



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – PPGMS

JOHANNA GONDAR HILDENBRAND

**O USO FASCISTA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA
NA CONTEMPORANEIDADE**

Rio de janeiro

2019

JOHANNA GONDAR HILDENBRAND

**O USO FASCISTA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA NA
CONTEMPORANEIDADE¹**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito para a obtenção do grau de doutor em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias.

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Salztrager.

Rio de Janeiro

2019

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

This Study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

Catálogo informatizada pelo(a)
autor(a)

H642 Hildenbrand, Johanna Gondar
O uso fascista da imagem cinematográfica na contemporaneidade / Johanna Gondar Hildenbrand. -- Rio de Janeiro, 2019.
136 f.
Orientador: Francisco Ramos de Farias.
Coorientador: Ricardo Salztrager.
1. Remakes. 2. Violência. 3. Trauma. 4. Elaboração. 5. Memória. I. Farias, Francisco Ramos de, orient. II. Salztrager, Ricardo, coorient. III. Título.

JOHANNA GONDAR HILDENBRAND

**O USO FASCISTA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA NA
CONTEMPORANEIDADE**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito para a obtenção do grau de doutor em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Área de Concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de pesquisa: Memória, Subjetividade e Criação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias (**Orientador**) – UNIRIO

Prof. Dr. Ricardo Salztrager (**Coorientador**) – UNIRIO

Prof. Dra. Leila Beatriz Ribeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior – PUC-RIO

Prof. Dr. Wilson Oliveira da Silva Filho – UNESA

SUPLENTE

Prof. Dra. Lobélia da Silva Faceira (**Suplente**) – UNIRIO

Prof. Dra. Glauca Regina Vianna (**Suplente**) – UNIRIO

A André Marschhausen, por todos os
momentos juntos.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador Francisco Farias por toda a direção dada desde uma primeira proposta de trabalho até o último recorte da presente tese. Agradeço também toda a confiança em minha capacidade como pesquisadora e toda a disponibilidade de orientação nos momentos mais difíceis.

Ao professor e meu coorientador Ricardo Salztrager, por todo o apreço e paciência em sua minuciosa leitura, releitura – e também correção quando necessário – dessa tese desde o início de sua construção.

Ao professor Auterives Maciel e suas preciosas dicas sobre os rumos tomados em minha pesquisa. Principalmente sobre o uso do termo “uso fascista da imagem”.

À professora Leila Ribeiro, por todas as sugestões de textos sobre *remakes* cinematográficos. Elas foram essenciais para a elaboração dessa pesquisa.

Ao professor Wilson Oliveira Filho, por todos os questionamentos levantados no exame de qualificação. Eles me ajudaram a alcançar justamente o que eu estava pretendendo.

À professora Jô Gondar, por toda a participação e incentivo desde antes da minha entrada para o mundo acadêmico. Agradeço todo o carinho e todo o conhecimento compartilhado comigo.

À professora Lobélia Faceira, por todas as dicas e críticas construtivas para a elaboração da presente pesquisa.

À CAPES, pela disponibilização da bolsa de estudos nos últimos meses do curso de Doutorado.

A todos os professores e funcionários do programa de pós-graduação em Memória Social, por toda gentileza.

Às colegas do curso de Doutorado Kelly Castelo e Daniele Achilles, por sempre terem disponibilidade para me ajudar.

À minha mãe Alice e a meu irmão Matheus, por sempre valorizarem minhas ideias acadêmicas e pessoais.

Ao meu marido André, por todo o amor e parceria.

RESUMO

A partir da observação de dois fenômenos contemporâneos, a obsessão pela memória e a espetacularização da violência pelas formas artísticas, temos como objetivo principal de nosso trabalho identificar e analisar uma estética cinematográfica violenta por sua imposição de sentido e o modo pelo qual somos afetados por ela. Essa estética será exemplificada através de *remakes* e *blockbusters hollywoodianos* atuais. Entendendo o cinema enquanto meio de expressão de uma época, podemos perceber como o uso de determinadas formas estéticas e tecnológicas afetam a produção de sensibilidade de certo período histórico, como é forte a ligação entre a sensibilidade e a memória, e de que forma elas constroem, ou impactam, a subjetividade. Walter Benjamin afirma que, devido à violência trazida pelas mudanças tecnológicas na Modernidade, o sujeito sofre transformações em seu aparelho perceptivo e, conseqüentemente, na forma como elabora suas experiências. Isso acarreta uma maior sujeição ao choque urbano e ao trauma. Por esse motivo, a forma de fazer arte – e de contemplá-la – também sofreu modificações. O que antes era percebido através da contemplação e experiência diante de uma obra de arte, se converte, na contemporaneidade, em força de irrupção sobre o espectador.

Nesta tese, abordaremos a violência estética e como ela nos afeta em âmbito subjetivo. Para nós a violência irá residir no fato de limitar o pensamento do espectador e impor imagens previamente interpretadas, mesmo que o filme pareça suave. Violenta é a imagem que aspira não deixar lugar a nenhuma outra reflexão além da interpretação que ela pretende inculcar. Esse modo de afetação em muito se assemelha à padronização cultural imposta por movimentos fascistas e, por este motivo, vamos atribuir à indústria *hollywoodiana* contemporânea o uso fascista da imagem cinematográfica. Em contrapartida também serão discutidas diferentes formas de resistência ao cinema *hollywoodiano*, seja a partir de movimentos que defendem uma outra qualidade de relação com as próprias imagens, ou como concluiremos nosso trabalho, a partir das possibilidades de elaboração do próprio espectador.

Palavras-chave: *Remakes*; **Violência**; **Trauma**; **Elaboração**; **Memória**.

ABSTRACT

From the observation of two contemporary phenomena, the obsession for memory and the spectacularization of violence through artistic forms, the main objective of our work is to identify and analyze a violent cinematic aesthetics through its imposition of meaning and the way in which we are affected by it. This aesthetic will be exemplified by current Hollywood blockbusters and remakes. Understanding cinema as a way of expression of an era, we can see how the use of certain aesthetic and technological forms affect the production of sensitivity of a certain historical period, how strong the link between sensitivity and memory, and how they build, or impact, subjectivity. Walter Benjamin states that, due to the violence brought about by technological changes in Modernity, the person undergoes changes in his perceptive apparatus and, consequently, in the way he elaborates his experiences. This entails greater subjection to urban shock and trauma. For this reason, the way of making art - and contemplating it - has also undergone changes. What was previously perceived through contemplation and experience in front of a work of art becomes, in contemporaneity, a force of irruption upon the spectator.

In this thesis, we will address aesthetic violence and how it affects us in the subjective sphere. For us violence will reside in limiting the viewer's thinking and imposing previously interpreted images, even if the film seems smooth. Violent is the image that aspires to leave room for no other reflection than the interpretation it intends to inculcate. This mode of affection very much resembles the cultural standardization imposed by fascist movements, and for this reason we will attribute to the contemporary Hollywood industry the fascist use of the cinematographic image. In contrast, different forms of resistance to Hollywood cinema will also be discussed, either from movements that advocate a different quality of relation with the images themselves, or how we will conclude our work, from the possibilities of elaboration of the spectator himself.

Key words: Remakes; Violence; Trauma; Elaboration; Memory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. SEÇÃO I – REMAKES CINEMATOGRAFICOS: VIOLÊNCIA ESTÉTICA E TRANSFORMAÇÕES SUBJETIVAS	21
2.1 A MEMÓRIA E O <i>REMAKE</i> COMO FENÔMENOS CULTURAIS	21
2.2 <i>REMAKES</i> CINEMATOGRAFICOS	26
2.3 OS <i>REMAKES</i> SEGUNDO ANDRÉ BAZIN	33
2.4 A ESTÉTICA DOS REMAKES E SEUS ORIGINAIS	35
2.5 FORMAS DE VIOLÊNCIA E VIOLÊNCIA ESTÉTICA	46
2.6 BENJAMIN E AS TRANSFORMAÇÕES SUBJETIVAS DA MODERNIDADE	49
2.7 O CONSUMO DA VIOLÊNCIA ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE	55
3. SEÇÃO II – VIOLÊNCIA E ESPETÁCULO: O USO FASCISTA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA	61
3.1 <i>LUCE</i> E <i>LUCCIOLE</i> DE PASOLINI	61
3.2 FASCISMOS	63
3.3 FASCISMO COMO FORMA ESTÉTICA	65
3.4 A SENSIBILIDADE FASCISTA NA IMAGEM E OS <i>BLOCKBUSTERS HIGH CONCEPT</i>	68
3.5 O USO FASCISTA DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA	73
3.6 AO EFEITOS DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA NA PERCEPÇÃO HUMANA	75
3.7 EFEITOS DA ESPETACULARIZAÇÃO DA IMAGEM	78
3.8 A NOUVELLE VAGUE E O DOGMA 95 COMO RESISTÊNCIA	81
4. SEÇÃO III – VIOLÊNCIA E CRIAÇÃO: A ELABORAÇÃO A PARTIR DO TRAUMA	90

4.1 A NOVA BARBÁRIE	91
4.2 BARBÁRIE E CRIAÇÃO	93
4.3 COMPULSÃO À REPETIÇÃO TRAUMÁTICA	98
4.4 A ELABORAÇÃO DO TRAUMA PELOS SONHOS	100
4.5 TRAUMA, CINEMA E ELABORAÇÃO	103
4.6 O ABJETO, A IMAGEM ESPETACULAR E A ELABORAÇÃO	107
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
6. REFERÊNCIAS	121
7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	127

1. INTRODUÇÃO

Dois fenômenos na contemporaneidade têm chamando atenção e inspirado diversos trabalhos e debates. São eles: a obsessão pela memória e o aumento da violência em expressões artísticas, como, por exemplo, na literatura, nas artes plásticas e no cinema.

O crítico alemão Andreas Huyssen identifica a obsessão pela a memória como “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes” (HUYSSSEN, 2000, p.09). Ele afirma que, a partir da década de 1980, o foco em relação ao futuro se desloca para o que ele vai chamar de passados presentes. Desde então, a indústria cultural ocidental atribui ao presente um número cada vez maior de passados, como “as modas retrô, moveis retrô autênticos, museologização da vida cotidiana através de câmeras filmadoras, Facebook e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos etc.” (HYUSSEN, 2014, p. 15). Vamos acrescentar aqui também a produção de *remakes* cinematográficos.

O outro fenômeno que destacamos, a violência, não seria exclusivo da contemporaneidade. Ela faz parte da construção da sociedade humana desde as suas comunidades primitivas. Já a espetacularização da violência – da forma como será tratada nesta pesquisa – é um fenômeno do nosso tempo. Abordaremos essa questão através de expressões artísticas, mais especificamente, através da estética do cinema contemporâneo *hollywoodiano*. E, não por acaso, iremos constatar, também, uma relação entre a obsessão pela memória e o cinema atual.

Nossa investigação acerca da estética cinematográfica contemporânea teve início durante o curso de mestrado em Memória Social, no qual direcionamos nossa pesquisa para a progressão da violência no cinema de terror do século XXI e as transformações subjetivas ligadas a essa gradatividade. No trabalho atual ainda estamos pesquisando a violência, mas vamos tratar de uma violência estética. Não necessariamente atribuímos essa estética a filmes com imagens de conteúdo violento (como assassinatos e cenas de violência explícita), e sim a filmes com uma forma estética que pretende impor autoritariamente ao espectador um sentido previamente definido. Seja através de choques imagéticos ou de sensações padronizadas, filmes esteticamente violentos são filmes nos quais também pode ocorrer “o predomínio da ação espetacular sobre formas mais reflexivas e íntimas de narração, o fascínio por um presente sem memória” (CANCLINI, 1995, p.40-41). São filmes sobre os quais temos uma liberdade de interpretação reduzida

e, aparentemente, não temos chance de elaborar como experiência. Ou seja, não teríamos mais a capacidade de integrá-los às nossas memórias individuais e coletivas, isto é, à sabedoria acumulada historicamente. É essa capacidade de integração de memórias que o filósofo alemão Walter Benjamin (1936) chama de elaboração da experiência, no sentido tradicional do termo.

O objetivo principal de nosso trabalho é identificar e analisar uma estética cinematográfica violenta por sua imposição de sentido e o modo pelo qual somos afetados por ela em âmbito subjetivo, ou seja, queremos pensar os efeitos da estética cinematográfica contemporânea sobre nossa sensibilidade e nossa memória. Refletiremos também sobre diferentes formas de resistência ao cinema *hollywoodiano*, seja a partir de movimentos que defendem uma outra qualidade de relação com as próprias imagens, seja a partir das possibilidades do espectador.

Para nós, a violência irá residir no fato de limitar o pensamento do espectador e impor imagens previamente interpretadas, mesmo que o filme pareça suave. Violenta é a imagem que aspira não deixar lugar a nenhuma outra reflexão além da interpretação que ela pretende inculcar. Veremos que esse modo de afetação em muito se assemelha à padronização cultural imposta por movimentos fascistas e, por este motivo, vamos atribuir à indústria *hollywoodiana* contemporânea o uso fascista da imagem cinematográfica. Pretendemos explicar os laços entre a indústria cultural cinematográfica e o que estamos querendo indicar ao empregar a expressão “uso fascista da imagem”.

Walter Benjamin, na década de 1930, já havia afirmado que nossa sensibilidade e nossa percepção são históricas, sofrendo variações em diferentes épocas: “No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, [1935/1936]1994b, p. 169). Nessa mesma linha, o filósofo sul coreano Byung-Chul Han irá afirmar que as manifestações de violência também se modificam em diferentes períodos históricos (HAN, 2017).

O pensador esloveno Slavoj Žižek também segue esta chave, mas acrescenta um detalhe importante em relação à atualidade: ele reconhece hoje uma forma de violência muito sutil e muito perigosa, que seria a imposição de um universo fechado de sentido através da linguagem e suas formas. A isso ele chamará de violência simbólica, justamente o tipo de violência ao qual estamos nos referindo ao tratar da violência estética. É ela que iremos privilegiar no presente trabalho.

Como já dissemos, o aumento da violência em expressões artísticas é um fenômeno de nosso tempo; sendo assim, no campo das artes e, mais especificamente no cinema, esse tema também não poderia ficar de fora. Desde a invenção do próprio cinema – final da segunda metade do século XIX – não demorou muito para que filmes com conteúdo violento, ou com a temática da violência, fossem produzidos e comercializados para o público. Podemos citar como exemplo os filmes de monstro da década de 1930: *Dracula* (1931, EUA) de Tod Browning e *Frankenstein* (1931, EUA) de James Whale, produzidos nos estúdios da Universal e *Scarface: A vergonha de uma nação* (1932, EUA) de Howard Hawks e Richard Rosson, dos estúdios Warner Brothers.

Mas é na contemporaneidade, com todas as novas possibilidades técnicas, que a violência não mais pode ser reduzida simplesmente a um tema; ela se torna um estilo, ou melhor, uma forma de fazer cinema. Quanto a este aspecto, podemos observar uma grande influência do cinema asiático como, por exemplo, os filmes do diretor japonês Takashi Miike e do diretor sul coreano Park Chan-wook, conhecidos por filmes como *Ichi – O Assassino* (2001) e *Oldboy* (2003), respectivamente. A violência no cinema funciona cada vez mais como um espetáculo e, muitas vezes, ainda que esses filmes sejam bem considerados pelos críticos, na maioria das películas produzidas nesse estilo não existe interesse em mostrar a realidade, seja ela qual for dentro daquele universo fílmico. O maior objetivo é mostrar a violência, de forma impactante visual e emocionalmente, de diferentes maneiras, sempre mais inusitadas do que as anteriores.

Já a violência por imposição de sentido chamou nossa atenção ao começarmos a pesquisar sobre um tema que pode, e irá, ser relacionado com o “boom da memória”²: o aumento na produção de *remakes hollywoodianos* na contemporaneidade em relação a períodos anteriores. Podemos observar um maior – mas não exclusivo – crescimento desse tipo filmagem no segmento de horror (HILDENBRAND, 2015), mas veremos que os *remakes* estão presentes em todos os gêneros cinematográficos, e suas classificações são extensas. Elas incluem: *remakes* com o mesmo enredo e gêneros diferentes do original – como as refilmagens de animações da *Disney* com atores de verdade (*live action*) *Cinderella* (2015), de Kenneth Branagh e *A bela e a fera* (2017), de Bill Condon; e até *remakes* contendo tantos aspectos fílmicos diferentes de seu original que o próprio diretor não o reconhece como um *remake* (EBERWEINE, 1998). Como, por exemplo, o filme A

² Expressão utilizada pelo próprio Andreas Huyssen.

conversação (The conversation, 1974) de Francis Ford Coppola em relação à *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni.

O surgimento dos *remakes* pode ser datado quase em conjunto com o surgimento do próprio cinema. Não obtivemos exatamente a data documentada do primeiro *remake* produzido na história do cinema, mas podemos citar como um dos primeiros – e talvez o argumento mais reproduzido, com 33 versões oficiais, 14 das quais reproduzidas entre 1908 e 1920 (AUGUSTO, 1999, p. 11) – o filme *Dr. Jekyll and M. Hyde*. É, porém, a partir da década de 1970, que podemos começar a tratar o *remake* cinematográfico como um fenômeno cultural; apenas no final da década de 1990 isso se consolida devido ao grande aumento nas produções do gênero, ganhando a força que percebemos nos dias de hoje.

No Brasil podemos observar essa ocorrência de maneira semelhante, mas através de outro meio de comunicação de massa: a televisão. O Brasil é famoso por sua produção de novelas, porém também é famoso por sua refilmagem de novelas. Mesmo com vários *remakes* sendo feitos principalmente depois dos anos 2000, desde a década de 1970 verificamos esse fenômeno. Podemos citar, por exemplo, a novela *A Moreninha*, que em 1975 já estava ganhando sua segunda versão, dez anos depois da original ir ao ar, e também as novelas *A escrava Isaura* (1977 e 2004) e *Saramandaia* (1976 e 2013).

Pretendemos desenvolver nosso trabalho através de uma pesquisa qualitativa, realizando uma análise conceitual a partir de filmes determinados por sua relevância para a nossa investigação, e do estudo das transformações da sensibilidade e da memória desde a Modernidade até a atualidade. Vamos ilustrar as diferenças estéticas entre alguns *remakes hollywoodianos* contemporâneos e seus originais europeus, que não fazem parte dessa indústria, confrontando os filmes: *8½* (1963, Itália) de Federico Fellini e *Nine* (2009) de Rob Marshall; *Fahrenheit 451* (1966, Inglaterra) de François Truffaut e *Fahrenheit 451* (2018) de Ramin Bahrani; *Preso na escuridão* (Abre los ojos, 1997, Espanha) de Alejandro Amenábar e *Vanilla sky* (2001) de Cameron Crowe. Gostaríamos de chamar atenção para o fato de que não iremos enfatizar as questões trazidas pelos roteiros dos filmes exemplificados, e sim as principais diferenças estéticas entre os *remakes* e os filmes originais.

A estética (do grego *aisthesis*: percepção, sensação) é um ramo da filosofia que tem por objeto não apenas os processos de criação artística, mas, principalmente, os modos como os fenômenos estéticos afetam as nossas sensações e percepções. É “a maneira pela qual, antes que formulemos os significados exprimíveis em palavras, o

mundo toma sentido para nós de acordo com a maneira pela qual nos afeta e pela qual nós o afetamos” (ELKAIM; STENGERS, 1994, p.48).

Através do cinema, enquanto meio de expressão de uma época, é possível perceber como o uso de determinadas formas estéticas e tecnológicas afeta a produção de sensibilidade de certo período histórico, como é forte a ligação entre a sensibilidade e a memória, e de que forma elas constroem, ou impactam, a subjetividade. Constatamos que o cinema, particularmente no caso das refilmagens estadunidenses contemporâneas, é produtor e meio de expressão de uma nova forma de percepção, própria da contemporaneidade, derivada dos efeitos dos choques desde o início da era moderna.

Nosso estudo será feito a partir de autores que pensam a violência e a estética modernas e contemporâneas, e o modo como somos afetados por elas subjetivamente. Entre estes, destacamos Byung-Chul Han e Slavoj Žižek, com suas análises das formas de violência; Andreas Huyssen e Jay Winter, com suas constatações do que eles mesmos chamam de “*boom* da memória”, que seria a obsessão por elementos do passado nos dias atuais; Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Guy Debord, Christoph Türcke e Hal Foster, com seus estudos sobre as transformações subjetivas a partir da Modernidade; Pier Paolo Pasolini e Emílio Gentile com seus escritos sobre o Fascismo. Este não irá ser pensado aqui apenas como movimento político, mas também como uma pretensão de sensibilidade imposta aos espectadores de obras cinematográficas da indústria *hollywoodiana*. Por fim, trabalharemos com Sigmund Freud e Sándor Ferenczi, com seus escritos sobre o trauma e suas formas de elaboração, de suma importância para pensarmos novas possibilidades de elaboração na contemporaneidade.

A articulação deste quadro teórico com os filmes escolhidos nos permitirá investigar a pretensão de uma imposição de sentido observada nos *remakes* cinematográficos *hollywoodianos* – e também nos *blockbusters*, como veremos mais adiante – na atualidade. Vamos relacionar a produção desses *remakes* com os dois fenômenos atuais já citados, a obsessão pela memória e a espetacularização da violência em expressões artísticas. A partir daí, definiremos uma forma estética cinematográfica que chamaremos de uso fascista da imagem, visando discutir o modo como somos afetados em âmbito subjetivo em nossa relação com a imagem.

Nas refilmagens estadunidenses, nos casos em que os filmes originais não faziam parte da indústria *hollywoodiana*, podemos perceber mais claramente uma autoritária imposição de sentidos através da estética fílmica, o que aparentemente resulta em sensações padronizadas e diminuição de consciência crítica. Ou seja, podemos observar

nos *remakes* contemporâneos uma violência estética que não é tão notada nos filmes originais. Essa padronização de sensações através de uma forma estética não é produzida apenas pelos *remakes*. A violência estética irá existir de maneira consistente também nos *blockbusters*³ *hollywoodianos*.

Quando o assunto é o cinema *hollywoodiano* contemporâneo, não existem muitos estudos que sirvam como fonte de pesquisa, se compararmos com outros períodos cinematográficos. Por outro lado, críticas negativas a tal tipo de cinema são muito mais fáceis de serem encontradas em jornais, revistas e sites especializados. Mas uma coisa é inegável: “85% dos ingressos de cinema vendidos no mundo são para filmes produzidos em *Hollywood*; os filmes americanos ocupam de dois terços a três quartos do mercado europeu; sete grandes estúdios de cinema americano dominam 80% do mercado mundial” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.64). Ou seja, é o cinema *hollywoodiano* que faz com que o espectador se desloque até as salas de cinema.

Com todas essas informações, podemos circunscrever algumas questões já apresentadas aqui, que precisam ser debatidas: por que os *remakes* cinematográficos estão sendo produzidos em um volume muito maior na contemporaneidade, ou seja, nos primeiros anos do século XXI, do que em períodos anteriores? O uso fascista da imagem cinematográfica é bem-sucedido em seu intento? Aqueles que se deslocam até a sala de cinema se tornam, de fato, massas de manobra de uma imposição sobre a sensibilidade? Ou é possível resistir a isso? E de que modo?

Iniciaremos a nossa primeira seção esclarecendo como e por que a obsessão pela memória se tornou um fenômeno da contemporaneidade, a partir dos escritos de Andreas Huyssen e Jay Winter, para então entender o porquê de os *remakes* cinematográficos estarem tão em voga no século XXI. Vamos pensar as transformações dos padrões estéticos de *remakes* produzidos em *Hollywood*, na atualidade, a partir de um confronto com seus respectivos filmes originais. Pretendemos refletir, principalmente, como essas transformações afetam o espectador subjetivamente.

Seja de forma natural, como força da natureza, ou de forma humana, como o excesso de força em relação a outro ser humano ou objeto, os modos de manifestação da violência são tão numerosos que é difícil listá-los de modo satisfatório. Aqui, o que iremos entender por violência não será reduzido a uma ação ou movimento agressivo,

³ A palavra *blockbuster* poder ser usada para designar qualquer coisa, especialmente uma produção cultural, que tenha feito enorme sucesso. Mas seu uso mais comum é para se referir a um filme que conquistou grande bilheteria.

impetuoso, descontrolado. Estamos nos referindo, principalmente, às imposições e constrangimentos sobre o movimento, o ritmo e a forma de algo ou alguém, desconsiderando suas possibilidades de escolha.

Ainda nesta seção, iremos tratar das transformações provenientes do mundo moderno, de acordo com os escritos de Walter Benjamin. Este irá observar que a própria estrutura da experiência sofreu modificações com os efeitos de choque, tão comuns nas grandes cidades modernas. Com isso, não conseguimos elaborar nossas experiências como as fazíamos em um período anterior. Assim como o trauma, a experiência do choque “traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (FREUD, [1917]1976, p. 335). De fato, é da noção de trauma em Freud que Benjamin irá derivar sua concepção sobre os choques vividos na Modernidade.

Essas modificações também são visíveis no mundo das artes. Não somente na forma de se fazer arte, mas também na forma como a contemplamos. Enfatizaremos, aqui, o que Benjamin irá dizer sobre o mundo das imagens, ou melhor, da imagem cinematográfica. O autor irá perceber novos modos de construção subjetiva a partir dos choques imagéticos que o cinema provoca no espectador. É principalmente no campo da imagem cinematográfica que Benjamin poderá apresentar o paradoxo que caracteriza seu modo de pensar a Modernidade como um todo: o choque não apenas aliena ou paralisa, mas produz modos criativos de subjetivação.

Por último, trataremos de uma outra questão: se temos consciência de que a indústria *hollywoodiana* nos proporciona imagens esteticamente violentas, como nós, os espectadores, aceitamos essa violenta imposição de interpretação ao ponto de nossa percepção crítica ser reduzida, sentindo o que os realizadores dos filmes em questão determinam? Como essa violência nos consome, e é consumida por nós, tão naturalmente?

Discutiremos essas questões a partir dos escritos do professor Karl Erik Schollhammer – autor que trabalha com a violência no Brasil contemporâneo –, do filósofo Christoph Türcke – autor que discute o vício em imagens espetaculares – e do historiador de arte Hal Foster – autor que nos apresentará o conceito de o realismo traumático: repetição como forma de proteção contra o trauma.

Nesta seção queremos pensar na possibilidade de ambiguidade da imagem cinematográfica – no caso, a imagem esteticamente violenta – e enfatizar a dimensão

produtiva do choque e o valor do trauma para a produção de uma nova forma de sensibilidade e de relação com a memória.

Na segunda seção, iremos tratar do modo pelo qual as imagens, que estabelecem autoritariamente um sentido, afetam os espectadores tanto no âmbito subjetivo quanto político. Como dissemos, esse modo de afetação em muito se assemelha à padronização cultural imposta por movimentos fascistas. Buscaremos explicar os laços entre a indústria cultural cinematográfica e o uso fascista da imagem.

Tomamos como ponto de partida um artigo escrito por Pier Paolo Pasolini, em 1975, chamado *O vazio do poder na Itália*, no 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 vagalumes. Iremos entender o modo pelo qual o cineasta pensa o fascismo na política e, principalmente, na cultura. É a partir da concepção de Pasolini que vamos tratar da violência na imagem cinematográfica espetacular e os efeitos de sua imposição no nosso aparelho perceptivo.

Ao relacionar a indústria cultural cinematográfica ao que estamos caracterizando como uso fascista da imagem na contemporaneidade, identificamos uma outra modalidade de filmes que, assim como os *remakes*, corresponde ao que estamos querendo tratar: os *blockbusters hollywoodianos*. Isso fica ainda mais claro quando pensamos em *blockbusters* recentes, como, por exemplo, as franquias: *Transformers* (2007, 2009, 2011, 2014 e 2017), criada por Michel Bay, *Jurassic Park* (1993, 1997, 2001), idealizada por Steven Spielberg e, o mais recente, *Jurassic World* (2015), de Colin Trevorrow.

Serão discutidos também os efeitos experimentados pelos espectadores ao assistirem uma obra cinematográfica. Nossa abordagem sobre esse assunto se dará desde o que Benjamin escreveu sobre os efeitos do cinema – no início da modernidade – na percepção humana, até as consequências sofridas pela imposição da imagem na sociedade contemporânea, como um todo, para a construção de nossa memória, de acordo com os estudos de Christoph Türcke

Em um primeiro momento, podemos dizer que essa violenta imposição de sentido produz paralisia de movimentos e de pensamento, anestesia e apassivamento. Ou, como o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi explica em seu texto *Reflexões sobre o trauma* (1934/1992): o choque produz na subjetividade “a perda de sua forma própria e a aceitação fácil e sem resistência de uma forma outorgada, à maneira de um saco de

farinha” (FERENCZI, 1992, p. 109). Desse modo, a própria violência vivenciada não é percebida como tal.

Türcke (2010) afirma que os choque imagéticos provenientes dos mais diferentes meios de comunicação são onipresentes e vieram para ficar. Ainda assim, irá propor uma forma de resistência a esse tipo de imagem: seria preciso dosar a quantidade de estímulos aos quais nos expomos. Terminaremos nossa seção identificando uma outra forma de resistência proveniente de uma outra qualidade de relação com as próprias imagens: movimentos cinematográficos que buscam uma política da imagem que resista ao espetacular e à padronização de sensações.

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) – livro o qual Didi-Huberman discute a relevância, na contemporaneidade, dos escritos de Pasolini na década de 1970 – 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). Partindo dessa ideia, iremos ilustrar dois movimentos cinematográficos que resistiram ao padrão estético *hollywoodiano*. São eles: a Nouvelle Vague – movimento moderno criado na França – e o Dogma 95 – movimento contemporâneo criado na Dinamarca.

Os filmes que fazem parte desses movimentos caminham na direção oposta à proposta da espetacularização cinematográfica *hollywoodiana*. São filmes cujo principal interesse é artístico e não comercial; são dotados de ambiguidade e enigmas, sobre os quais o espectador tem espaço para suas próprias interpretações e reflexões sobre as imagens; não possuem cortes incessantes, respeitando o tempo de assimilação e de elaboração das imagens por parte dos espectadores.

Ora, será que dependeríamos somente dos realizadores cinematográficos para realizar esse contraponto à estética da indústria *hollywoodiana*? Ou existiria alguma forma de elaboração, por parte de nós mesmos, de nosso aparelho psíquico e de nossa memória, desses filmes que fazem o que chamamos de uso fascista da imagem?

É esse assunto que será abordado na terceira e última seção: a possibilidade de elaboração de imagens esteticamente violentas no plano de sua recepção, ou seja, por parte de seus espectadores. Iremos investigar se a violência estética imposta a nós, espectadores, através de produtos audiovisuais, nos faz desenvolver novas formas de

percepção e sensibilidade, novas formas de criação ao invés da paralisia, do embotamento, da anestesia.

Para dar conta desse assunto, voltaremos aos escritos de Walter Benjamin sobre as transformações da percepção do sujeito na Modernidade, nos quais ele identifica um declínio da elaboração da verdadeira experiência. Com esse declínio, Benjamin não se colocará em uma posição saudosista, supondo que devido às incessantes transformações tecnológicas da modernidade os sujeitos foram incapacitados de qualquer forma de elaboração. Pelo contrário, ele perceberá que, com isso, algo novo se cria. Essa criação se dará a partir da barbárie, mas não no sentido negativo da palavra. Aqui, Benjamin irá considerar como uma atitude bárbara a capacidade de libertar-se de todo um passado e, a partir daí, criar alguma coisa nova.

Iremos destacar que a condição de barbárie é indissociável do estabelecimento e transmissão de uma cultura. Veremos que ao mesmo tempo em que sociedades históricas produziram barbárie, elas também produziram, e expandiram, arte e cultura. Mas, mesmo que Benjamin a positive, não deixamos de enxergar a barbárie como uma forma de violência. Pois ela pressupõe a destruição de algo já conhecido para a criação de algo novo. Nesse sentido, o próprio ato de criação – ou esse algo novo – implica algum nível de violência.

A partir desses esclarecimentos, será desenvolvida a possibilidade de elaboração de imagens esteticamente violentas no plano de sua recepção. Vamos nos basear no conceito desenvolvido por Freud, e trabalhado por Ferenczi, de compulsão à repetição traumática, no qual eles tratam da elaboração do trauma em relação ao mundo onírico. Também vamos articular Ferenczi com Benjamin, que faz uma ligação entre o mundo onírico e o mundo cinematográfico.

Nossa intenção principal é entender como a estética da imagem contemporânea – e, particularmente, da imagem cinematográfica – afeta e é afetada por nossa memória e nossa subjetividade. Gostaríamos de ir além da crítica cultural costumeira de que as imagens contemporâneas só nos conduzem ao embotamento. O que queremos é pensar outras capacidades subjetivas que se manifestam na atualidade. Não somos tão passivos diante das imposições. Estamos diante de novas possibilidades de pensamento, ação, formas de existência e criação. Esta tese é um modo de explorar uma delas.

2. SEÇÃO I – *REMAKES* CINEMATOGRAFICOS: VIOLÊNCIA ESTÉTICA E TRANSFORMAÇÕES SUBJETIVAS

2.1 A MEMÓRIA E O *REMAKE* COMO FENÔMENOS CULTURAIS

Nas últimas décadas percebemos um aumento nos estudos e debates relacionados à memória. Podemos dizer que um fenômeno se revelou: a obsessão pela memória. Mas, o que poderia justificar esse acontecimento? Seria 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? É esse assunto que iremos tratar no presente capítulo.

O professor e crítico alemão 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.

Várias nações e culturas na virada do milênio encontraram no passado, e no presente, segurança e certezas antes projetadas para o futuro. Um futuro com todas as suas possibilidades de redenção pelo avanço científico e tecnológico ou pelo viés da política revolucionária. A memória tornou-se o centro do debate nas pesquisas acadêmicas e impulsionou a valorização de artefatos e diversas práticas culturais e cotidianas, como por exemplo: danças, costumes e jeitos de viver e se comportar; bem como de festas que têm a tradição como comemoração, como as festas de etnias ou de famílias entre outras práticas nostálgicas.

De acordo com Huyssen, em seu livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (2000), discursos sobre um novo tipo de memória vêm à tona pela primeira vez depois da década de 1960. O que acontece é que o ceticismo em relação ao racionalismo científico e suas possibilidades de condução e controle do ser humano e do

processo histórico ganham força. Até o planejamento seguro do futuro, ideia construída ao longo do século XIX, cai em descrença no mundo ocidental, seguindo os processos de descolonização e de movimentos sociais que buscavam revisões e histórias alternativas para suas tradições e histórias passadas. Esses discursos se aceleram na Europa e nos Estados Unidos, na década de 1980, estimulados pelo debate sobre o Holocausto. Debate esse cada vez mais amplo devido a diversos fatores, entre os quais podemos incluir a estreia de uma série de televisão *Holocausto* (1978, EUA), de Marvin J. Chomsky, trazendo os testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração e uma série de eventos relacionados à Alemanha nazista, como vemos na citação abaixo:

A ascensão de Hitler ao poder em 1933 e a infame queima de livros, lembrada em 1983; a *Kristallnacht*, o pogrom organizado em 1938 contra os judeus alemães, objeto de uma manifestação pública em 1988; a conferência de Wannsee, de 1942, que iniciou a “Solução Final”, lembrada em 1992 com a abertura de um museu na vila de Wansee onde a conferência tinha sido realizada; a invasão da Normandia em 1944, lembrada com um grande espetáculo realizado pelos aliados, mas sem qualquer presença russa, em 1994; o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, lembrada em 1985 com um emocionado discurso do presidente da Alemanha e, de novo, em 1995 com uma série de eventos internacionais na Europa e no Japão (HUYSSSEN, 2000, p. 11).

Estes eventos se destacaram bastante, pois receberam intensa atenção da mídia internacional. A eles podem ser acrescentados a queda do muro de Berlim, em 1989, e a unificação da Alemanha, em 1990. Políticas genocidas pós década de 1990, como em Ruanda, Bósnia e Kosovo, também mantiveram vivas as memórias em torno do Holocausto. A esse respeito, Huyssen chama atenção para uma questão delicada: a banalização universal de seu uso para outros traumas históricos. Ou seja, ele identifica uma globalização do trauma sofrido por uma nação durante o Holocausto, no qual ele “perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias” (HUYSSSEN, 2000, p. 13).

A memória em torno do Holocausto contribuiu bastante para o que Huyssen chama de “passados presentes”. Porém, ela não é o único fator responsável por esse novo discurso em torno da memória que se distingue na contemporaneidade em relação às primeiras décadas do século XX. O autor irá destacar que desde a década de 1970, na Europa e nos Estados Unidos, uma série de fatores sociais e culturais foram realçados por sua contribuição à cultura da memória da qual fazemos parte, como por exemplo:

A restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o *boom* das modas retrô e dos utensílios retrô, a comercialização em massa da nostalgia,

a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos estados Unidos, um canal totalmente voltado para a história: o *History Channel* (HUYSEM, 2000, p. 14).

Podemos perceber que quase todos os fatores destacados desde a década de 1970 por Andreas Huyssen não podem mais ser associados, como ele mesmo indica, apenas à Europa e aos Estados Unidos. Mesmo no Brasil podemos observar alguns exemplos concretos do que o autor está descrevendo acima, como, por exemplo, Inhotim a cidade-museu, em Minas Gerais, e a restauração do Porto Maravilha na cidade do Rio de Janeiro.

Questões sobre a memória e o esquecimento têm sido fonte de grande preocupação, também, nos países pós-comunistas do Leste Europeu e da antiga União Soviética; na política do Oriente Médio; nos discursos públicos pós-*apartheid* na África do Sul e sua comissão da verdade e reconciliação; no debate racial na Austrália e a sua “geração roubada”; nas relações entre Japão, China e as Coreias; nos assassinados, torturados e desaparecidos durante as ditaduras na América-Latina. Pode-se perceber que a obsessão pela memória é um fenômeno mundial.

O historiador americano Jay Winter também se aventura pelo tema das novas práticas de memória. Em seu texto *A geração da memória: reflexões sobre o boom da memória nos estudos contemporâneos de história* (2006), além de destacar fatores sociais e culturais para o fenômeno, aponta outra dimensão a ser pensada: a econômica. Esta também faz parte da história do motivo do tema memória estar em foco na atualidade.

De acordo com Winter, desde a Segunda Guerra Mundial, no Ocidente, “o aumento real de renda e o aumento dos gastos com educação (...) ajudaram a reverter para a direita a curva de demanda por bens culturais” (WINTER, 2006, p. 76). Com um maior investimento em educação, a partir da década de 1960, ocorre, na Europa e nos Estados Unidos, uma rápida expansão na população educada em nível universitário⁴ fomentando o acesso e o desejo por atividades culturais variadas. Esse incremento, bem como o investimento, em educação de nível superior teve segundo Winter:

efeitos fundamentais não apenas na composição das habilidades da força de trabalho, mas também no estoque do capital cultural circulando na sociedade como um todo (...). Nos anos 90 havia uma população de pessoas de

⁴ Essa expansão também é demográfica, visto que a geração do “baby boom” chegava em idade universitária.

nível universitário muito maior do que antes. Sua demanda por produtos culturais de diversas espécies era evidente. O que poderia ser descrito como a indústria da cultura estava numa posição ideal para um crescimento massivo. (WINTER, 2006, p.77).

O consumo da população de bens relativos à memória, e à história, ocorre, em parte, porque tanto a população quanto o Estado podem pagar por eles. Na década de 1990, com uma população universitária ainda maior, a indústria percebe um cenário favorável para um crescimento massivo de mercadorias relativas à memória. É lucrativo comercializar a cultura.

Na contemporaneidade podemos falar sobre uma cultura da memória já bem estabelecida em todas as partes do mundo. Como vimos anteriormente, não tardou para a indústria cultural se apropriar desse fenômeno e transformá-lo em produtos com o único intuito de serem consumidos. Como por exemplo, “as modas retrô, moveis retrô autênticos, museologização da vida cotidiana através de câmeras filmadoras, Facebook e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos etc.” (HYUSSEN, 2014, p. 15). A indústria cultural ocidental atribui ao presente um número cada vez maior de passados. Esses são apenas alguns exemplos de como essa chamada obsessão com a memória pode atingir, e atingiu, diversos níveis da política, da cultura e da economia mundial.

A prática de *remakes* também se enquadra nesta obsessão, tornando-se atualmente, tanto quanto memória, um fenômeno cultural: “Os remakes originais estão na moda e, assim como os teóricos culturais e os críticos, nós estamos obcecados com a rerepresentação, repetição, replicação e com a cultura da cópia, com ou sem o original” (HUYSSSEN, 2000, p.24). Pensando sobre essas “rerepresentações, repetições e replicações” podemos dizer que 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 até mesmo recentes, originados em todas as partes do mundo. Nesta tese, iremos tratar, particularmente, de *remakes* de filmes originalmente não pertencentes à indústria cinematográfica estadunidense, e que foram regravados pelos padrões estéticos *hollywoodianos*. Trataremos desses critérios mais à frente. O que queremos é pensar as transformações dos padrões estéticos de *remakes* produzidos em

Hollywood, a partir do século XXI, discutindo sua relação com os filmes originais para enfatizar, principalmente, o modo como eles afetam nossa sensibilidade e nossa memória.

A fim de aprofundar os motivos que fazem com que essa “obsessão pela memória” seja tão forte até os dias de hoje, em âmbito global, vamos retomar as ideias de Huyssen, em seu livro *Culturas do passado-presente* (2014). Nesta obra, ele procura identificar a causa de fenômenos associados às atuais práticas de memória, como 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 se encontram 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 floreados (HUYSSSEN, 2014, p. 139).

É como se nos ancorássemos no passado por este ser algo familiar e já conhecido, por medo de um futuro incerto devido às transformações que estamos testemunhando no presente. Para Huyssen, o foco dos “futuros presentes”, existente no início do século XX, se desloca para os “passados presentes” ou, como ele esclarece, “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.

Mas, ele mesmo acredita que o argumento da apropriação da indústria cultural, transformando a memória em bem de consumo, não é o suficiente para justificar a mudança de foco para os “passados presentes” na atualidade. Deve haver, também, uma outra motivação, algo que produza “o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória” (HUYSSSEN, 2000, p. 25). Ele sugere que exista, em nossas vidas, uma lenta, mas concreta, transformação nas estruturas de temporalidade que ocorrem devido à junção de alguns fatores:

Práticas de memória nacionais e locais contestam os mitos do cibercapitalismo e da globalização com sua negação de tempo, espaço e lugar.

Sem dúvida, desta negociação emergirá finalmente alguma nova configuração de tempo e espaço. As novas tecnologias de transporte e comunicação sempre transformaram a percepção humana na modernidade. Foi assim com a ferrovia e o telefone, com o rádio e o avião, e o mesmo será verdade também quanto ao ciberespaço e o cibertempo. As novas tecnologias e as novas mídias também sempre vêm acompanhadas de ansiedades e medo, os quais, mais tarde, se mostrarão injustificados ou até mesmo ridículos. A nossa época não será exceção. (HYUSSEN, 2000, p. 36)

Transformações tecnológicas, avanços dos meios de comunicação de massa, novos padrões de consumo, de trabalho e de mobilidade global, transformam continuamente nossas estruturas de temporalidade. Levando, assim, a novas percepções de tempo e espaço nas sociedades midiáticas contemporâneas.

É, talvez, a partir desse processo de industrialização da memória, e da transformação das percepções de tempo e espaço na contemporaneidade, que se observa um ancoramento no passado pelo medo do futuro. Com isso, podemos citar também o aumento da produção de *remakes*, promovida principalmente pela indústria cinematográfica estadunidense.

Mas, afinal, o que é um *remake*? E que tipo de filme podemos classificar como um *remake* cinematográfico?

Definir o que é um *remake* pode não ser uma tarefa tão fácil quanto possa parecer. Nós, espectadores, pelo menos em grande maioria, entendemos o que é um *remake*, mas será que essa maioria conseguiria explicar de forma não simplória em que consiste e o que está em jogo na regravação de uma obra fílmica já existente? Será que todos os *remakes* se enquadram na mesma exata classificação, ou cada caso teria a sua própria complexidade e/ou nuances? Veremos a seguir que os *remakes* cinematográficos fazem parte de uma história maior.

2.2 REMAKES CINEMATOGRAFICOS

O cinema vem repetindo, e reproduzindo, suas próprias narrativas e gêneros praticamente desde a sua própria criação, no final do século XIX. Embora os estudos

sobres gêneros, ciclos, sequências e *star system*⁵ cinematográficos tenham encontrado um lugar legítimo na teoria e crítica cinematográficas, os *remakes* recebem pouca atenção nesse campo de estudos e, desde os anos 1950, vêm sendo tratados como uma forma comercial *hollywoodiana* não respeitável o suficiente.

O professor e autor australiano Constantine Verevis escreve em seu livro, *Film remakes* (2006), que a refilmagem é vista como uma tendência estimulada pelo lado comercial do conglomerado *Hollywoodiano*. Desta forma, os *remakes hollywoodianos* são, muitas vezes, vistos como apenas uma tentativa da indústria cinematográfica de replicar algum sucesso do passado minimizando os riscos, devido ao apelo familiar que aquele filme produz no espectador. No entanto, eles também produzem um paradoxo comercial:

Os remakes refletem a natureza conservadora da indústria; eles são motivados por um imperativo econômico para repetir sucessos comprovados. Mas, para manter a viabilidade econômica, os remakes também são obrigados a registrar variações e diferenças (em relação aos originais), para incorporar desenvolvimentos genéricos⁶. (VEREVIS, 2006, p.04)

De acordo com Verevis esse paradoxo na produção de *remakes hollywoodianos* contemporâneos acontece, pois, ao mesmo tempo em que seus realizadores querem manter elementos de filmes que fizeram sucesso anteriormente – em uma outra época ou em uma outra cultura –, eles também devem introduzir elementos genéricos, ou universais, a fim de padronizar a estética do filme para sua comercialização global. Ou seja, muitas vezes os *remakes* mantêm o familiar, como o título e a sinopse, e introduzem fórmulas padrões para sucesso na época ou cultura da refilmagem, como por exemplo, atores famosos, efeitos especiais de última geração, lugares comuns – em sua maioria nos Estados Unidos – e sensações padronizadas e não enigmáticas. Este assunto será mais desenvolvido adiante.

A prática de refilmagem não é um fenômeno exclusivo de *Hollywood*. Os *remakes* fazem parte da cultura cinematográfica e estão presentes em todos os países do mundo. Mas, como os Estados Unidos são o maior produtor mundial de audiovisual, são

⁵ Foi um sistema de contratos exclusivos, e de longo prazo, assinados por atores e atrizes com um determinado estúdio de Hollywood que passava a controlar suas carreiras, desde sua imagem até os filmes que faria.

⁶ “Remakes reflect the conservative nature of of the industry; they are motived by an economic imperative to repeat proven successes. But in order to maintain economic viability remakes are also compelled to register variation and difference (from the originals), to incorporate generic developments.” (tradução da autora).

também o maior produtor de *remakes*. Para termos uma ideia, de acordo com o site IMDB⁷ (internet movie data base) existem no banco de dados 4.798⁸ *remakes* americanos pertencendo a todos os gêneros cinematográficos conhecidos.

Atualmente os *remakes* hoje pertencem a uma cultura cinematográfica mundial e conquistaram seu lugar na produção cinematográfica. No entanto, em meados do século XX não eram bem aceitos aos olhos da crítica. Devemos aqui chamar atenção para o fato de que até hoje os críticos tendem a antipatizar com certos *remakes*, afirmando sua perda de qualidade em relação ao filme original. Mas, o que não podemos negar é que cada vez mais as refilmagens vêm se consolidando no mercado audiovisual.

Constantine Verevis (2006) escreve que várias definições de diferentes tipos de *remakes* em estudos cinematográficos podem ser consideradas. Porém, as principais e suficientes para um entendimento superficial sobre o assunto são: “ filmes baseados em roteiros existentes, novas versões de filmes que já existem e filmes que de uma forma ou de outra nos anunciam que contem algo de um, ou mais, filmes existentes” (VEREVIS, 2006, p. 1).

Como temos interesse em uma abordagem mais profunda, essas definições, embora esclarecedoras, não nos parecem suficientes para realmente entendermos os diferentes tipos de *remakes* que podem existir. Pretendemos agora, através de diferentes situações e exemplos, delinear os tipos de *remakes* no cinema. Isso será feito antes de entrarmos no assunto de nosso maior interesse, que é um confronto entre as principais diferenças estéticas entre os três pares de filmes escolhidos com base em sua relevância para a discussão de nosso assunto. Os critérios para nossa escolha serão devidamente esclarecidos durante os respectivos confrontos. São eles: *8½* (1963, Itália) de Federico Fellini; *Fahrenheit 451* (1966, Inglaterra) de François Truffaut; *Preso na escuridão* (Abre los ojos, 1997, Espanha) de Alejandro Amenábar; e seus respectivos *remakes* *hollywoodianos*: *Nine* (2009) de Rob Marshall; *Fahrenheit 451* (2018) de Ramin Bahrani; *Vanilla sky* (2001) de Cameron Crowe.

Quem nos apresenta uma classificação mais detalhada do tema é o professor americano Robert Eberwein em seu artigo *Remakes and cultural studies* (1998, p. 28-30). No texto, ele propõe a classificação de quinze diferentes tipos de *remakes* baseada em

⁷ www.imdb.com

⁸ Em janeiro de 2019.

aspectos de estudos culturais aplicados de acordo com sua observação de especialista no assunto. Ele fornece uma abordagem metodologicamente coerente para pensarmos, em nossa condição de espectadores, os vários tipos de *remakes* do ponto de vista estadunidense. A seguir a sua taxonomia preliminar exemplificada por alguns filmes:

1. a) Um filme mudo refeito como filme sonoro: *Ben Hur*, de Fred Niblo em 1926 e de William Wyler em 1959.
b) Um filme mudo refeito pelo mesmo diretor como um filme sonoro: *Beijame outra vez* (*Kiss me again*, 1925) e *Que sabe você do amor?* (*That uncertain feeling*, 1941), de Ernst Lubitsch; *Os dez mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1923 e 1956) de Cecil B. DeMille.
c) Um filme mudo de um notório diretor refeito como um filme sonoro por outro notório diretor: *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau e *Nosferatu – O vampiro da noite* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) de Werner Herzog.
2. a) Um filme sonoro refeito pelo mesmo diretor no mesmo país: *Dama por um dia* (*Lady for a day*, 1933 e *A pocketful of miracles*, 1961) de Frank Capra.
b) Um filme sonoro refeito pelo mesmo diretor em um país diferente no qual a mesma língua é falada: *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1934, Inglaterra e 1956, Estados Unidos) de Alfred Hitchcock.
c) Um filme sonoro refeito pelo mesmo diretor em um país diferente em uma língua diferente: *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu... créa la femme*, 1956, França e *And God Created Woman*, 1988, Estados Unidos) de Roger Vadim.
3. Um filme feito por um diretor com traços conscientes de elementos e filmes de outro diretor: *Scarface* (1932 e 1983) de Howard Hawks e Brian DePalma, respectivamente; *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954) e *Psicose* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock e *Trágica obsessão* (*Obsession*, 1976), *Dublê de corpo* (*Body double*, 1984) e *Síndrome de Caim* (*Raising Caim*, 1992), de Brian DePalma.
4. a) Um filme feito nos Estados Unidos e refeito como um filme estrangeiro: *Segredos de alcova* (*Diary of a chambermaid*, 1946, EUA) de Jean Renoir e *O diário de uma camareira* (*Diary of a chambermaid*, 1964, França) de Luis Buñuel.

b) Um filme feito em um país estrangeiro e refeito em outro país estrangeiro: *Yojimbo - O Guarda-Costas* (Yojimbo, 1961, Japão) de Akira Kurosawa e *Por um punhado de dólares* (Per un pugno di dollari, 1964, Itália) de Sergio Leone.

c) Um filme estrangeiro refeito em um outro país estrangeiro e refeito uma segunda vez nos Estados Unidos: *Nikita - Criada Para Matar* (La femme Nikita, 1990, França) de Luc Besson, *Black Cat* (Hei Mao, 1991, Hong Kong) de Stephen Shin e *A assassina* (Point of no return, 1993, EUA) de John Badham.

d) Um filme estrangeiro refeito nos Estados Unidos: *A cadela* (La chienne, 1931, França) de Jean Renoir e *Almas perversas* (Scarlet street, 1945, EUA) de Fritz Lang; *Acossado* (À bout de souffle, 1960, França) de Jean-Luc Godard e *A força de um amor* (Breathless, 1983, EUA) de Jim McBride.

5. a) Filmes com múltiplos *remakes* que abrangem as eras do cinema mudo e sonoro: *Sedução do pecado* (Sadie Thompson, 1928) de Raoul Walsh, *O pecado da carne* (Rain, 1932) de Lewis Milestone e *A mulher de satã* (Miss Sadie Thompson, 1953) de Curtis Bernhardt.

b) Filmes refeitos nas eras do cinema mudo, sonoro e para a televisão: *Madame X* (1929) de Lionel Barrymore (terceiro *remake* mudo), (1937) de Sam Wood, (1966) de David Lowell-Rich (versão com a Lana Turner) e, para a televisão, (1981) de Robert Ellis Miller (com Tuesday Weld).

6. a) Um filme refeito como um filme para a televisão: *Doce pássaro da juventude* (1962) de Richard Brooks e (1989) de Nicholas Roeg.

b) Um filme refeito como uma minissérie para a televisão: *Vidas amargas* (East of Eden (1955) de Elia Kazan e *East of Eden* (1981) de Harvey Hart.

c) Uma série de televisão refeita como um filme: *Maverick* (1994) de Richard Donner e *Os Flintstones* (The Flintstones, 1994) de Brian Levant.

7. a) Um *remake* que muda o cenário cultural de um filme: *À beira do abismo* (The big sleep, 1946, Estados Unidos) de Howard Hawks e *A arte de matar* (The big sleep, 1978, Inglaterra) de Michael Winner.

b) Um *remake* que atualiza a configuração temporal de um filme: *Até a vista, querida* (Murder, my sweet, 1944) de Edward Dmytryk e *O último dos valentões*

(Farewell, my lovely, 1975) de Dick Richards; *Nasce uma estrela* (A star is born, 1937, 1954, 1976)⁹ de William Wellman, George Cukor e Frank Pierson, respectivamente; Fuga ao passado (Out of the past, 1947) de Jacques Tourneur e Paixões violentas (Against all odds, 1984) de Taylor Hackford.

c) Um *remake* que muda o gênero e cenário cultural do filme: *Lanceiros da Índia* (The lives of a bengal lancer, 1935) de Henry Hathaway, refeito como um faroeste, ou wester, *Gerônimo* (Geronimo, 1939) de Paul H. Sloane; o faroeste *Matar ou morrer* (High noon, 1952) de Fred Zinnemann refeito como a ficção científica *Outland – Comando titânio* (Outland, 1981) de Peter Hyams.

8. a) Um *remake* que troca o gênero dos personagens principais: *A primeira página* (The front page, 1931) de Lewis Milestone e *Jejum de amor* (His girl Friday, 1940) de Howard Hawks.

b) Um *remake* que retrabalha mais explicitamente as relações sexuais em um filme: *Infâmia* (These three, 1936 e The children's hour, 1961) de William Wyler; *A lagoa azul* (The blue lagoon, 1949 e 1980) de Frank Launder e Randal Kleiser, respectivamente.

9. Um *remake* que muda a etnia dos personagens principais: *Anna Lucasta* (1949, 1958) de Irving Rapper, com Paulette Goddard, e de Arnold Laven, com Eartha Kitt, respectivamente.

10. Um *remake* no qual o mesmo ator, ou atriz, interpreta o mesmo papel: Ingrid Bergman nas versões, sueca e americana, de *Intermezzo* (1936, 1939) de Gustav Molander e Gregory Ratoff, respectivamente; Bing Crosby em *Duas semanas de prazer* (Holiday inn, 1942) de Mark Sandrich e *Natal branco* (White christmas, 1954) de Michael Curtiz.

11. O *remake* da sequência de um filme que é objeto de múltiplos *remakes*: *A noiva de Frankenstein* (Bride of Frankenstein, 1935) de James Whale e *A prometida* (The bride, 1985) de Franc Roddam.

12. *Remakes* cômicos e paródicos: *Frankenstein* (1931) de James Whale e *O jovem Frankenstein* (Young Frankenstein, 1974) de Mel Brooks; *Pacto sinistro* (Strangers

⁹ Estreou em novembro de 2018 uma outra atualização do filme *A Star is born*, dirigida por Bradley Cooper e estrelando Lady Gaga.

on a train, 1951) de Alfred Hitchcock e *Jogue a mamãe do trem* (Throw mamma from the train, 1987) de Danny DeVito.

13. *Remakes* pornográficos: *Os caça-fantasmas* (Ghostbusters, 1984) de Ivan Reitman e *Ghostbusters* (1991) de Bruce Seven; *Truth or dare* (1991) de Alex Kashishian e *Truth or Bare* (1992).

14. Um *remake* que muda a cor e/ou o aspecto em relação ao original: *O monstro do Ártico* (The thing from another world, 1951), preto e branco, de Christian Nyby e *O enigma de outro mundo* (The thing, 1982) Panavision a cores, de John Carpenter; *Vampiros de almas* (Invasion of the body snatchers, 1956) Superscope preto e branco, de Don Siegel e *Os invasores de corpos* (Invasion of the body snatchers, 1978), proporção da tela 1.85 : 1 a cores.

15. Um aparente *remake* cujo status de *remake* é negado pelo diretor: *Blow-Up - Depois Daquele Beijo* (Blow-Up, 1966) de Michelangelo Antonioni e *A conversação* (The conversation, 1974) de Francis Ford Coppola.

Algumas críticas podem ser feitas a essa taxonomia, como por exemplo: por ela ter sido escrita no final do século XX, não inclui nenhum *remake* do século XXI; ela não cruza referências de filmes – e alguns *remakes* podem se enquadrar em mais de uma classificação ao mesmo tempo; por não apresentar nenhum filme extremamente relevante quanto ao seu aspecto econômico¹⁰; ela não cita a questão das adaptações cinematográficas, que supõe a possibilidade de um filme ter como base de sua história uma fonte não cinematográfica.

Atualmente existem duas novas classificações atreladas ao *remake*: são os *reboots* e as *pré-sequências*. *os reboots* são novas versões de franquias de obras de ficção já existentes mas com diferentes elementos e/ou eventos, como no caso dos filmes do *Batman* dirigidos por Tim Burton e os filmes do *Batman* dirigidos por Christopher Nolan; enquanto que *pré-sequência* é o nome que se dá a histórias que mostram os eventos que se passam antes da obra original, como por exemplo *Malévola* (2014), de Robert Stromberg, em relação à *Bela Adormecida* (1959), de Clyde Geronimi, e *Prometheus* (2012) em relação à *Alien* (1979), ambos de Ridley Scott.

¹⁰ Aqui seriam os filmes Blockbusters, assunto que será tratado no segundo capítulo.

Outro autor que também teoriza sobre o assunto dos *remakes* cinematográficos é o renomado e influente crítico e teórico do cinema o francês André Bazin. Com vasta obra sobre o cinema, principalmente sobre o cinema pós-guerra, Bazin, um dos fundadores da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, dedicou todo um texto ao assunto em pauta, como veremos a seguir.

2.3 OS REMAKES SEGUNDO ANDRÉ BAZIN

O teórico e crítico cinematográfico André Bazin (1918-1958) é conhecido por seus escritos sobre o realismo no cinema. Em seu texto *Refeito nos EUA* (Remade in the USA, 1952) afirma que refazer uma obra artística é um fato constante na história da arte: “afinal, a lenta evolução das artes plásticas ou literárias baseia-se tanto na cópia como na inovação” (BAZIN, 1952/2014, p. 97)¹¹. De acordo com ele, o cinema seria uma forma de arte ainda muito recente, se comparada com as outras; mesmo assim repete espontaneamente esse padrão.

Bazin escreve que assim como algumas técnicas de fazer arte perdem o seu valor¹² devido a sua obsolência, quando são substituídas por outra técnica mais moderna, o mesmo acontece com o cinema.

Nos dias de hoje o cinema é a única forma de arte da qual somos verdadeiramente contemporâneos; ele se desenvolve e envelhece conosco. Portanto, é inútil se surpreender quando o público perde o interesse em um filme - mesmo que seja uma obra-prima - depois que sua obsolescência se torna perceptível. E os sinais dessa obsolência são múltiplos. (BAZIN, 1952/2014, p.99)¹³.

Os sinais dessa chamada “obsolência” são variados. Segundo Bazin, os mais óbvios aconteceram nas seguintes transições: do cinema mudo para o sonoro; do filme

¹¹ After all, the slow evolution of the literary or the plastic arts is based as much on copying as on innovation. (Tradução feita pela autora).

¹² Aqui gostaríamos de chamar atenção para o fato de estarmos apenas falando sobre a técnica e não o valor estético, e histórico, da obra de arte em si.

¹³ Now cinema is the only art form of which we are truly contemporaries; it develops and ages along side us. Therefore it is pointless to be surprised when the public loses interest in a film – even if it is a masterpiece – after its obsolescence becomes perceptible. And the signs of obsolescence are multiple. (Tradução feita pela autora).

ortocromático para o pantocromático¹⁴ e da cinematografia preto e branca para a colorida. Podemos incluir aí também todas as etapas técnicas de aperfeiçoamento que existiram entre essas transições. Devemos levar em consideração o fato que André Bazin escreveu esse texto há mais de 60 anos e que, nesse período de tempo, a tecnologia evoluiu de forma muito mais rápida do que evoluía até meados do século XX. Sendo assim, poderíamos acrescentar em sua lista de transições tecnológicas as seguintes evoluções cinematográficas: a substituição do filme de celuloide pelo digital; a substituição das moviolas de montagem pela edição no computador; os efeitos especiais, mais conhecidos por trucagem¹⁵, que foram substituídos por imagens criadas pelo computador o CGI (*computer graphic imagery*), entre outros.

Para Bazin, essas transições tecnológicas seriam alguns dos motivos que levam os produtores e realizadores americanos a insistirem na produção de *remakes*, mas não o único motivo:

É necessário levar em consideração a técnica de contar histórias (junto com a evolução da edição), o estilo da fotografia e, finalmente, as inúmeras referências temporais ou tópicas contidas na própria imagem: modo de vestir, tipo de maquiagem, estilo de atuação, etc (BAZIN, 1952/2014, p. 99).

Além das transformações tecnológicas, ocorrem outros tipos de transformação, tais como nas formas de construir uma narrativa cinematográfica – o melhor exemplo seria aqui o da evolução da edição no cinema. Hoje em dia temos planos menores e cortes de cenas mais rápidos do que no início do século XX, o que produz uma narrativa mais acelerada do que antes. Ao tomarmos os exemplos usados por Bazin, como a transformação da moda, as mudanças nas técnicas de maquiagem e até formas de atuação – aqui podemos pensar nas inegáveis mudanças na atuação pelas quais o cinema já passou desde a transição do cinema mudo até os dias de hoje –, percebemos que essas transformações são, em grande parte, de caráter subjetivo. Assim como a percepção de uma sociedade se transforma de acordo com o seu período histórico, o mesmo acontece com a forma de se fazer cinema – esse assunto será abordado mais à frente ao tratarmos de Walter Benjamin e das transformações subjetivas no campo da percepção. Ao notarem este fato, os realizadores cinematográficos produzem *remakes* de sucesso no passado a fim de atualizá-lo para uma nova geração.

¹⁴ O filme pancromático reproduz de maneira realista as cores de uma cena, tal qual elas aparecem ao olho humano. Os filmes do tipos ortocromático não são sensíveis a determinados comprimentos de onda da luz, sendo então menos realistas.

¹⁵ Efeitos de edição utilizados e desenvolvidos por Méliès utilizados para criar ilusões em seus filmes.

André Bazin destaca um último motivo pelo qual produtores e realizadores estadunidenses insistem na produção de *remakes*, ele acredita se tratar de uma prática característica da indústria cinematográfica *hollywoodiana*, mas não limitada a ela, motivo este que “não seria temporal mas geográfico” (BAZIN, 1952/2014, p. 99)¹⁶. É que em grande parte dos países, e principalmente nos Estados Unidos, produtores querem filmes ambientados em seu território e falados em seu idioma.

Até aqui observamos que existem diferentes tipos de *remakes* cinematográficos e verificamos a possibilidade de relacionar o aumento na produção de *remakes* à “obsessão pela memória” na contemporaneidade. A seguir, através de um confronto entre os três pares de filmes escolhidos, iremos perceber as principais diferenças estéticas entre os *remakes hollywoodianos* e os filmes originais, que não foram produzidos pela indústria cultural estadunidense.

2.4 A ESTÉTICA DOS *REMAKES* E SEUS ORIGINAIS

Chama a atenção a grande quantidade de refilmagens de filmes estrangeiros¹⁷, principalmente filmes cultuados, originalmente produzidos no continente europeu, como por exemplo os já citados: *Vanilla Sky*, de Cameron Crow (Vanilla Sky, 2001, EUA) e seu original *Preso na escuridão*, de Alejandro Amenábar (Abra los ojos, 1997, ESP); *Nine*, de Rob Marshall (Nine, 2009, EUA) e seu original *8½*, de Federico Fellini (8½, 1963, Itália); e *Fahrenheit 451*, de Ramin Bahrani (2018, EUA) e seu original *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966, ING). Vamos agora explorar o modo pelo qual, o cinema produz e expressa a singularidade de uma certa época e cultura a partir das principais diferenças estéticas entre os três pares de filmes exemplificados.

Cabe observar que os críticos cinematográficos, em geral, costumam comparar as refilmagens estadunidenses com os filmes europeus originais afirmando que os filmes produzidos fora de *Hollywood* são melhores do que seus *remakes*. Mesmo que esta conclusão possa estar certa, o processo que conduz a ela é pouco profundo, esgotando-se numa comparação simples entre dois estilos que são, na verdade, muito diversos. Não é

¹⁶ Not temporal but geographic. (Tradução da autora).

¹⁷ Estamos chamando de filmes estrangeiros os filmes que não foram produzidos nos Estados Unidos.

isso o que queremos aqui. Gostaríamos de esclarecer que não visamos uma comparação qualitativa entre os *remakes* e seus filmes originais; o que pretendemos é mostrar como uma mesma premissa pode ser expressada e contada através de diferentes formas estéticas em diferentes épocas e em diferentes lugares. Devemos ter em mente que cada filme tem seus erros e seus acertos e cada espectador sua própria sensibilidade e, com isso, suas preferências. Mas antes de continuar devemos entender o que estamos querendo dizer ao usarmos o termo “forma estética”.

Alexander Gottlieb Baumgarten, autor que deu o sentido moderno à palavra estética, diz que esta “é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1750/1993, p. 105). Formalmente a estética (do grego *aisthesis*: percepção, sensação) é um ramo da filosofia que tem por objeto não apenas os processos de criação artística, mas, principalmente, os modos como os fenômenos estéticos afetam as nossas sensações e percepções. É “a maneira pela qual, antes que formulemos os significados exprimíveis em palavras, o mundo toma sentido para nós de acordo com a maneira pela qual nos afeta e pela qual nós o afetamos” (ELKAIM; STENGERS, 1994, p.48). Se transpomos essa definição para o cinema, podemos dizer que a forma estética, para nós, consiste nos modos pelos quais a imagem cinematográfica afeta o espectador e os modos pelos quais ela é construída para fazê-lo, bem como as sensações que ela evoca subjetivamente no espectador.

Os três pares de filmes que utilizaremos para pensar a diferença das formas estéticas entre os filmes originais e seus *remakes* foram escolhidos principalmente, mas não exclusivamente, por três fatores: pelo argumento do *remake* permanecer fiel ao do filme original; pelo fato de suas diferenças estéticas aparecerem de maneira mais marcante, como iremos especificar mais adiante; e, finalmente, pelo fato de os *remakes* escolhidos se enquadrarem em mais de uma classificação na taxonomia proposta por Robert Eberwein (1998) como veremos a seguir.

Preso na escuridão (Abre los ojos, 1997, ESP, 117 min.) de Alejandro Amenábar e *Vanilla Sky* (2001, EUA, 136 min.) de Cameron Crow:

Sinopse: ambientado em Madrid, originalmente e em Nova Iorque no *remake*, um rapaz bonito e bem-sucedido, chamado César (Eduardo Noriega) no original e David (Tom Cruise) no *remake*, não procura relacionamentos sérios, mas acaba se apaixonando por uma garota, Sofía – interpretada por Penélope Cruz em ambos os filmes – trazida para a sua festa de aniversário por seu melhor amigo Pelayo (Féle Matrinez) no original e Brian (Jason Lee) no *remake*. Um terrível acidente de carro é causado por uma ex-amante, Núria (Najwa Nimri) no original e Julie Gianni (Cameron Diaz) no *remake*. A ex-amante morre e o acidente desfigura o rosto do protagonista. Aos poucos, sua vida desmorona, até ele não saber mais o que é real ou não. Após ser acusado de um crime, que não sabe se cometeu – o assassinato de Sofía –, o protagonista é internado em uma espécie de manicômio presídios e passa a maior parte de seu tempo conversando com seu terapeuta Antonio (Chete Lera) no original e McCabe (Kurt Russel) no *remake*, tentando elaborar tudo o que se passou.

De acordo com o site imdb.com (Internet Movie Data base), um dos maiores do segmento, *Preso na escuridão* (1997) teve um orçamento de 2.34 milhões de dólares, enquanto seu *remake* *Vanilla Sky* (2001) contou com 68 milhões de dólares. O fato de tratar-se de um *remake* *hollywoodiano* traz uma série de digamos “vantagens” do ponto de vista mercadológico, como a possível contratação de atores mundialmente famosos, Tom Cruise e Cameron Diaz, e melhores efeitos especiais, como por exemplo o impacto do acidente de carro sofrido pelo personagem principal e a deformação no rosto causado por esse acidente. O *remake* pôde também ser produzido como um filme esteticamente mais belo e com uma maquiagem mais crível em relação ao original. Mas, isso não garante uma melhor qualidade fílmica. Sem dúvida esses fatores impactaram diretamente a comercialização, e, com isso, a arrecadação dos filmes: *Preso na escuridão* arrecadou em bilheterias pelo mundo aproximadamente 7 milhões de dólares, enquanto seu *remake* arrecadou mais de 203 milhões de dólares. Entretanto nosso interesse neste trabalho não se refere à comparação econômica entre os diferentes filmes, e sim ao modo como sua estética impacta nossa percepção.

Durante o filme *Vanilla Sky* podemos assistir repetidamente, às vezes em primeiro plano e às vezes ao longe, a reportagem sobre o cachorro chamado Benny que, ao cair em um lago e ficar congelado por três meses, consegue voltar à vida graças à tecnologia

avançada de processos de criogenia¹⁸. Isso atinge diretamente nossa compreensão sobre o que está acontecendo com o personagem principal em seus delírios, visto que a possibilidade de tudo ser um sonho causado pelo processo criogênico já nos é familiar devido à informação sobre o cachorro Benny. Em *Preso na escuridão* também aparece a informação sobre essa tecnologia, mas ela não é usada repetidamente como no *remake*; o que acaba por deixar espaço para diferentes tipos de interpretação sobre o que está acontecendo com o protagonista. As possibilidades, e os enigmas, durante o filme, crescem quando um sentido não é estabelecido ao espectador.

Também podemos citar a diferença entre a construção dos personagens, como por exemplo: no *remake* os personagens, inclusive a personagem de Penélope Cruz, são mais espalhafatosos, ostentando uma interpretação exagerada e com frases de efeito. Um exemplo é como a frase repetida pela personagem Sofia em diferentes momentos do filme: ela diz a David que talvez eles se vejam em uma outra vida, quando ambos forem “gatos” e ele também repete essa frase no final do filme. Esse exagero e reiteração favorecem um tipo de interpretação e tendem a não deixar espaço para dúvidas quanto aos sentimentos dos personagens; no original, entretanto, eles são mais misteriosos, e muitas vezes ficamos na dúvida quanto as suas intenções e suas realidades. Em *Vanilla Sky* percebemos tudo o que os três personagens estão sentindo, enquanto que em *Preso na escuridão* existe uma ambiguidade sobre o que está acontecendo.

Podemos dizer que os filmes *Preso na Escuridão* e *Vanilla Sky* são o par de filmes analisados em que o *remake* se manteve o mais fiel possível em relação ao original. Porém a maior diferença entre eles está no final:

No filme original o personagem principal não aceita com tanta facilidade que está vivendo em um sonho que se tornou pesadelo. Na verdade, como ele não tem lembrança nenhuma do que ocorreu a situação fica ambígua até para nós, espectadores, que vamos acompanhando o desenrolar da história sem ter absoluta certeza do que está acontecendo. Essa incerteza oferece a quem assiste uma maior liberdade de interpretação e de produção de sentidos. O sentido não é imposto autoritariamente a nós, ele pode provir do que está sendo mostrado através das imagens, mas também pode derivar de outra coisa que não foi dita. No *remake* não existe uma ponta solta, todas as ações e acontecimentos são justificados na cena final do filme. Tendemos a não termos margem para dúvidas, visto

¹⁸ É a técnica de manter cadáveres congelados anos a fio para ressuscitá-los um dia.

que o personagem de Tom Cruise lembra de tudo o que aconteceu com ele e todas essas lembranças são mostradas a nós através de imagens.

Vimos anteriormente que *Hollywood* tende a padronizar a estética cinematográfica a fim de ter seus filmes bem aceitos – economicamente – em âmbito global, e não regional. Não foi diferente neste caso, pois *Vanilla Sky* foi um filme mais comercializável¹⁹ em relação ao seu original, apesar de ter sido produzido poucos anos após *Preso na escuridão* e contar com as dessemelhanças apresentadas acima. Em um primeiro momento podemos achá-las sutis, mas, na verdade, elas fazem toda a diferença para a experiência cinematográfica do espectador.

Fahrenheit 451 (1966, ING, 112 min.) de François Truffaut e
Fahrenheit 451 (2018, EUA, 100 min.) de Ramin Bahrani:

Sinopse: em uma sociedade futurística opressiva e apática, na qual a leitura e a escrita são proibidas, o trabalho dos bombeiros é identificar traidores do sistema e queimar todos os livros encontrados. Um jovem e promissor bombeiro chamado Guy Montag, interpretado por Oskar Werner no original e Michael B. Jordan no *remake*, está às vésperas de receber uma promoção por ser o melhor em seu trabalho. Tendo como mentor o capitão dos bombeiros Beatty, interpretado por Cyril Cusack no original e Michael Shannon no *remake*, Montag nunca se questionou sobre sua função. Após conhecer uma jovem chamada Clarisse (interpretada por Julie Christie no original e Sofia Boutella no *remake*) integrante do movimento de resistência, o jovem bombeiro começa a questionar as origens de seu trabalho e se interessar pela leitura que deve coibir. Isso acarreta uma descoberta de sentimentos, possibilidades e dúvidas que ele nunca havia experimentado.

Originalmente um livro – escrito por Ray Bradbury (1920-2012) e publicado pela primeira vez em 1953 – *Fahrenheit 451* é um filme interessante de ser analisado por estar incluído em diferentes itens na taxonomia dos tipos de *remakes* feita por Robert Eberwein (1998), e mesmo em itens não incluídos pelo autor em sua classificação.

¹⁹ Veremos mais a fundo esse assunto no segundo capítulo ao tratarmos dos filmes *Blockbusters*.

Em primeiro lugar podemos dizer que antes de ser um *remake*, o filme é uma adaptação, pois não teve origem em uma fonte cinematográfica e sim literária. Seu *remake* não foi produzido para a comercialização cinematográfica, mas para a televisiva: *Fahrenheit 451* (2018) só pode ser assistido por assinantes do canal norte-americano HBO.

Entre os nossos confrontos, *Fahrenheit 451* é o que apresenta a maior diferença temporal entre o filme original e seu *remake*: são 52 anos de diferença. E se levarmos em conta as transformações na percepção e na estética – afinal, pessoas de épocas diferentes sentem de forma diferente e filmes de diferentes épocas serão esteticamente familiares para o período de sua produção – podemos dizer que suas diferenças são mais gritantes do que as do exemplo anterior. Trata-se de um *remake* que atualiza a configuração temporal de um filme. Mesmo se passando em um tempo futuro, o filme original não acompanhou as inovações técnicas de nossa época, como por exemplo a digitalização de praticamente todos os livros já escritos. Para nós, isso traria um problema de credibilidade em relação à história do filme, visto que, no original os bombeiros só queimam livros físicos. Nesse caso, para tornar-se uma história verossímil para nós, o *remake* teve que se atualizar em relação aos avanços tecnológicos da contemporaneidade, estendendo o trabalho dos bombeiros para a destruição de arquivos digitais.

Vivemos em uma sociedade na qual tudo é transmitido e espetacularizado pela televisão ou redes sociais (TÜRCKE, 2010), e isso também foi transposto para o *remake*. Os bombeiros fazem verdadeiros espetáculos transmitidos ao vivo para a população quando acham um dissidente do governo.

Com as contínuas transformações de nossas estruturas temporais e os novos padrões de consumo – tais como descritos por Andreas Huyssen (2000) – o filme original, na perspectiva do espectador contemporâneo, seria percebido como lento e com muitas lacunas. A fim de se atualizá-lo segundo as particularidades de nossa época, mais elementos foram introduzidos no *remake*. Como, por exemplo, a lembrança que Montag tem de seu pai, que vai se transformando no desenrolar do filme até ficar clara e sem brechas. Outro elemento introduzido no filme estaria no fato de Beatty, seu mentor, e capitão dos bombeiros, também ler livros e escrever pequenos devaneios, tudo isso sem desacreditar o sistema vigente. Outro exemplo é a forma pela qual o personagem principal conhece Clarisse – no *remake* ela é informante de Beatty e entrega alguns divergentes do sistema como condição para permanecer em liberdade enquanto no original ela se

aproxima de Montag propositalmente no metrô. Através de todos esses elementos, e os listados aqui são apenas alguns exemplos, o *remake* nos apresenta muito mais informações sobre os personagens do que o original, deixando menos margens para nossa imaginação.

Assim como no outro par de filmes confrontados, o final do *remake* de *Fahrenheit 451* também mostra diferenças em relação ao original, e isso devido aos avanços tecnológicos do período. No original, Montag, com influência de Clarisse, se une a uma comunidade de dissidentes do governo na qual cada um de seus integrantes deve decorar um livro por inteiro até se tornarem o próprio livro. São as pessoas-livro que passam seus dias tranquilos apenas recitando, para quem quiser ouvir, seu conteúdo memorizado. Não nos é revelado o que aconteceu com a sociedade apática que ficou para trás. No *remake*, existe uma dissidência, mas ela é menor. Ela não chega a configurar uma comunidade, reduzindo-se a uma casa na qual moram as pessoas que protegem o conhecimento. Este se dá na forma de um jovem que decorou sozinho alguns milhares de livros. Além disso, esses protetores conseguiram, através de uma tecnologia não mostrada, inserir dentro do DNA de um pássaro todo o conhecimento do mundo. Essa versão mostra o que acontece na sociedade deixada para trás: ela entra em colapso devido à informação sobre a existência de um conhecimento tão grande. Na última cena os bombeiros, que estão seguindo Montag, matam todos os habitantes do local, mas o pássaro contendo todo o conhecimento humano tem sua fuga facilitada por Montag.

8½ de Fellini (8½, 1963, ITA, 138 min.) de Federico Fellini e *Nine* (2009, EUA, 118 min.) de Rob Marshall:

Sinopse: tendo como cenário a Itália da década de 1960, Guido – interpretado por Marcello Mastroianni no original e Daniel Day-Lewis no *remake* – um famoso cineasta, e roteirista, enfrenta uma crise de meia idade que sufoca a sua criatividade. Em decorrência desta crise, e as vésperas de iniciar as filmagens de seu mais novo filme, mesmo sem ter um roteiro pronto, Guido luta para encontrar harmonia em sua vida profissional e pessoal enquanto se envolve em relacionamentos dramáticos com as mulheres de sua vida, tanto do passado quanto as do presente: sua esposa Luisa,

interpretada por Anouk Aimée no original e Marion Cotillard no *remake*; sua amante Carla, Sandra Milo no original e Penélope Cruz no *remake*; sua musa Claudia, Claudia Cardinale no original e Nicole Kidman no *remake*; a mulher responsável por seu primeiro contato sexual, uma prostituta chamada Saraguina, interpretada por Eddra Gale no original e Fergie no *remake*; e sua mãe, interpretada por Giuditta Rissone no original e Sophia Loren no *remake*.

Sobre esses dois filmes podemos dizer que são o caso mais curioso aqui tratado. Pois apesar de possuírem muitas semelhanças, como o enredo e os personagens apresentados, esses filmes são os mais diferentes em relação à sua estética. Podemos começar citando que o filme de Fellini é um drama autobiográfico, enquanto que seu *remake* é um musical cinematográfico baseado em um musical teatral da *Brodway* de 1982. Este musical foi baseado em uma peça de teatro italiana escrita pelo dramaturgo Mario Fratti, em 1981. Então, dizemos ser o caso mais curioso aqui tratado, pois primeiro foi feito um filme autobiográfico por Fellini; após isso Mario Fratti transformou a história em peça de teatro; um ano depois o dramaturgo americano Arthur Kopit levou a história à *Brodway*; e, em 2009, Rob Marshall dirigiu um *remake* de *8 ½* esteticamente baseado nos espetáculos teatrais baseados no filme original. Apesar de ser um *remake* de gênero diferente do original, pode ser considerado também uma adaptação.

Além da questão do gênero, um sendo drama e o outro musical, podemos citar algumas diferenças estéticas importantes em relação ao original para o *remake*. A primeira e mais óbvia seria a escolha de filmar o original em preto e branco e o *remake* em cores. Outro ponto importante é a quantidade de informações oferecidas ao espectador: em *8 ½ de Fellini*²⁰ as personagens vão sendo apresentadas de acordo com as ilusões, lembranças e sonhos de Guido; no caso do *remake Nine* as mulheres são apresentadas todas de uma só vez logo na primeira cena do filme. Inclusive novas mulheres são incluídas no enredo do filme com o intuito da história ficar mais dinâmica com mais diálogos e números musicais. Como exemplo, podemos citar o acréscimo da jornalista americana Stephanie, interpretada por Kate Hudson, e da figurinista e confidente de Guido Lilli, interpretada por Judi Dench.

²⁰ O título do filme é uma referência à carreira do próprio diretor, que até então já havia dirigido seis longas-metragens, dois episódios em filmes coletivos e co-dirigido um longa-metragem.

As informações sobre os sentimentos pessoais dos personagens, tanto do principal quanto das mulheres de sua vida, também sofrem mudanças quanto a forma em que são mostradas ao espectador no original e no *remake*: em *8 ½ de Fellini* essas informações são escassas e muitas vezes temos que imaginar o que os personagens estão pensando ou sentindo. Existem mais dúvidas do que certezas, o que aumenta nossa indagação sobre suas intenções e sobre suas relações com o protagonista. No caso de *Nine*, não há dúvidas ou espaço para indagações sobre nenhum personagem. O que não é mostrado através dos diálogos é rapidamente explicado através de números musicais excessivamente explícitos de sentido. Esses números musicais, sempre espetaculares e visualmente impecáveis, são literalmente uma descrição do que os personagens femininos sentem após um encontro direto com o protagonista. Ou, no caso de um número musical interpretado pelo próprio Guido é uma descrição dos sentimentos que ele não consegue abrir para ninguém. Ou seja, o espectador não tem espaço para indagações, ele é informado de absolutamente tudo.

A construção e a interpretação do personagem principal também diferem muito de um filme para o outro. O Guido de *Nine* vai de uma mulher a outra em busca de uma solução para seu problema criativo e ainda assim não aprende nada. Temos a impressão que a cada encontro o personagem permanece o mesmo e no final tudo dá certo. Não existe nenhuma complexidade em seus afetos. Se olharmos para o Guido de *8 ½* vemos ali um cineasta sem rumo, mas um homem seguro e plenamente consciente de que não há um roteiro a ser filmado. Existe uma complexidade na interpretação de Mastroianni em que podemos perceber que tudo pode dar certo, mas também pode dar errado. Existe uma ambiguidade que Daniel Day-Lewis não manifesta.

O final do filme *8 ½ de Fellini* também é muito diferente em relação ao final de seu *remake Nine* – como os nossos dois pares de filmes confrontados anteriormente. No filme original, Guido, o cineasta em crise, dirige, ele próprio, a cena de sua vida. A ciranda na qual entram todos os personagens que viveram em conflito ao longo da sua história retratada: o pai, a mãe, as diversas mulheres, o produtor, a igreja, as prostitutas, amigos e desafetos. Tudo se concilia ao som de uma marchinha circenses, composta por Nino

Rota²¹, em uma cena lúdica na qual não se sabe se é realidade ou mais uma fantasia do personagem principal. O final é aberto a interpretações.

No caso do *remake*, após tudo dar errado na vida de Guido, como o fim de seu casamento e de sua carreira, devido a sua crise de criatividade, o personagem interpretado por Daniel Day-Lewis dá a volta por cima e dirige um filme. A cena final é ele iniciando seu trabalho como diretor de seu novo filme chamado *Nine* e mantendo perto dele, na verdade em sua mente, todas as mulheres de sua vida. Não existe nenhuma dúvida ou enigma quanto a esse final. Tudo é bem explicado através de suas imagens que mostram tudo o que o diálogo, por algum motivo, não deixa claro.

Podemos agora dizer que as propostas dos filmes exemplificados acima são bem diferentes. Os filmes originais foram feitos de forma menos comercial²² que seus *remakes*. Isso significa que apesar de uma obra cinematográfica ser sempre feita para produzir algum tipo de retorno para seus realizadores, no caso dos três filmes originais exemplificados, o retorno financeiro não era a sua maior preocupação. Houve um interesse estético, e uma preocupação, de como as obras iriam afetar seus espectadores. Ou seja, a forma pela qual as imagens foram apresentadas aos espectadores foi pensada para respeitar seu tempo de assimilação e favorecer um espaço para suas próprias interpretações e reflexões sobre as imagens assistidas. A ambiguidade da imagem favoreceu diferentes formas de interpretações sobre os filmes, promovendo várias possibilidades de sentido.

Isso muito se aproxima do que Umberto Eco conceituou como *obra aberta* no livro que possui o mesmo título (1962), uma coletânea de artigos sobre a poética da arte contemporânea. Com a ideia de “obra aberta”, Eco aponta para a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa tanto na literatura, como nas artes plásticas e música. As obras de arte teriam como característica a ambiguidade e a auto reflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma obra pronta como um corpo equilibrado, ela “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, [1962] 2005, p. 40). Desta forma, na teoria de Umberto Eco, o receptor, ou espectador, ocuparia um lugar de destaque, já que a cada

²¹ Conhecido por ter composto a música dos filmes de Federico Fellini, Luchino Visconti, Francis Ford Coppola e Franco Zeffirelli.

²² A palavra “comercial” aqui pode ser entendida por caracterizar filmes que visam apenas o lucro e puro entretenimento.

desfrute o intérprete produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, [1962] 2005, p. 40).

A abertura para a possibilidade de vários significados em uma única obra seria um aspecto valorizado na construção artística, ainda que somente na arte contemporânea ela tenha tomado parte de um programa poético: os artistas não se colocam como vítimas da possibilidade de interpretações múltiplas, mas sim, passam a utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística por meio da criação de obras que possam oferecer o máximo de possibilidades interpretativas. Isso se aproxima dos filmes originais exemplificados – *Preso na escuridão*, *Fahrenheit 451* e *8 ½ de Fellini*. Assim como a arte contemporânea é pensada enquanto obra aberta, esses filmes invocam uma posição bastante ativa do espectador no processo de cooperação interpretativa – o que Eco chama de “atos de liberdade consciente” ([1962] 2005, p. 41).

Por outro lado, os *remakes hollywoodianos* aqui tratados – *Vanilla Sky*, *Fahrenheit 451* e *Nine* – foram produzidos de maneira a melhor agradar a sensibilidade das massas na contemporaneidade: são filmes mais comerciais, ou seja, filmes com orçamentos estratosféricos e feitos com o principal intuito de lucro; filmes muito explícitos, nos quais todas as informações, sobre o enredo ou sobre os personagens, são transformadas em imagens, ou diálogos, o que acaba por padronizar a interpretação. São imagens muito bem construídas e esteticamente agradáveis aos espectadores, mas são imagens destituídas de ambiguidade. Essas obras cinematográficas caminham do lado oposto ao das obras descritas como “obras abertas” por Umberto Eco.

É exatamente esse formato estético que iremos a partir de agora chamar de violento. A imposição autoritária de um sentido, seja através da imagem ou de diálogos, é justamente o que vamos caracterizar, neste trabalho, como forma estética violenta de produção da imagem cinematográfica. Consideramos que a imposição de um universo de sentido (ZIZEK, 2014), ou seja, a imposição de uma forma de interpretação previamente construída, que impossibilita o espectador a criar um sentido diferente daquele que os realizadores de um filme estão propondo, é uma forma de violência. No próximo item veremos o porquê.

2.5 FORMAS DE VIOLÊNCIA E VIOLÊNCIA ESTÉTICA

Apesar das mudanças nas formas de percepção, sensibilidade e ação nos diferentes momentos históricos, certos aspectos das relações dos seres humanos com a natureza e com outros humanos sempre existiram e sempre irão existir. A violência é um deles: “a violência está intimamente entrelaçada aos fatores responsáveis pela condição de vida” (FARIAS et al., 2014, p. 29). Seja de forma natural, como força da natureza, ou de forma humana, como o excesso de força em relação a outro ser humano ou objeto, seus modos de manifestação são tão numerosos que é difícil listá-los de modo satisfatório. O que é possível é afirmar que as formas de violência se transformam envolvendo a subjetividade e sendo próprias de determinados períodos históricos.

O autor coreano Byung-Chul Han, em seu livro *Topologia da violência* (2017), discorre, principalmente, sobre a transformação da violência do período Pré-Moderno ao período Moderno e até a atualidade. Podemos observar que algumas de suas manifestações são fáceis de identificar, como, por exemplo, a violência na era pré-Moderna. Nesse período histórico, segundo Han, ela estava presente em quase todos os aspectos da vida cotidiana. Ela era parte da construção social daquela época e também era usada para demonstração de poder e domínio por parte de seu governante vigente. Não só atos de violência eram realizados normalmente como também eram expostos para todos verem:

O governante manifestava seu poder (*Macht*) por meio da violência mortífera, do sangue. O teatro da crueldade que ocorria nas praças públicas encenava seu poder e domínio. A violência e sua encenação teatral, portanto, eram parte essencial do exercício do poder (*Macht*) e do domínio. (HAN, 2017, p. 17)

O autor usa como exemplo, na Antiguidade Romana, o cruel espetáculo da luta dos gladiadores. Os soberanos, além de fazerem os gladiadores lutarem uns contra os outros, os ofereciam como comida a animais ferozes diante de toda a população. Todo esse “evento” não era apenas uma diversão para as massas durante o período pré-moderno; ele também possuía um cunho político. “No teatro da crueldade entrava em cena o poder (*Macht*) do soberano como poder da espada. (...) A pomposa encenação da violência mortal manifestava o poder e o domínio do governante, que lançava mão da simbologia do sangue” (HAN, 2017, 18-19). Nessa época o poder podia se expressar e ser medido através da força bruta. Por esse motivo a violência era explícita, visível, sendo

seu significado definido e valorizado socialmente. No período pré-Moderno, ou seja, na cultura arcaica e na Antiguidade, a encenação da violência era parte do cotidiano.

Na Idade Moderna, a violência pela força vai perdendo seu lugar, cada vez mais, em quase todos os níveis da sociedade. O espetáculo das execuções em praças públicas dá lugar às execuções em ambientes aos quais a população não tem acesso, e a violência com o corpo humano não é mais evidenciada como no período anterior. “Em vez de uma encenação ostentatória a violência se esconde envergonhada. É bem verdade que continua a ser exercida, mas é retirada da encenação pública” (HAN, 2017, p. 20).

O fim da sociedade pré-Moderna e o início da Modernidade sujeitou a violência a uma transformação topológica:

Ela [a violência] já não é uma parcela de comunicação política e social, mas retira-se para espaços subcomunicativos, subcutâneos, capilares, intrapsíquicos. Desloca-se do visível para o invisível, do direto para o discreto, do físico para o psíquico, do marcial para o medial e do frontal para o viral. (HAN, 2017, p. 20-21).

Aqui, a violência ainda tem como característica o binarismo, como o do bem e do mal, agressor e vítima ou amigo e inimigo. Mas as tensões destrutivas são voltadas para dentro dos sujeitos e não externalizadas: “a internalização psíquica é um dos deslocamentos topológicos centrais da violência na Modernidade; a violência toma forma de conflito intrapsíquico” (HAN, 2017, p. 22). De certa forma, sem a aplicação da violência física as tensões destrutivas são suportadas internamente. Devemos ter em mente que a atualização das formas de violência em determinadas épocas não significa o desaparecimento por completo da forma de violência anterior.

Na atualidade – ou pós-Modernidade de acordo com Han –, a violência vai se apresentar de forma diferenciada, não sendo mais polarizada. “Em lugar da violência causada de fora para dentro, há uma violência gerada por si próprio; esta é muito mais fatal do que aquela, pois a vítima dessa violência imagina ser livre” (HAN, 2017, p. 81). Essa transformação está diretamente ligada às relações de produção capitalistas, pois a autoexploração é muito mais eficiente do que a exploração alheia. É a dominação do capital e “a aclamação que se oferece ao domínio do capital se chama, agora, *consumo*” (HAN, 2017, p. 135).

Outro autor que irá tratar o tema da violência na atualidade é o filósofo esloveno Slavoj Žižek. Conhecido por suas críticas culturais e políticas na pós Modernidade, o autor apresenta, em seu livro *Violência: seis reflexões laterais* (2014), diferentes

dimensões de violência na contemporaneidade. Ele as distingue através de dois conceitos: a subjetiva e a objetiva. A violência subjetiva seria diretamente visível e praticada por um agente facilmente detectável. É a que costuma ser absorvida em bases diárias pelas pessoas. De acordo com o autor, nos dias de hoje os sinais mais evidentes de violência que podemos pensar são “atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais” (ZIZEK, 2014, p. 17). Essa violência seria a parte mais visível de sua divisão de violência em dois conceitos.

O segundo seria a violência objetiva. É um tipo invisível de violência, “uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ZIZEK, 2014, p. 18). Zizek divide essa segunda forma em duas partes: a violência objetiva simbólica e a sistêmica. Violência sistêmica seria aquela que nasce das consequências trágicas do funcionamento de nosso sistema econômico e político, como por exemplo, a das relações de dominação e de exploração, tanto sociais quanto do meio ambiente, visíveis de maneira natural e recorrente em nossa sociedade. Esta violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e mal-intencionados; ela é anônima e atua a serviço do capital.

Já a violência simbólica é a mais perigosa de todas, pois não é percebida como as outras:

[...] esta violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. (ZIZEK, 2014, p. 17)

Ela seria a imposição de um universo de sentido através da linguagem e suas formas. Aqui, o melhor exemplo seria o da dominação cultural hegemônica: a imposição cultural de uma classe dominante às classes dominadas é uma forma de violência simbólica. Na grande maioria das vezes, a falta de reconhecimento do ato de violência impede as classes dominadas de resistirem, pois, vivenciam essa imposição como algo natural. Como disse Byun-Chul Han (2017, p. 81) “a vítima dessa violência imagina ser livre”. É a esse último tipo de violência que estamos nos referindo ao tratar da violência estética e a que iremos privilegiar no presente trabalho.

Para ficar mais clara a questão da violência estética, devemos entender que não vamos atribuir essa estética, necessariamente, a filmes com imagens de conteúdo violento, 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). Nesse sentido, vamos considerar como violentos filmes com uma forma estética imposta fortemente ao espectador – seja através de choques²³ imagéticos ou de sensações padronizadas –, filmes sobre os quais nossa liberdade de interpretação é reduzida e aparentemente não temos possibilidade de criar um sentido nosso a partir deles. Para nós, a violência irá residir no fato de restringir o pensamento criativo do espectador, de impor imagens previamente interpretadas, mesmo que o filme pareça suave. Violenta é a imagem que limita a reflexão além da interpretação que ela pretende impor.

O que aqui está sendo entendido por violência não se reduz a uma ação ou movimento agressivo, impetuoso, descontrolado. Refere-se também às imposições e constrangimentos sobre o movimento, o ritmo e a forma de algo ou alguém, desconsiderando suas possibilidades de escolha.

Tendo estabelecido o que estamos chamando de violência estética, iremos investigar, a partir dos estudos de Walter Benjamin, os efeitos dessas imagens sobre a percepção e memória do espectador, bem como sobre sua possibilidade de elaboração da experiência. Mas, antes de falarmos sobre esses efeitos na contemporaneidade, precisamos entender como se deram as transformações subjetivas a partir desse período que chamamos de Modernidade.

2.6 BENJAMIN E AS TRANSFORMAÇÕES SUBJETIVAS DA MODERNIDADE

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo, ensaísta, crítico literário, tradutor alemão, foi um dos mais importantes pensadores do século XX. É um dos autores mais lidos da atualidade, sendo mais estudado hoje, no século XXI, do que na época em que viveu.

²³ Os choques podem ser produzidos por meio de rápidos cortes na imagem cinematográfica e/ou expressões linguísticas incomuns.

Em seus escritos, Benjamin pensa, principalmente, as transformações subjetivas na Modernidade. Passando por temas como estética, política, arquitetura e artes em geral, seu interesse centrava-se nas novas formas de experiência da Modernidade. De acordo com ele, nossa sensibilidade e percepção são históricas. Não dependem apenas de nossa natureza humana, mas também da cultura e da história: nossa visão, por exemplo, numa cultura do hipertexto, não é a mesma de nossos avós, e nem das culturas não-informatizadas. Os modos de falar, de escrever, cantar e até mesmo as formas gestuais de expressar emoção ou afeto sofrem transformações na história. Estamos aqui no plano da produção de subjetividade, histórica por excelência, e admitindo que as formas da sensibilidade são o alicerce dessa produção, sendo capazes de sofrer variações em diferentes épocas:

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a *Gênese* de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção. (BENJAMIN, [1935/1936]1994b, p.169)*

Nossa capacidade de sentir e de perceber se transforma de acordo com o período histórico em que nos encontramos, ou seja, pessoas de diferentes épocas sentem e percebem as coisas ao seu redor de diferentes formas. Mas, nenhum período transformou tanto a subjetividade humana, através de inovações no estilo de vida, como a Modernidade.

Enquanto um período de transformações sociais, econômicas e culturais, a Modernidade costuma ser compreendida dentro do contexto da cidade, que proporciona um cenário apto para a livre circulação de corpos e mercadorias. Porém, ela também pode ser entendida como uma expressão de mudanças naquilo que se considera como experiência dos sujeitos modernos.

Walter Benjamin tratou desse tema em seus textos, principalmente em *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936) nos quais aborda, mais especificamente, a questão da experiência, ou melhor, da pobreza de experiência à qual ser humano moderno está submetido.

De acordo com Benjamin, a experiência estaria em vias de extinção e, com isso, o ser humano moderno estaria perdendo a capacidade de elaborar como verdadeira

experiência (Erfahrung) o que vive. Isso se dá, porque as transformações – tecnológicas, éticas, estéticas, perceptivas, etc. – que ocorreram a partir da Modernidade teriam ocasionado uma profunda modificação na estrutura da experiência. Não teríamos mais a capacidade de integrar as percepções às nossas memórias individuais e coletivas, ou seja, à sabedoria acumulada historicamente. É essa capacidade de integração de memórias que Benjamin chama de elaboração da experiência no sentido tradicional do termo. A respeito disso ele relata o retorno dos soldados da I Guerra Mundial:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil corpo humano (BENJAMIN, [1936]1994c, p. 198).

Nessa passagem descrita acima, Benjamin está usando como exemplo a experiência traumática sofrida pelos soldados na Primeira Guerra Mundial. Foi uma experiência também de choque sobre a qual os soldados, que dela voltaram, não conseguiram elaborar como verdadeira experiência. Assim como o trauma, a experiência do choque “traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (FREUD, [1917]1976, p. 335). De fato, é da noção de trauma em Freud que Benjamin irá derivar sua concepção sobre os choques vividos na Modernidade. Assim como os soldados receberam mais estímulos do que conseguiram dar conta, os habitantes das grandes cidades estariam a todo o tempo tendo que lidar com mais estímulos do que seus aparelhos psíquicos seriam capazes de elaborar.

Benjamin também aborda esse tema no texto *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* ([1939]2015). Logo nas primeiras páginas, indica a deterioração das condições de recepção da poesia lírica, a partir do poema introdutório de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. De acordo com ele, ocorre um desnível entre a experiência poética e a experiência do leitor ao qual se dirige a obra de Baudelaire. Este “contou com leitores que se veem em dificuldade perante a leitura de um poema lírico” (BENJAMIN, 2015, p 105). Devido às transformações da percepção na Modernidade e a profunda modificação na estrutura da experiência (Erfahrung), não teríamos mais a capacidade de integrar as

percepções às nossas memórias individuais e coletivas, ou seja, à sabedoria acumulada historicamente. Não teríamos mais capacidade de elaboração.

Com isso, Benjamin não está querendo simplesmente chamar a atenção para a duração do sucesso de determinado gênero literário, no caso a poesia lírica; o que ele quer é investigar as condições subjetivas que, na Modernidade, provocam essa sensação de desarmonia entre obra e receptor na própria estrutura da experiência.

Ele afirma que na Modernidade é a experiência dos choques o que se converte em lugar comum:

Com a invenção dos fósforos em meados do século [XIX] assiste-se à entrada em cena de uma série de inovações que têm um aspecto em comum: desencadeiam com um só gesto um processo complexo composto por uma série de momentos. Essa evolução dá-se em vários domínios e é evidente no novo telefone (...). Entre os inúmeros gestos que serviam para ligar, inserir, acionar, etc., um dos de maiores consequências foi o click do fotógrafo. Bastava a pressão de um dedo para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. (BENJAMIN, 2015, p. 127/128).

O autor chama as experiências descritas acima de tateis, e enfatiza que os choques físicos e perceptivos sobressaltam a todo tempo os habitantes do mundo urbano Moderno. Cita, como exemplo, a experiência de mover-se através do trânsito nas grandes cidades e a de observar a seção de anúncios dentro de um jornal.

Sob uma perspectiva subjetiva, a Modernidade é concebida como um bombardeio de estímulos, os quais, muitas vezes, nosso aparelho psíquico não consegue elaborar como experiência. As tentativas de apropriação da “verdadeira” experiência contrastam “com uma experiência que se manifesta na vida normalizada, desnaturada, das massas civilizadas” (BENJAMIN, [1939] 2015, p.106). Benjamin se refere a essa nova forma como *vivência* (Erlebnis).

Podemos entender a vivência como algo que acontece na Modernidade no lugar da experiência. Nosso aparato perceptivo é atingido por estímulos em excesso, os quais não conseguimos elaborar, resultando em trauma. Em outros termos, sofremos um trauma quando recebemos uma quantidade de estímulos maior do que a nossa capacidade de elaborá-los, de assimilá-los. Se os estímulos são excessivos, não conseguimos dar um sentido ou produzir uma representação acerca do que vivenciamos, não conseguimos integrar esses estímulos ao conjunto de nossas experiências passadas.

Na esfera da vivência, saturada de choques e estímulos, resta a nós a capacidade de reagir a esses estímulos, nos mantendo sempre em nível consciente a fim de nos

protegermos. Benjamin aqui segue Freud, que afirma que a consciência não registra traços de memória. O que acontece, de acordo com a interpretação benjaminiana de Freud, é que:

A tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema. Pelo contrário, os resíduos da lembrança são muitas vezes mais intensos e duradouros quando o processo que os deixou nunca chegou ao nível do consciente. Traduzindo para o discurso proustiano: só pode tornar-se parte integrante da memória involuntária aquilo que não foi “vivido” expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma “vivência” para o sujeito. Acumular vestígios duradouros como base da memória em processos estimuladores está, segundo Freud, reservado a outros sistemas, que terão de ser entendidos como diferentes do sistema da consciência. Ainda segundo Freud, a consciência enquanto tal não registraria absolutamente nenhum vestígio da memória (BENJAMIN, 2015, p. 111).

A memória é imprescindível à experiência. Mas perante os choques e estímulos excessivos, comuns na Modernidade, o ser humano não é capaz de elaborar suas vivências como, em um período anterior, teria elaborado suas experiências. A vivência se daria em sistemas diferentes aos da memória involuntária, impossibilitando os recursos para a “verdadeira” experiência. Pois só se torna parte da memória involuntária – que pode ser assimilada à memória inconsciente – aquilo que pôde ser registrado psiquicamente, aquilo que não foi apenas uma vivência fugaz da consciência, pois esta não registra nenhum traço da memória. Neste caso, a consciência teria outra função significativa, funcionando como uma espécie de para-excitação, isto é, como proteção contra os estímulos excessivos: “o fato de o choque ser assim absorvido, aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter da vivência no sentido mais autêntico” (BENJAMIM, 2015, p. 113).

Benjamin diz que, na Modernidade, sofrer uma privação da experiência tornou-se o normal, na medida em que o aparelho perceptivo se protege do efeito traumático oriundo dos efeitos de choque aos quais o sujeito moderno é exposto diariamente: “quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos (...), tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência” (BENJAMIN, 2015, p. 114).

Ao abordar o cinema, Benjamin aproveitará sua teorização sobre a transformação subjetiva nas grandes cidades. Dirá que o cinema também proporciona a vivência de choques. No entanto, o choque da imagem cinematográfica não precisa ser idêntico aos choques sofridos na vida urbana – como no tráfego ou do trabalho nas fábricas. Ele pode

despertar, tirar o espectador do torpor, despertar os sentidos adormecidos pelos estímulos excessivos nas grandes cidades.

A arte cinematográfica abraça, como forma artística própria, os efeitos de choque que caracterizam a Modernidade. Diferentemente das obras de arte tradicionais, que convocavam o olhar a uma lenta contemplação, uma imagem cinematográfica não oferece este tempo nem convoca este modo de percepção da parte do espectador, já que rapidamente será substituída por uma outra imagem. Em sucessão brusca, essas mudanças provocam choques que atingem não apenas o olhar, mas todo o corpo do espectador, como se os olhos se tornassem também órgãos tácteis (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b). É desse modo que, de acordo com o filósofo, o cinema tem como uma de suas principais funções despertar o espectador: as mudanças bruscas nas imagens funcionam como projéteis que devem ser interceptadas por uma atenção aguda. Essa seria, para Benjamin, a melhor forma de despertar o sujeito moderno distraído pelos choques sofridos no ambiente urbano. Ele acredita no potencial emancipador das novas tecnologias. Segundo ele “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, [1935/1936]1994b, p.174). Em outros termos, a montagem cinematográfica convoca os espectadores a um trabalho de elaboração psíquica; a despeito dos choques que nos provoca, o cinema também é um espaço de elaboração de choques, já que nos faz “vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência” (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b, p. 189).

Se pensarmos nos *remakes hollywoodianos* já citados anteriormente e no nosso entendimento de violência estética, podemos perguntar: seria possível aproximar as imagens desses filmes dos efeitos de choque benjaminianos, ou seja, do que Freud definiu como trauma? E se Benjamin considera que o cinema é um espaço de elaboração de choques, em que medida esses *remakes* convocam ou possibilitam a elaboração do espectador? Se a resposta for positiva, podemos supor a possibilidade de elaborar essas imagens, não como já fizemos no passado, com aquela que seria a verdadeira experiência, mas através de uma forma nova.

Vale chamar a atenção para o fato de que assistir a um filme contemplativo, como, por exemplo, os filmes europeus citados no presente trabalho, não equivale à contemplação de uma obra de arte (BENJAMIN, 1994b). A questão é que quando Benjamin pensou o cinema, seus escritos estariam mais propícios à forma estética dos

filmes originais europeus, já citados, do que à de seus *remakes hollywoodianos*. De qualquer modo, devemos levar em conta o que Benjamin nos diz sobre o caráter histórico de nossa sensibilidade e percepção, e sobre o quanto elas são capazes de sofrer variações em diferentes épocas. Mas nesse caso, podemos, em relação à contemporaneidade, considerar que Benjamin também é capaz de positivar o choque: ainda que o choque tenha se tornado norma nas grandes cidades, o contato do espectador com a violência estética não produz uma impossibilidade de elaboração. Podemos pensar o trauma, a partir da violência estética, como produtor de diferentes formas de sensibilização e de memória próprias da contemporaneidade. A ideia não é recuperar uma experiência que, em sentido forte, está perdida para a Modernidade, mas produzir uma elaboração da experiência em que seja possível ao homem a apropriação da atualidade. Esse assunto será retomado na terceira seção.

Após entender a violência estética e as transformações nas formas de elaboração a partir da Modernidade, trataremos de uma outra questão: se temos consciência de que a indústria *hollywoodiana* nos “impõe”²⁴ imagens esteticamente violentas, como nós, os espectadores, aceitamos essa violenta imposição de interpretação ao ponto de nossa percepção crítica ser reduzida, de acordo com que os realizadores dos filmes em questão querem que seja? Como essa violência nos consome, e é consumida por nós, tão naturalmente?

Trataremos disso no próximo item.

2.7 O CONSUMO DA VIOLÊNCIA ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE

No livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), o professor Karl Erik Schollhammer 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

²⁴ Coloco a palavra impõe entre aspas, pois não deixa de ser nossa escolha consumir essas imagens esteticamente violentas.

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 que ele se dá? Haveria nos telespectadores um prazer secreto em ver o sofrimento alheio ou existiriam outras motivações que levariam alguém a pagar para ver tanto filmes com a violência explícita, como lutas e agressões, quanto filmes esteticamente violentos?

O filósofo alemão Christoph Türcke, em seu livro *Sociedade excitada* (2010), 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, 2010, p.303-304)

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. Ele propõe uma dosagem da quantidade de estímulos audiovisuais aos quais nos expomos, ou seja, o consumo controlado da violência estética a fim de nos protegermos contra a mesma.

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 autovacinação, 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, 2010, p. 133).

O êxito dos *remakes* esteticamente 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.

Outra hipótese que podemos pensar é a oferecida pelo historiador de arte Hal Foster em seu artigo *O Retorno do Real* (1996). Ele escreve que o que antes era percebido através de contemplação e experiência de uma obra de arte, se converte agora em força de irrupção sobre o espectador. Converte-se em um “realismo traumático”.

Foster, em seu texto, usa indistintamente a noção de choque e de trauma. O que ocorre no realismo traumático, enquanto tendência artística, é que a vivência do trauma seria expressada – ainda que não representada – através de imagens, como esclarece Schollhammer em uma crítica sobre o texto de Foster: “Aqui, o realismo já não é o efeito da representação, mas um evento de trauma, uma imagem da violência social e política marcada afetivamente pelo limite do que pode e não pode ser representado” (SCHOLLHAMMER, 2014).

Foster exemplifica o realismo traumático tanto com a obra quanto com o discurso de Andy Warhol (1928-1987) pintor e cineasta norte americano e maior representante do movimento de *pop art*. De acordo com Foster, Warhol afirma em um certo momento de sua vida: “quero ser uma máquina” (FOSTER, 1996, p. 165) e Foster entende essa declaração como a de um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca, “como uma defesa mimética contra o choque” (FOSTER, 1996, p. 165). Ao colocar-se enquanto máquina, funcionando como uma máquina funciona, Warhol estaria também apontando para a compulsão à repetição que a sociedade de produção e de consumo em série põe em jogo. Portanto, dois efeitos fundamentais de uma vivência traumática estariam sendo expressos por Warhol, tanto em suas declarações quanto em suas obras: “a subjetividade em choque e a repetição compulsiva” (FOSTER, 1996, p. 165). Nesse caso, a compulsão à repetição acontecerá como uma tentativa compulsiva de dominar a experiência traumática – na terceira seção iremos desenvolver melhor esse conceito.

Críticos da *pop art* – e de Andy Warhol – enxergam em suas obras uma superficialidade sem nenhum referencial e interioridade subjetiva. Roland Barthes escreve, em seu texto *That Old Thing, Art* (1989), que o desejo da *pop art* é tirar do objeto

qualquer simbolismo e libertar a imagem de qualquer significado mais profundo para ela apenas existir na superfície. Nesse processo “o artista pop não fica por trás de seu trabalho (...) e ele mesmo não tem profundidade: é simplesmente a superfície de seus quadros, sem nenhum significado, nenhuma intenção, em nenhum lugar” (BARTHES, 1980, p. 25-26). O próprio Andy Warhol possuía uma leitura de si condizente com a crítica. Em uma entrevista publicada no *Los Angeles Free Press* (1963) Warhol declara:

Se você quer saber tudo sobre Andy Warhol, basta olhar para a superfície: de minhas pinturas, filmes e de mim mesmo, e lá estou eu. Não há nada por trás (...). Não havia nenhuma razão profunda para fazer uma série sobre morte, nenhuma vítima na época; não havia absolutamente nenhuma razão para fazer, só uma razão de superfície (WARHOL, 1963, p.3).

Aqui ele está se referindo à série de obras denominada *Death in America* (1964), na qual reproduz repetidamente cenas de desastres de automóveis e as famosas imagens da cadeira elétrica. E sobre o seu discurso Foster propõe, como interpretação, uma negação do que na realidade seria uma “razão profunda”: “esse vaivém entre superfície e profundidade é infundável na pop” (FOSTER, 2014, p. 125), podendo ser característica de seu realismo traumático.

Mas se a repetição é efeito do choque, ela é também uma busca de defesa contra ele – e isso estaria em jogo nas telas seriais de Warhol, pois “quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito” (WARHOL, 1963). Ao mesmo tempo, Warhol afirma que “quanto mais você olha exatamente a mesma coisa, mais o sentido desaparece e melhor e mais vazio você se sente” (WARHOL, 2013, p. 67). Desse modo, as imagens repetidas em suas obras, por um lado, funcionam como defesa contra o trauma; por outro, elas produzem uma sensação de vazio e de perda de sentido no espectador – que é exatamente o que alguém vivencia numa situação traumática. Por este motivo, Foster diz que as repetições de Warhol, assim como todas as obras que se adequam à perspectiva do realismo traumático, são contraditórias: elas são, ao mesmo tempo “uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção”. (FOSTER, 1996, p. 166).

Nesse caso, paradoxalmente, o consumo à violência estética produziria o trauma e também seria uma forma de proteção contra ele. Ou seja, estaríamos consumindo tão naturalmente imagens esteticamente violentas, pois, de tanto lidar com os choques que somos submetidos em bases diárias, principalmente em imagens, eles perdem o sentido para nós, como uma situação traumática que não consegue ser assimilada, elaborada.

Walter Benjamin vê o cinema como uma possibilidade de despertar os sentidos adormecidos. Sua grande popularização se deve à procura de distração pelas massas. Essa ideia nos leva a uma reflexão interessante, pois, como vimos, ele afirma que a imagem no cinema funciona como um projétil, produzindo um choque no espectador. Mas, como já vimos esse choque não é apenas paralisante, “entorpecente”; o choque da imagem cinematográfica pode despertar, tirar o espectador do torpor, despertar os sentidos adormecidos pelos choques excessivos nas grandes cidades. O que indica que, para Benjamin, os choques não são todos homogêneos, distinguindo-se só pela sua quantidade. Os choques também sofrem diferenças qualitativas. Os choques do cinema não precisam ser idênticos aos choques do tráfego, do trabalho na linha de montagem e da vida urbana.

Nosso aparelho perceptivo passa por transformações e, com o passar do tempo e os incessantes avanços sociais, estéticos e tecnológicos, o incremento de estímulos dos produtos audiovisuais podem causar uma “pane” em nossa memória. Mas esses choques também podem criar uma nova forma de elaboração e de memória, que não se opõem ao esquecimento, mas que o integram.

E é exatamente isso que estamos querendo mostrar nesta seção, assim como as imagens repetidas em Warhol – que indicam uma fixação obsessiva no objeto traumático – a violência estética dos *remakes hollywoodianos*, que usamos como exemplo no presente trabalho, funcionaria como forma de defesa contra o trauma e ao mesmo tempo sua forma de produção. Simplificando, queremos pensar na possibilidade de ambiguidade da imagem cinematográfica – aqui, no caso, a imagem esteticamente violenta – e enfatizar a dimensão produtiva do choque e o valor do trauma para a produção de uma nova forma de sensibilidade e de relação com a memória.

Nesse ponto precisamos desenvolver mais a questão da ambiguidade da imagem cinematográfica; a partir próxima seção vamos tratar do modo pelo qual as imagens, que impõe autoritariamente um sentido, afetam os espectadores tanto no âmbito subjetivo quanto político. Esse modo de afetação em muito se assemelha à padronização cultural imposta por movimentos fascistas. Buscaremos então explicar os laços entre a indústria cultural cinematográfica e o uso fascista da imagem.

Neste caso, é no campo das sensações e percepções que estaremos introduzindo a dimensão política. Ao tratarmos das relações entre cinema e política, o que está em questão não é o modo como determinados temas políticos podem ser transpostos para o

cinema, mas o modo pelo qual as imagens cinematográficas são capazes de afetar as nossas sensações, a nossa percepção e a nossa imaginação. É nesse sentido que o filósofo Georges Didi-Huberman, que será trabalhado adiante, poderá afirmar que “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61).

3. SEÇÃO II – VIOLÊNCIA E ESPETÁCULO: O USO FASCISTA DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA

3.1 LUCE E LUCCIOLE DE PASOLINI

Na seção anterior, vimos a possibilidade de relacionar o aumento na produção de *remakes* cinematográficos *hollywoodianos* contemporâneos com a obsessão pela memória, destacada por Andreas Huyssen. Também observamos como diferentes estéticas da imagem – no caso uma estética violenta por sua imposição de sentido – impactam e transformam nossa subjetividade a partir da Modernidade. Aqui, antes de entrarmos no assunto de como a indústria cinematográfica *hollywoodiana* faz um uso fascista da imagem cinematográfica na atualidade, vamos entender o modo pelo qual o cineasta Pier Paolo Pasolini²⁵ pensa o fascismo na política e, principalmente, na cultura. É a partir da concepção de Pasolini que vamos tratar da violência na imagem cinematográfica espetacular e os efeitos de sua imposição no nosso aparelho perceptivo.

À primeira vista, podemos ficar um pouco receosos com a frase “uso fascista da imagem” na atualidade, pois aqui não estamos tratando de uma estética totalitarista. O estado não controla, ou influencia, diretamente a produção *hollywoodiana*, por isso o termo *fascista* pode parecer um tanto forte para a descrição de filmes produzidos em *Hollywood* em pleno século XXI. Mas, se pensarmos na violência estética imposta aos espectadores e o que ela representa, conseguimos justificar a nossa escolha de tratar do uso fascista na imagem contemporânea e a aproximação da metáfora entre luz ofuscante (*luce*) e pequena luz (*luciole*), proposta por Pasolini, como veremos a seguir.

Em 1975, o pensador e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini publicou um artigo intitulado *O vazio do poder na Itália* (Il vuoto del potere in italia), que mais tarde ficaria conhecido como *O artigo dos vaga-lumes*. Neste artigo, Pasolini retoma um de seus temas em um escrito de 1941, no qual inverte a ideia de céu e inferno proposta n’A *Divina Comédia*. Nessa obra, Dante Alighieri imaginara o contraste entre a iluminação

²⁵ Conhecido, principalmente, por dirigir filmes polêmicos como *120 dias de Sodoma* (1975) e *Teorema* (1968).

deslumbrante do paraíso (*luce*) e a escuridão do inferno, habitado por conselheiros perversos, espíritos avarentos que recebiam apenas uma fraca luz, como a dos vaga-lumes (*luciole*). Pasolini afirma que em nossa época teríamos que repensar a metáfora de Dante. A claridade agora não estaria mais ligada às benesses do paraíso, mas à luz ofuscante (*luce*) dos projetores da propaganda fascista, capazes de varrer todas as sutilezas e diferenças culturais; em contrapartida, a pequena luz (*luciole*), proveniente dos vaga-lumes perderia o seu valor negativo. Essas pequenas luzes – ou *luciole* – atribuídas ao discreto lampejo na noite, aparecem para Pasolini como momentos fugazes e frágeis que resistem ao mundo da superexposição por holofotes de políticos desonestos e cruéis do “fascismo triunfante”.

Sobre o contexto em que Pasolini escreve, o pensador francês Georges Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), explica a inversão completa das relações entre *luce* e *luciole*.

É um tempo em que os “conselheiros perversos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos. Gloriosos. Quanto aos *luciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17)

O autor identifica uma grande mudança de valores em nossa época. A superexposição de “políticos desonestos” estaria ofuscando a discreta luz das criações culturais que resistem à homogeneização luminosa. Sobre o artigo publicado por Pasolini, Georges Didi-Huberman diz “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). A tese do artigo escrito por Pasolini é que o fascismo que vigorou na Itália, durante as décadas de 1930 e 1940, não teria sido vencido com a morte de Mussolini. Por sobre as ruínas do fascismo, enquanto movimento político, teria se mantido o próprio fascismo, aquele que busca uma única perspectiva e o aniquilamento das diferenças (PASOLINI, 1974).

Como nosso intuito aqui é abordar o uso fascista da imagem cinematográfica contemporânea, devemos esclarecer que não pretendemos tratar da apropriação de uma estética por parte de um grupo político; estamos querendo falar de outra coisa. De qualquer modo, antes de chegarmos à forma estética à qual estamos nos referindo,

devemos primeiro perceber a diferença e as semelhanças entre o fascismo como movimento político e o que nós, seguindo Pasolini, estamos chamando de fascismo, ou melhor, de uso fascista da imagem no cinema contemporâneo. A seguir trataremos disso.

3.2 FASCISMOS

Dentre as grandes correntes políticas da cultura ocidental – que incluem o conservadorismo, o liberalismo e o socialismo – o fascismo foi a grande inovação do século XX, criada para a política de massas.

A palavra *fascismo* pode gerar diferentes reações e diferentes assimilações por distintos grupos sociais, o que é compreensível devido à heterogeneidade de correntes políticas, classes, crenças e religiões em nossas sociedades. Robert Paxton (2007), historiador e especialista no assunto, afirma em seu livro *A anatomia do fascismo*, que o termo tem origem na palavra italiana *fascio* que significa feixe, ou maço. A palavra fascismo, em tempos mais remotos, “remetia ao *fasces* latino, um machado cercado por um feixe de varas que era levado diante dos magistrados, nas procissões públicas romanas, para significar a autoridade e a unidade do Estado” (PAXTON, 2007, p. 14-15). De acordo com ele, trata-se de uma metáfora visando indicar que as frágeis varas, ao serem unidas em um único feixe, seriam insuperáveis.

A palavra *fascio*, diferentemente de fascismo, era usada por distintos grupos políticos e, de modo geral, antes de 1914, era a esquerda que se apropriava do simbolismo do *fasces* romano. Um exemplo eram os revolucionários italianos no fim do século XIX que se opunham aos senhores da terra na Sicília: eles evocavam a solidariedade e o compromisso entre seus participantes e os camponeses, autodenominados de *Fasci Siciliani*. Em 1914, alguns nacionalistas de esquerda, incluindo Benito Mussolini²⁶, se intitularam *Fascio Rivoluzionario d’Azione Interventista* (A Liga Revolucionária de Ação Intervencionista). Eles tinham como principais intuítos a participação da Itália na Primeira Guerra Mundial ao lado dos aliados – França, Rússia e Grã-Bretanha – e a luta contra o bolchevismo.

²⁶ Mussolini foi destaque no Partido Socialista Italiano e com apenas 29 anos se tornou editor do jornal do Partido. Em 1914 foi expulso por defender a entrada da Itália na Primeira Guerra.

Já o termo fascismo foi criado pelo próprio Mussolini para descrever o “estado de ânimo do pequeno bando de ex-soldados nacionalistas e de revolucionários sindicalistas pró-guerra que vinha reunindo a seu redor” (PAXTON, 2007, p. 15). Oficialmente, o movimento fascista foi fundado em Milão no dia 23 de março de 1919 durante uma reunião organizada pelo próprio Mussolini, e não se restringia a ações nacionalistas. Ele nasce como um movimento apartidário e libertário. Como escreve Emilio Gentile, historiador e especializado no tema, “o fascismo absorve, durante o seu crescimento, ideologias e mitos do radicalismo de direita e de esquerda, ostentando seu desprezo pelos sistemas doutrinários e pelo pensamento político formal” (GENTILE, 1988, p. 24). Após a Primeira Guerra, através de atos violentos, anti-intelectualismo e desprezo pela sociedade estabelecida, o fascismo se torna extremamente popular. Devido a essa popularidade, em 1922 Mussolini é nomeado primeiro-ministro pelo rei Vítor Emanuel III, sendo encarregado de formar um novo governo. Sofrendo um desgaste após a guerra, o rei acreditou que sua associação com um líder popular que lhe parecia próximo de um bufão não lhe faria mal algum, podendo, ao contrário, fortalecê-lo. Mas o tiro saiu pela culatra. Passados quatro anos, o fascismo destruiu o regime e, no lugar do estado monárquico, construiu um sistema político novo fundado em um único partido totalitário, a ditadura de Mussolini.

Regimes de cunho fascista não se limitaram à Itália e Alemanha. Países como a Espanha, Portugal, Bélgica e França também lidaram com movimentos de tendências fascistas dentro de seus territórios. Na verdade, esses movimentos não se restringiram à Europa, atingindo também a América Latina. Podemos citar, como exemplo, o integralismo no Brasil e o sinarquismo no México.

Gentile (2002) define o fascismo como um movimento que pretende fundir o indivíduo na nação, concebendo a nação como unidade absoluta elevada à categoria mística. Isso implica, em decorrência, a adoção de medidas de discriminação e de perseguição contra aqueles que poderiam impedir que essa experiência de totalização se estabeleça, ou porque são inimigos ou porque são diferentes e, portanto, perigosos para a integridade da nação. É por esse motivo que todos esses movimentos considerados fascistas são marcados por intolerâncias, ódios e repressões a qualquer outra corrente. Em *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), Freud ensina que a eleição de um inimigo comum e odiado tende a unir fortemente os indivíduos. Em outros termos, a promoção do ódio à diferença é fundamental para os grupos que têm a pretensão de uma unidade

absoluta entre seus membros. É nesse sentido que podemos entender os fascismos como movimentos eficientes em liberar o ódio no inconsciente das massas em favor de uma identidade idealizada, ainda que sob a forma de um futuro idealizado pelo progresso.

Em seu livro *A Itália de Mussolini e a origem do fascismo* (1988), Gentile denuncia que o principal instrumento da difusão dos ideais fascistas é a massa. Mostra, contudo, que esses ideais não provêm das massas, e sim de uma elite capaz de impor às massas as ideias que lhe convêm, fazendo-as acreditar que são delas mesmas:

A massa era, para o fascismo, um material humano que podia ser plasmado através da sugestão do mito e da força coesiva da organização: estes foram, para o fascismo, os instrumentos fundamentais para nacionalizar as classes – sem aboli-las – e para integrá-las em uma nova ordem. Desde o início, o fascismo concebe a política como a manifestação da vontade de potência de uma elite que sabe plasmar a mentalidade da massa e criar, como um artista, novas realidades históricas. Por isso, a política de massa fascista teve uma intrínseca atitude pedagógica voltada à socialização das ideias e dos comportamentos da massa segundo os próprios “valores”. Os ritos, os mitos e os símbolos agiriam sobre a mentalidade do indivíduo e da massa imprimindo-lhes o caráter fascista e transformando-os em uma força coesa para a grandeza e a potência da nação (GENTILE, 1988, p.31).

A mentalidade da massa poderia ser, e foi, plasmada, através da sugestão de mitos e ritos, para criar novas realidades históricas reproduzindo o caráter fascista. Aos poucos a massa foi transformada, a partir de uma vontade da elite, em uma grande unidade para garantir o sucesso do movimento político.

Tendo estabelecido o fascismo como movimento político, cabe agora perguntarmos como ele pode estar/ser relacionado com um estudo sobre a estética cinematográfica na contemporaneidade. Iniciaremos a nossa abordagem sobre esse assunto articulando as ideias de Walter Benjamin e de Pasolini para, em seguida, pensar o uso fascista da imagem ao cinema *hollywoodiano* contemporâneo.

3.3 FASCISMO COMO FORMA ESTÉTICA

Como já foi dito na primeira seção, Walter Benjamin pensa, principalmente, as transformações subjetivas a partir da Modernidade. Mas seus estudos não se resumem a esse tema. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ([1935/1936]1994b), o filósofo chamou a nossa atenção para a interpenetração entre estética e política. Segundo ele, o fascismo resulta em uma “estetização da vida política”:

Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. (BENJAMIN, [1935/1936]1994b, p. 194)

Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução o alcance dos espetáculos políticos é imenso, pois o aparelho capta mais do que o olho humano. E, de acordo com Benjamin, dentro dessa realidade, os movimentos de massa constituem uma forma de comportamento particularmente adaptada a esse aparelho que filma e/ou fotografa. Essas imagens conduzem (transmitem) uma experiência sensorial imediata que substitui qualquer tipo de debate. Seguindo seu pensamento, todo o empenho na estetização da política só converge a um possível lugar: a guerra. “Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade” (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b, p. 196). O filósofo afirma que o fascismo espera que a guerra conceda a satisfação artística de uma sensibilidade transformada pela tecnologia, como faz o futurista italiano Marinetti, no que Benjamin chamou de *Manifesto sobre a guerra colonial na Etiópia*, ao afirmar que “a guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras” (BENJAMIN, [1935/1936]1994b, p. 195). Ao invés de oferecer um espetáculo aos deuses, como ele mesmo exemplifica na época de Homero, o fascismo oferece um espetáculo político para si, vivendo sua destruição como um prazer estético. Benjamin conclui que, como contrapartida à estetização fascista da vida política, “o comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIM, [1035/1936]1994b, p.196).

Walter Benjamin privilegiou os campos estéticos da pintura, da fotografia e do cinema, e, de acordo com ele a *estética fascista* era uma *estética da guerra*, capaz de dar um objetivo aos grandes movimentos de massa sem transformar as relações de produção. Pasolini dirá que não precisamos chegar à guerra: “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).

No lugar da superexposição dos políticos desonestos no regime fascista, Pasolini identificara um “neofascismo” enraizado na própria cultura do espetáculo, a partir da Modernidade, preparado para destruir as resistências populares através de “tolerância

repressiva” e “integração perversa na sociedade de consumo” (SCHOLLHAMMER, 2011). De acordo com ele, o neofascismo seria:

uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir e de viver em função disto. É um poder histórico, que tende a massificar os comportamentos (essencialmente a linguagem do comportamento), a normalizar os espíritos simplificando freneticamente todos os códigos, especialmente “tecnicizando” a linguagem verbal. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração decerto número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familismo... O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário... (PASOLINI, 2012, p. 1529-1530).

Para o escritor e cineasta, o fascismo operava por meio de um “genocídio cultural” – expressão propagada pelo próprio Pasolini – que varria as diferentes culturas particulares como um grande clarão. Ele afirma que 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 por isso é preciso chamar de genocídio essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia (PASOLINI, 1974).

Emilio Gentile definiu o fascismo, como vimos, 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). 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.

Na contemporaneidade, podemos nos questionar sob quais aspectos mantemos ainda um intuito ou uma atitude fascista. Michel Foucault escreveu, em 1977, um belo texto a este respeito, intitulado *Introdução à vida não-fascista*, denunciando não o fascismo como movimento político totalizante, mas o fascismo que nos ronda e que se mostra presente em nossa vida cotidiana. Ora, desde a década de 70 até a atual, isto é, nos últimos 40 anos, nossa percepção do mundo e nossa sensibilidade têm se transformado, e a cultura da imagem – da qual o cinema é parte integrante e fundamental – possui um papel primordial nessa transformação. Caberia então perguntar: em que medida podemos relacionar as formas contemporâneas de fascismo, ou o “neofascismo”, a uma

sensibilidade moldada por produtos midiáticos ou, mais especificamente, pelo cinema atual? Veremos a seguir.

3.4 A SENSIBILIDADE FASCISTA NA IMAGEM E OS BLOCKBUSTERS HIGH CONCEPT

Já estabelecemos na primeira seção o que estamos considerando como violência estética dos *remakes hollywoodianos* contemporâneos. Mas, a partir de agora temos como proposta atribuir o termo Fascista à estética cinematográfica *hollywoodiana*, mais especificamente à estética dos *blockbusters*. A partir daqui o fascismo não será mais analisado como um movimento político *strictu-sensu*, mas como uma forma de sensibilidade.

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). 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. O uso fascista da imagem, ligada a um excesso de claridade, estaria produzindo uma imagem sem sombra e sem resto.

Antes de continuarmos justificando a escolha do termo fascista para caracterizar uma estética própria da contemporaneidade, devemos compreender o que são e quais são os filmes chamados *blockbusters* e entender como sua estética se estabeleceu como regra *hollywoodiana*.

Atualmente, não é difícil para nós, espectadores, identificarmos que tipo de filme se trata ao ouvirmos a palavra *blockbuster*²⁷. Logo pensamos em filmes com grandes orçamentos, grandes bilheterias, grandes atores, ou seja, filmes que chamam nossa atenção por sua extravagância. Essa forma de pensar não está incorreta, mas apenas

²⁷ Traduzindo ao pé da letra seria algo como “filmes arrasa quarteirão”.

incompleta. Os *blockbusters* dependem de muito mais estratégias do que supomos. E seu ciclo de filme se iniciou antes do que imaginávamos, ainda no século XX, como veremos a seguir.

Após a Segunda Guerra Mundial, *Hollywood* enfrenta um declínio nas idas dos espectadores ao cinema. Isso ocorre devido ao surgimento e a consolidação da televisão nos lares norte-americanos, fazendo a indústria passar por um período de instabilidade:

Se na década de 1950, o cinema fora substituído pela TV como principal fonte de entretenimento nos EUA, na de 1960, a própria ida ao cinema sofre profundas alterações, com destaques para dois efeitos do processo de suburbanização da classe média – a obsolescência das salas das grandes cidades e o estabelecimento do circuito do drive-in (que irão aprofundar o fenômeno da juvenalização das audiências) – e para a consolidação do espaço mercadológico do cinema de arte e ensaio (MASCARELLO, 2006, p. 345).

No período imediato ao pós-guerra surge um movimento que obtém certo sucesso de público e crítica, a chamada Nova *Hollywood* (*American Art Film*). Com um cinema mais autoral e personagens mais complexos do que a clássica *Hollywood* esse novo movimento contava com diretores como Arthur Penn, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, entre outros. A Nova *Hollywood* encontra um cenário favorável à sua criação devido às condições econômicas, somadas às razões estéticas e socioculturais, “no processo de resposta dos estúdios ao novo cenário de consumo” (MASCARELLO, 2006, p. 345). Cenário este no qual os estúdios perceberam a necessidade de atingir as plateias por segmentos, dadas as transformações que os avanços tecnológicos estavam trazendo. “A isso se pode acrescentar a tendência antes já verificada, na *Hollywood* de princípio dos anos 1930, para a experimentação formal e temática em épocas de crise econômica” (MALTBY, 1998, p.32).

No início da década de 1970, o sucesso de filmes catástrofe como *O destino do Poseidon* (*The Poseidon Adventure*, 1972) de Ronald Neame e *Terremoto* (*Earthquake*, 1974) de Mark Robson, abrem as portas para os estúdios investirem em um novo ciclo de filmes, ciclo este que perdura até hoje, os *blockbusters*, que têm seu marco com o lançamento do filme *Tubarão* (*Jaws*, 1975) de Steven Spielberg. Embora a Nova *Hollywood* estivesse ainda fazendo relativo sucesso durante o período em que *Tubarão* foi lançado, essa inovação não ajudou a indústria *hollywoodiana* a se estabelecer como antes no mercado audiovisual, e o movimento não foi páreo para o sucesso arrebatador dos chamados até hoje de *blockbusters*.

Seguindo o filme *Tubarão*, são lançados em 1977 os filmes *Guerra nas estrelas* (Star Wars), de George Lucas, e *Os embalos de sábado à noite* (Saturday night fever), de John Badham, o que definitivamente demarca o reencontro com a estabilidade financeira de *Hollywood* e o início da era *blockbuster high concept*. Este termo será utilizado para qualificar filmes pós 1975 que rompem com a clássica e velha *Hollywood* por uma motivação econômica se sobrepondo à estética, isto é:

As modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de marketing e venda ao longo da cadeia midiática, agora integrada horizontalmente (o circuito exibidor como mercado primário, o vídeo doméstico e as TVs fechada e aberta como mercado secundário e, por fim, o incomensurável mercado de negócios conexos) (MASCARELLO, 2006, p. 337).

O americano Justin Wyatt, em seu livro *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (1994), ao definir o filme *high concept*, afirma que estes apresentam a lógica dos conglomerados multimidiáticos atuais, o que abarca tanto a comercialização da própria imagem cinematográfica em diversas formas – desde o VHS, passando pelo Blu-ray e chegando agora ao *streaming*²⁸ – até a comercialização do maior número de itens atingíveis: trilha sonora, games, roupas, brinquedos, itens de decoração, diferentes tipos de edições etc. Suas tramas e sua estética são idealizadas, já pensando em ganchos de *marketing* através das diversas mídias. É o econômico superando o artístico.

Nessa “conglomerada *Hollywood*”, o produto principal é o *blockbuster high concept*. E o investimento financeiro é tão grande – custo alto de cachês e efeitos especiais; alto número de cópias e publicidade massiva – que, mesmo acontecendo um prejuízo de bilheteria – o que não é incomum – ele é logo revertido nos “mercados secundários de exibição e dos produtos conexos” (MASCARELLO, 2006, p.349).

Até aqui pudemos perceber que em relação ao aspecto econômico o *blockbuster* não decepciona. Mas, e quanto à questão artística? O que acontece com outros aspectos fílmicos, como por exemplo a narrativa, quando o aspecto mais valorizado passa a ser o econômico?

Em um artigo intitulado *Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro* (2005), Fernando Mascarello escreve que o *blockbuster high concept*, devido à predominância de fatores mercadológicos (como a contratação de atores famosos e

²⁸ *Streaming*, ou transmissão contínua, é uma forma de distribuição digital, como, por exemplo, o *Netflix*.

campanhas de marketing), acaba por sacrificar sua narrativa. Isso significa que fatores como o trabalho dramaturgico – a arte de compor e de representar uma história em cena – e a caracterização dos personagens são deixados para segundo plano, ou as vezes nem isso, em função da espetacularização da imagem.

Renuncia-se a uma exploração criativa das possibilidades temáticas e genéricas do filme. O resultado disso é a incapacidade para propor figuras esteticamente significativas na convergência entre imagem e narrativa. Enfim, observa-se a aposta no espetáculo às custas da narração, sintetizável no par *excesso visual / desnarrativação*. (MASCARELLO, 2005, p. 70)

De acordo com o autor, a narrativa do *blockbuster high concept* é uma narrativa simples, pouco significativa e fragmentada em módulos, “caracterizados por um trabalho de espetacularização ou estilização que “excede” os requisitos da narrativa” (MASCARELLO, 2006, p. 338). Ou seja, trata-se predominantemente de uma narrativa de caráter superficial, modular e espetacularizado, não dando lugar a um enredo sofisticado.

Mascarello (2005, p. 70) afirma que esse desequilíbrio (em relação ao equilíbrio da clássica *Hollywood*) entre o espetáculo e a narrativa ocorre na contemporaneidade, sem dúvida alguma, por uma questão econômica e industrial. E devido aos privilégios, aos fatores de cunho mercadológicos, e não artísticos, esses costumam ser os filmes mais rentáveis de *Hollywood*.

As superproduções *hollywoodianas* têm em vista um mercado global, e, por conta disso, privilegiam uma estética padrão, extinguindo todas as características particulares de uma certa cultura. Como por exemplo formas e gestos regionais, tendo como finalidade um modelo estético universal. Os *remakes* exemplificados na seção anterior se encaixam no que aqui estamos dizendo: seus realizadores visam uma audiência em âmbito global e, com isso, os *remakes* acabam por perder todas as particularidades que compunham seus originais – as formas de interpretação, a seleção dos atores, a preferência das trilhas sonoras, sutilezas no roteiro, etc. – ou seja, nesses filmes tudo foi escolhido com o intuito de padronizar as imagens a fim delas serem compreendidas, e interpretadas, da mesma maneira em diferentes regiões.

Para além dos *remakes*, essa ideia pode ficar mais clara quando pensamos em *blockbusters* recentes, como, por exemplo, as franquias: *Transformers* (2007, 2009, 2011,

2014 e 2017), criada por Michel Bay, *Jurassic Park* (1993, 1997, 2001), idealizada por Steven Spielberg e, o mais recente, *Jurassic World* (2015), de Colin Trevorrow.

O conjunto de filmes usados como exemplo, *Transformers*, *Jurassic Park* e *Jurassic World*, são interessantes para refletirmos rapidamente, pois, por mais que pareça que seus enredos não tenham uma relação entre si, na verdade eles possuem uma fórmula bem parecida. No caso da franquia *Transformers*, a premissa dos filmes não muda muita coisa do primeiro deles para suas continuações: todos são sobre uma luta, travada ora no planeta terra, ora em outro planeta, entre duas raças inimigas alienígenas de robôs, ultramodernos, que podem se transformar em objetos eletrônicos, desde cafeteiras até carros super-rápidos. Uma parte dos robôs se alia aos seres humanos, ao exército americano, mais especificamente, enquanto a outra parte quer a aniquilação tanto dos robôs inimigos quanto dos humanos. É a famosa fórmula da luta entre o bem e o mal, na qual, em todos os filmes, temos um herói americano – que não se sabia herói – e mesmo sem muitos recursos ele salvará o planeta do mal que vem de fora. Existem variações entre momentos cômicos, momentos dramáticos e momentos angustiantes, porém em mais da metade dos filmes o que predomina são as grandes batalhas entre os robôs e, em alguns momentos, também entre os seres humanos.

No caso de *Jurassic Park* e *Jurassic World* o mal não vem de fora, mas dos próprios seres humanos que recriam o DNA de seres pré-históricos e acabam perdendo o controle do parque dos dinossauros, o que leva a uma batalha entre os humanos e os dinossauros em todos os quatro filmes. Em *Jurassic World* – a continuação da trilogia – a diferença é que agora o parque dos dinossauros finalmente deu certo e está prosperando há quase 10 anos. Porém, mais uma vez, devido à ganância humana, os donos querem atrações mais e mais surpreendentes, levando os cientistas a criarem um dinossauro geneticamente modificado que acaba escapando e destruindo tudo o que vê pela frente. Novamente percebemos as variações entre os diferentes momentos do enredo, mas, em mais da metade dos filmes, o que predomina são as grandes cenas de ação.

Além da fórmula padrão, esses filmes têm estratosféricos orçamentos e ainda maiores rendimentos de bilheteria: juntos os cinco filmes da franquia *Transformers* custaram aproximadamente 972 milhões de dólares e faturaram mais de 4 bilhões de

dólares; os quatro *Jurassic Park* custaram aproximadamente 379 milhões de dólares e faturaram mais de 3 bilhões de dólares²⁹.

Graças aos efeitos especiais a que se tem acesso na atualidade, como, por exemplo, o avanço do 3D, a imagem em HD (*High Definition*/Alta definição) e a dominação da tecnologia robótica³⁰, esses *blockbusters* – e podemos incluir aqui os *remakes* contemporâneos analisados – tendem a criar cenas muito realistas nas quais dificilmente conseguimos identificar o que existe efetivamente e o que é efeito visual. Podemos dizer, também, que todos os filmes exemplificados acima possuem imagens com conteúdo violento, como assassinatos, violência para/com o corpo humano e lutas corporais. Porém não é a isso que se reduz a discussão do presente trabalho como veremos a seguir.

3.5 O USO FASCISTA DA IMAGEM CONTEMPORÂNEA

Assim como estabelecemos a violência estética a partir dos *remakes hollywoodianos* contemporâneos no primeiro capítulo, estamos agora, de alguma forma, aproximando essa estética do que Pasolini chamou de “neofascismo”. Podemos dizer que os realizadores dos *blockbusters*, assim como os dos *remakes* em questão, fazem uma construção imagética que pretende varrer como um clarão qualquer peculiaridade, qualquer diferença. É um uso fascista da imagem contemporânea que almeja padronizar uma sensibilidade imposta, autoritariamente, a nós espectadores.

Em todos os exemplos de filmes utilizados até aqui, tudo é demonstrado através de diálogos e imagens exageradas: os gritos, as explosões, o som em si são bastante presentes e chegam a ser excessivos. Nenhuma ponta é deixada solta; todas as ações e acontecimentos são justificados no decorrer do filme.

Filmes de grande espetáculo, recheados de ação, suspense, de imagens “violentas”. Geralmente destinadas a um público mais adolescente que adulto, as megaproduções hollywoodianas se baseiam nos códigos dos gêneros clássicos (horror, guerra, catástrofe, ficção científica) que elas renovam por estímulos sensoriais – efeitos especiais, ritmo desenfreado, explosões sonoras, violência em cascata (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 72).

²⁹ Fonte: imdb.com.

³⁰ No caso de *Jurassic Park* (1993) os efeitos visuais ainda não estavam tão desenvolvidos como na atualidade, o que fez seu diretor, Steven Spielberg, optar pela construção de robôs em forma de dinossauros ao invés de inseri-los digitalmente na pós-produção do filme.

Ou seja, nesses filmes é como se não existisse lugar para nenhum mistério ou enigma. Também não existem sutilezas e nem nuances, apenas uma perspectiva sobre a realidade que está sendo violentamente imposta à percepção humana na tela cinematográfica. Os realizadores desses filmes se apropriam de uma tecnologia da imagem e trazem para nós realidades cujos, meios de expressão (imagens e sons extremamente realistas) a tornam realidades prontas que não demandam esforços interpretativos para fazer sentido. O sentido já é dado a nós. E é exatamente isso que estamos chamando de uso fascista da imagem. Trata-se de uma imagem que não dá lugar a muita reflexão para além da interpretação que ela pretende estabelecer.

Talvez o que esteja acontecendo nos dias de hoje é igualmente perigoso e muito mais sutil do que o fascismo enquanto movimento político. Vivemos em uma cultura da mídia na qual uma “elite” possui instrumentos para “plasmar a mentalidade da massa e criar, como um artista, novas realidades históricas” (GENTILE; FELICE, 1988, p.31) de forma muito mais difusa do que na época do movimento fascista:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. (...) [A cultura da mídia] ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. (KELLNER, 2001, p. 09)

A cultura da mídia define a cultura de massa na contemporaneidade. É uma cultura comercial em que seus produtos têm a única intenção de atrair lucros e acumulação de capital. “Os espetáculos da mídia demonstram quem tem poder e quem não tem, quem pode exercer força e violência, e quem não” (KELLNER, 2001, p.10), instituindo uma forma padronizada de pensamento que acaba por ser fomentada pela indústria *hollywoodiana*.

Através de filmes espetaculares, muitas vezes seus espectadores estão tendo suas mentes modeladas apenas para sentirem o que os realizadores dos filmes pretendem. Sem lugar para a indagação ou diferentes interpretações, os espectadores desses filmes estão tendo dificuldades de refletir, de sentir, de pensar de forma diferente do que a imagem está impondo, ou seja, ocorre uma padronização de sensações que varre para longe qualquer diferença de opinião. A massa padronizada é mais facilmente manipulada, tanto ideológica quanto economicamente.

Como foi dito, o fascismo foi, principalmente, um movimento que não admitia a diferença. Esse movimento político procurou esculpir a mentalidade das massas de acordo com seus interesses e vontades. A indústria cinematográfica e seu poder de consumo procuram fazer isso com seus espectadores de forma mais sutil, mas, também violenta: através de sua estética.

Uma questão se apresenta para nós: tendo em vista essa violência estética à qual estamos submetidos através do uso fascista da imagem no cinema *hollywoodiano* contemporâneo, nos perguntamos: quais são os efeitos a longo e médio prazo para a nossa percepção desse consumo de imagens produzidas pela indústria cultural norte americana? Veremos a seguir.

3.6 OS EFEITOS DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA NA PERCEPÇÃO HUMANA

Vimos na seção anterior que o filósofo Walter Benjamin procurou mostrar o quanto nossa sensibilidade e percepção também são históricas e como sofrem transformações de acordo com a época em que nos encontramos. Vimos também que o cinema adere, como forma artística própria, aos efeitos de choque que caracterizam a Modernidade. Isto não apenas causou uma transformação na percepção do sujeito Moderno, como modificou toda uma relação da massa com a arte: “retrógrada diante de Picasso, [a massa] se torna progressista diante de Chaplin” (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b, p. 187).

Benjamin identifica uma diferente forma de recepção por parte do público de cinema em relação ao público de formas artísticas anteriores, como, por exemplo, a pintura. A recepção cinematográfica tem uma característica bastante específica: é objeto de uma recepção coletiva simultânea. Enquanto a pintura é feita para ser apreciada por uma ou duas pessoas por vez, ou seja, poucas pessoas, o cinema tem a sua recepção condicionada pelo coletivo e “ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente” (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b, p 188).

Tendo em vista que essa “nova arte” está, também, diretamente ligada a transformações no aparato sensível e perceptível do sujeito moderno, de que maneira o

cinema, a partir de sua invenção e até a contemporaneidade, afetou a percepção humana através de sua tecnologia e posteriormente através do uso fascista de suas imagens?

Ainda seguindo o pensamento de Benjamin, em *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936), o filósofo diz que uma das mais importantes funções sociais do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho, no caso a câmera. “O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho” (BENJAMIN, 1994b, p. 189). Através do aparelho podemos observar objetos, ou nuances de movimentos que, a olho nu, poderiam não ser identificados por nós:

Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1994b, p. 189)

De acordo com o autor, a forma pela qual vemos o mundo através do nosso olhar, evidentemente, não é a mesma com a forma pela qual o enxergamos através da câmera. O que antes acontecia através da percepção consciente é substituído por uma percepção inconsciente. Essa aproximação feita por Benjamin entre esses dois inconscientes – ótico e pulsional – se refere ao destaque de coisas que antes passavam despercebidas no grande fluxo do mundo perceptível. O aparelho registra múltiplos aspectos da realidade que, na maioria das vezes, se situam fora da captação normal da percepção humana. Desse modo, ele abre espaço para novas perspectivas.

Com isso, as técnicas cinematográficas permitem conhecer o que se passa no íntimo de ações do dia-a-dia, aparentemente cotidianas e banais, mas que na verdade são bem mais ricas quando apreendidas por uma percepção-inconsciente. Nesse nível, pode se perceber melhor até mesmo as suas distorções no plano consciente. “Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal” (BENJAMIN, 1994b, p. 189-190). Assim, a partir da ampliação da percepção sensível, e da “descoberta” do inconsciente óptico, novas formas de comportamento – e, conseqüentemente de criação de valores e de costumes –, foram consolidadas, suscitando transformações na relação entre o público e a obra de arte, ou entre a massa e sua realidade social cotidiana.

Walter Benjamin não para por aí. Ele atribui ao cinema o poder de transformar nossos pensamentos, comportamentos, sentimentos e o poder de influenciar o inconsciente dos espectadores, através da apropriação dos sonhos, alucinações e distúrbios psíquicos:

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador (BENJAMIN, 1994b, p.190).

Para Benjamin, é como se o cinema tivesse coletivizado o sonho, menos pela descrição do mundo onírico do que pela criação de personagens do imaginário coletivo, como o Mickey Mouse.

Em seu ensaio sobre o cinema, Benjamin avalia que a tecnização das sociedades modernas pode gerar tensões nas massas que, em estágios críticos, induzem um caráter psicótico capaz de desencadear uma esquizofrenia em massa. No entanto, segundo o filósofo, esta mesma tecnização ao ser utilizada com fins estéticos, como no caso do cinema, possui um caráter terapêutico quanto a todos os tipos de transtornos psíquicos. Além disso, ela nos possibilita o exercício da percepção do mundo social que nos cerca, fragmentário e frenético. O cinema permite que, através de personagens e situações fictícias, possamos fazer vir à tona artificialmente nossas fantasias psíquicas – em especial as sadomasoquistas –, que agiriam como elementos terapêuticos contra tais pulsões destrutivas. “A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo” (BENJAMIN, 1994b, p. 190). Nesse sentido, o cinema nos proporciona novos espaços de liberdade.

A questão a ser discutida agora é que Benjamin não imaginou a rapidez com que se daria o avanço tecnológico na contemporaneidade. Como fica essa transformação da percepção através do cinema na aceleração e imposição estética da imagem na atualidade? Ou melhor, como fica a nossa percepção e sensibilidade ao sermos postos em contato com a espetacularização e o uso fascista da imagem contemporânea? Veremos a seguir.

3.7 EFEITOS DA ESPETACULARIZAÇÃO DA IMAGEM

Retornamos agora ao já citado filósofo Christoph Türcke que, partindo da ideia de choque apresentada por Benjamin, afirma em seu livro mais recente (2016) que o violento choque da imagem, na atualidade exerce uma forma de fascinação estética e

constantemente ele promove novas imagens, ainda não vistas. Ele se exercita na onipresença do mercado; seu “olhe para cá” exalta a cena seguinte como um vendedor com sua mercadoria. Sendo parte tanto do computador como do aparelho de televisão, a tela, longe de preencher apenas o tempo livre, invade a totalidade da vida (...). (TÜRCKE, 2016, p.33)

De acordo com Türcke, o choque imagético se torna o núcleo de um regime global de atenção, que anestesia a atenção humana por meio de uma sobrecarga ininterrupta. Essa ideia já tinha sido desenvolvida em seu livro anterior, *Sociedade excitada: filosofia da sensação* (2010), no qual o autor trata do processo de transformação na percepção e sensibilidade do sujeito contemporâneo como consequência desses choques.

Türcke (2010) tem como um de seus objetivos explicar o consumo de imagens espetaculares através do conceito de “sociedade da sensação”. Sua explicação começa pela transformação da conotação da palavra “sensação”:

Sensação hoje, na linguagem coloquial, quer dizer simplesmente “aquilo que causa sensação”. Quando a palavra passou do latim para as línguas nacionais europeias, representava bem genericamente a primazia fisiológica do sentimento ou da percepção – sem nenhuma conotação espetacular. E o que é mais notável é que, justamente a alta pressão noticiosa do presente, que quase automaticamente associa “sensação” a “causar uma sensação”, não apenas se sobrepõe ao sentido fisiológico antigo de sensação, mas também o movimentava de uma nova maneira. Ou seja, se tudo o que não está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido. (Türcke, 2010, p.20)

Türcke afirma que em nossa sociedade a ideia de sensação, que até então era entendida como percepção comum, se transforma em percepção incomum, isto é, no sensacional. Só sentimos, ou melhor, só nos causa sensação o extraordinário, e o que não nos choca não é percebido.

A sociedade da sensação não seria uma ideia nova e, segundo Türcke, “há séculos já se trama” (TÜRCKE, 2010, p.11). Em suas características mais gerais, ela já teria sido

nomeada como “A sociedade do espetáculo” pelo pensador francês Guy Debord, que diz que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14). De acordo com ele, o espetáculo teria como função o esquecimento da história na cultura. Debord escreve que:

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna. (DEBORD, 1997, p.17)

Para Debord, vivemos em uma sociedade na qual tudo é produzido para ser visto por alguém e, portanto, tudo é imagem, ou melhor, tudo é espetacularizado. O espetáculo forma o modelo atual de vida em sociedade e, assim sendo, a realidade é produzida em meio à sua representação espetacular. As imagens podem ser o real e o real pode ser imagem.

Apesar de achar seu trabalho genial, TÜRCKE considera Debord um tanto ingênuo. Afirma que ele teria denunciado a estetização do capitalismo como uma nova roupagem que precisaria ser retirada para desmascará-lo. Para TÜRCKE, porém, a situação é mais complexa: essa estetização aderiu ao capitalismo; não é uma nova roupagem, é sua própria pele. Seria preciso então criar novos conceitos para pensá-la. A questão não se reduz, para TÜRCKE, à fetichização do espetáculo. O problema é que quando o sensorio se fixa no espetacular, isso atinge até as conexões neurais elementares que são a base de toda cultura. Nesse caso, o que pode ser chamado hoje de revolução adquire uma nuance que os socialistas nunca pensaram. Seria preciso entender o que ocorre hoje em termos tanto neurofisiológicos, quanto psicanalíticos, teológicos, filosóficos, históricos e sociais (TÜRCKE, 2010).

TÜRCKE não fala apenas da imagem cinematográfica; ele está denunciando uma estética (que muito se aproxima do que estamos chamando de uso fascista da imagem) em vigor em diversos meios midiáticos. Ele percebe a espetacularização desde outdoors de propaganda, até notícias de telejornal e nos mostra que, na contemporaneidade, estamos sofrendo imposições imagéticas em todos os lugares em que estamos, e não

somente na sala cinematográfica. Com isso, nossa percepção sofre transformações irreparáveis.

Devido a essa enorme quantidade de informações e imagens distribuídas pelas mídias às quais somos expostos diariamente, o chamado “bombardeio audiovisual”, estamos perdendo a sensibilidade em relação a estímulos rotineiros que antes nos eram suficientes; agora estamos sempre à procura de sensações mais fortes, o que TÜRCKE irá chamar de *Sensation seeking*³¹. Ou seja, o que não nos prende o olhar, o que não nos “choca” tende a desaparecer como sensação, e quem não produz ou não sente sensações não é, não existe. “Se não se pode mais sentir é porque se está morto. A aparelhagem midiática, todavia, apodera-se desse dado fisiológico de sua própria maneira” (TÜRCKE, 2010, p.65):

Como parecem insossos os estímulos do meio imediato em comparação com aqueles que, berrantes, continuamente cintilam na tela; como fica entediante a rotina de cada um diante de tudo aquilo de excitante que as mídias incessantemente veiculam. Os estímulos do ambiente do dia a dia não são páreo para a torrente de excitação midiática do espetacular; eles ficam abaixo do limite do que o aparato sensorial pode absorver, possuem um pobre aqui e agora, mas nenhum “aí”. Representam estímulos de menos para serem percebidos. A torrente de excitação, porém, representa estímulo demais. (TÜRCKE, 2010, p.65-66).

Essa imposição de estímulos, que podemos associar à sensações que temos ao assistir a filmes com a estética *hollywoodiana*, conduziria, paradoxalmente, à perda de sensibilidade do sujeito contemporâneo, formando sujeitos anestesiados e padronizados.

TÜRCKE acredita que nem o sujeito mais intelectualizado está a salvo dessa espetacularização das imagens que são impostas a nós em bases diárias, e recomenda, como forma de resistência, um mecanismo de autovacinação, pelo qual os indivíduos se submetem a pequenas doses de violência estética 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, 2010, p.303-304)

³¹ Traduzido literalmente como “busca de sensações”.

De acordo com TÜRCKE, os efeitos causados pela espetacularização da imagem seriam uma enfermidade contemporânea. A violência dos choques audiovisuais tornou-se algo inerente ao nosso tempo; portanto, não seria possível tentarmos nos abster dessas imagens. O que ele propõe, como já tratamos no capítulo anterior, é uma dosagem da quantidade de estímulos audiovisuais aos quais nos expomos, ou seja, o consumo controlado da violência estética a fim de nos protegermos contra a mesma. Essa resistência não poderia provir de uma outra qualidade de relação com as imagens. “Não é possível vencer a luta pela percepção por meio de sensações audiovisuais. Pelo contrário, a percepção perde-se nisso, e em um duplo sentido” (TÜRCKE, 2010, p. 69).

TÜRCKE é um tanto fatalista em relação aos avanços tecnológicos e seu impacto na percepção e no comportamento do sujeito contemporâneo. Embora sua proposta de dosar a quantidade de estímulos seja interessante, mais uma vez, seu argumento não nos parece suficiente, pois refundar-se a partir de novos significantes é o trabalho de cada sujeito quando lançado nas mudanças sociais produzidas pela contemporaneidade. O que iremos ver a seguir, é que, em desacordo com o filósofo alemão, a resistência pode sim provir de uma outra qualidade de relação com as próprias imagens.

3.8 A NOUVELLE VAGUE E O DOGMA 95 COMO RESISTÊNCIA

Hollywood pode ser atualmente a maior indústria cinematográfica do planeta, mas com certeza não é a única produtora de filmes. Podemos identificar distintos movimentos cinematográficos contemporâneos, de diferentes nacionalidades, tendo em comum a mesma busca: uma política da imagem que resista ao espetacular e à padronização de sensações. Como exemplo, podemos citar o novo cinema asiático – e seus diretores Hayao Miyazaki, conhecido por *A viagem de chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001, JAP), Naomi Kawase, conhecida por *O segredo das águas* (*Futatsume no mado*, 2014, JAP), Apichatpong Weerasethakul, conhecido por *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2010, THA), entre outros –, os filmes do cineasta alemão Michael Haneke – conhecido por *Caché* (2005, FRA, ALE) e *A fita branca* (*Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009, ALE) – e até mesmo parte da obra de diretores americanos como Gus Van Saint – *Elefante* (*Elephant*, 2003,

EUA), *Últimos dias* (Last days, 2005, EUA), *Paranoid park* (2008, EUA) – e Sofia Coppola – *Encontros e desencontros* (Lost in translation, 2003, EUA, JAP), *Um lugar qualquer* (Somewhere, 2010, EUA). Aqui, nos ateremos a dois movimentos cinematográficos: um ainda moderno, o movimento francês da Nouvelle Vague. E um mais contemporâneo: o movimento nórdico Dogma 95.

De fato, é importante ressaltar que a resistência ao cinema *hollywoodiano* não é uma característica exclusiva da contemporaneidade. Por esse motivo quisemos destacar a *Nouvelle Vague*, movimento que antes de produzir filmes produziu ideias.

No início da década de 1950 um grupo de jovens críticos e intelectuais, conhecidos como jovens turcos, reunidos ou inspirados pela revista *Cahiers du cinéma* (fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Luca), iniciaram um movimento na França motivado, principalmente, pelo descontentamento com as superproduções *hollywoodianas* da época, encomendadas pelos grandes estúdios, e com o espaço que elas ocupavam nas salas de cinema por toda a França. Os jovens turcos, antes de começarem a produzir seus próprios filmes, desenvolveram através de seus artigos a ideia do cinema de autor, ou seja, do diretor como autor de um filme. O conceito que surgia observava os pensamentos do autor, e não os interesses dos grandes estúdios e, principalmente, seu estilo estético:

Os artigos da *Nouvelle Vague* revelam a complexa relação entre tradição e ruptura, equação contraditória que está no coração do seu cinema e, no mais, das outras artes modernas também. O que a Nouvelle Vague enxerga no cinema americano em matéria de procedimentos de estilo é, frequentemente, o que fará em seus filmes, conferindo sentido reflexivo às formas assimiladas. (MANEVY, 2006, p.227)

A contraproposta eram filmes mais pessoais “compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo” (MANEVY, 2006, p. 221). A escrita em si não se mostrou suficiente para esses jovens críticos, tanto que, menos de uma década após o nascimento dessa “nova onda”, eles começaram a se aventurar pelo mundo das imagens.

A passagem da crítica cinematográfica à sua produção não foi de uma hora para outra. Seus realizadores experimentaram um pouco através de curtas-metragens como, por exemplo, *Os pivetes* (Les mistons, 1957), dirigido por François Truffaut, *O truque do pastor* (Le coup du berger, 1956), dirigido por Jacques Rivette e *Charlotte et*

Véronique, ou *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), dirigido por Jean-Luc Godard. Em comum, tinham o desejo por autonomia criativa, mas cada um retratou suas próprias questões pessoais e cotidianas. “O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão” (MANEVY, 2006, p. 222). Arelados a essa “nova onda”, ou melhor à *Nouvelle Vague*, estão nomes bastante conhecidos no cenário cinematográfico mundial. Só entre os mais famosos podemos citar, além dos que listamos acima: Alain Resnais, Claude Chabrol, Agnès Varda, Chris Marker e Eric Rohmer.

Podemos dizer que a *Nouvelle Vague* teve dois momentos, o das ideias e o dos filmes. Passado o período dos curtas-metragens, o longa que inaugurou o movimento foi o filme *Nas garras do vício* (*Le Beau Serge*) de Claude Chabrol em 1958. Na sequência podemos citar, também de Chabrol, *Os primos* (*Les cousins*, 1959) e *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut.

O novo estilo cinematográfico, desencadeado principalmente por Jean-Luc Godard e François Truffaut, criaria condições para uma redefinição nos padrões e maneiras de filmar estabelecidos pelo cinema clássico:

A concepção estética da *Nouvelle Vague* permitiria a intromissão, sem maiores desculpas, de cartelas, arquivos de filmes, programas de televisão, quadrinhos, pinturas materiais documentais e outros registros destoantes da narrativa, do enredo ou da tonalidade da cena em curso. Não devemos esquecer que a busca da rua, no caso da *Nouvelle Vague*, tinha a formação sólida dos museus. É nessa dialética entre museu e rua que nasce a *Nouvelle Vague* (MANEVY, 2006, p. 245).

Na construção narrativa clássica, as técnicas devem apagar-se frente à história para que o espectador possa se sentir como parte do filme, pois o que importa é transmitir informações de forma linear, orientando o telespectador a partir de uma narrativa contínua. A *Nouvelle Vague* surge mediada pelos valores e conceitos da arte moderna: a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, a valorização da montagem e a estética fragmentada. Podemos citar aqui o cineasta Alain Resnais que foi “um exímio explorador das relações de tempo, confundindo referências e quebrando a estabilidade da narração” (MANEVY, 2006, p. 245), como fez, por exemplo, em *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959). A *Nouvelle Vague* explicita a

existência do narrador/narração, enquanto que o cinema clássico aspira a uma história que conte a si própria.

O fim desse movimento moderno se deu no final da década de 1970, influenciado pelo fim da amizade entre os seus dois maiores nomes: Godard e Truffaut. Porém não foram as diferenças entre os dois que causaram o fim da amizade, mas sim a visão política que Godard exigia de Truffaut depois da revolução de maio de 1968. Godard “atravessou um processo de intensa politização, colocando em crise a velha política dos autores, passando por uma fase maoísta que marcaria sua posição mais radical, nos anos de 1970, como cineasta moderno e radicalmente independente” (MANEVY, 2006, p.250). Truffaut não dividia da mesma posição política que seu amigo; de fato ele tinha vontade de fazer filmes mais comerciais e nunca escondeu seu desejo de ir trabalhar em *Hollywood*, desejo este que nunca se concretizaria (MANEVY, 2006). A ruptura definitiva ocorreu quando Godard escreveu uma carta a Truffaut, em 1973, repreendendo-o por não ter mudado junto com a revolução. Esse rompimento pessoal estabeleceu diferentes formas estéticas e visões cinematográficas para cada diretor. Com isso, chegou ao fim também o próprio movimento. É válido ressaltar que a *Nouvelle Vague* influenciou outros movimentos modernos cinematográficos, como o Cinema Novo brasileiro, o *Nuevo Cine* latino-americano e o Cinema Novo português.

Tendo entendido como a *Nouvelle Vague* também foi um movimento de resistência ao cinema *hollywoodiano* da época, nos ateremos, como já mencionado, a um movimento contemporâneo específico para mostrar como ainda existe resistência à indústria cinematográfica *hollywoodiana*. Como diria Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), os vaga-lumes ainda não desapareceram:

Haveria, então, de um lado, os projetores da propaganda aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante. Mas também os potentes projetores da DCA perseguindo o inimigo nas trevas do céu, as “perseguições” — como se diz no teatro — das sentinelas atrás dos inimigos na escuridão do campo. É um tempo em que os “conselheiros pérfidos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais (...) é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *luciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.16/17)

Em um mundo saturado pela luz incandescente da imagem espetacularizada, ao prestarmos atenção conseguimos ver o fraco brilho de uma resistência cultural que luta

cada vez mais para aparecer, tentando escapar da forte iluminação que ameaça sua existência.

Como parte dessa resistência cultural está o movimento que ficou conhecido como Dogma 95. Este movimento foi apresentado, em 1995, pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristen Levring e Sören Krag-Jacobsen e tornou-se conhecido pelo ascetismo radical de seu manifesto, composto por uma série de regras que deveriam ser cumpridas pelos realizadores para que seus filmes pudessem ser reconhecidos pelo movimento. Em sua maior parte, essas regras buscavam produzir uma economia dos meios de expressão da narrativa, dos efeitos visuais, sonoros e de montagem. Sem dúvida, uma economia da forma e um movimento de abstinência, a ponto de seus integrantes se referirem à sua adesão a essas regras como seu “voto de castidade”. Tratava-se então de uma estratégia de resistência funcionando por subtração: seus realizadores buscavam produzir uma sobriedade na narração e nos efeitos visuais.

Sobre o manifesto dinamarquês podemos dizer, primeiramente, que ele “define com clareza um alvo de críticas: a *Nouvelle Vague* e o cinema de autor. O texto proclama uma ruptura com o cinema moderno que emanou desse movimento, apontando que o conceito de autor era um romantismo burguês desde o começo (...)” (HIRATA FILHO, 2012, p. 121). Como solução, o manifesto propõe um cinema coletivo que renuncia à autoria e propõe, a partir daí, a democratização definitiva do cinema.

Outro ponto criticado pelo manifesto é o caráter ilusório do cinema comercial *hollywoodiano*. Neste cinema, o manifesto identifica “uma estética capaz apenas de transmitir uma ilusão de emoção e uma ilusão de amor” (HIRATA FILHO, 2012, p. 121) propondo, em contrapartida, a negação dos artifícios e da ilusão. Apesar de termos visto que a *Nouvelle Vague* nasceu também como uma crítica ao cinema *hollywoodiano*, no Dogma 95 a intenção é de “negar primeiro o moderno e apontar uma raiz comum entre ele e o clássico” (HIRATA FILHO, 2012, p. 123) *hollywoodiano*. A raiz comum seria a origem burguesa de ambos.

O Dogma 95 é um ato de resgate em relação à imagem anteriores à espetacularização e padronização de sensações *hollywoodiana*. Para se provocar sensações que não estejam determinadas a priori, o importante é aquilo que não é dito, ou seja, a participação intelectual do espectador que se dá através do mínimo de informação

imposta pela imagem. Isso é, o oposto da estética que discutimos na primeira seção e do uso fascista da imagem discutido na presente seção.

As regras do “voto de castidade” são³²:

- 1- As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
- 2- O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, ser utilizada, a menos que não ressoe no local onde se filma a cena).
- 3- A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
- 4- O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há luz demais, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
- 5- São proibidos os truques fotográficos e filtros.
- 6- O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Em nenhum caso homicídios, uso de armas ou outros).
- 7- São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (Isto significa que o filme se desenvolve em tempo real).
- 8- São inaceitáveis os filmes de gênero.
- 9- O filme deve ser em 35mm, standard.
- 10- O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Três anos após o lançamento do manifesto estreia *Festa de família* (Festen, 1998) de Thomas Vinterberg, o primeiro filme do movimento, ou *Dogma 1*. Ele foi seguido por *Os idiotas* (Idioterne, 1998) de Lars Von Trier, o *Dogma 2*, e *Mifune* (Mifunes sidste

³² O manifesto do Dogma 95, aqui transcrito, foi extraído do trabalho de José Rodrigo das Neves Gerace (2006).

sang, 1999) de Søren Kragh-Jacobsen, o Dogma 3. Os lançamentos dos longa-metragem geraram diversas polêmicas entre os espectadores e a crítica especializada:

Alguns louvaram a ousadia dinamarquesa em recuperar a ideia de um modo de produção extremamente barato e simples, que transformava a precariedade técnica em força poética. Outros rejeitaram essa mesma iniciativa, acusando o movimento de ser apenas um golpe de marketing, uma vez que encontravam em festa de família ecos de proposições estéticas muito anteriores, envoltos no que seria uma falsa roupagem de inovação. (HIRATA FILHO, 2012, p. 126)

Aqui não temos interesse em entrar em polêmicas. O ponto a ser ressaltado é o rebuliço causado pelo movimento, em sua estreia, no meio cinematográfico. O que nos interessa é a complexidade dos filmes através de uma estética simplificada. O que não quer dizer simplista, e sim descomplicada, mas ao mesmo tempo muito intensa.

Tomemos como exemplo o primeiro filme desse movimento: *Festa de família* (1998). O filme se passa em um hotel, no qual está sendo comemorado os sessenta anos do patriarca. Além dele e sua esposa, seus três filhos Christian, Michael e Helene recebem os parentes de diversos graus que irão se reunir em um fim de semana. No circuito *maior*, tudo ocupa o espaço que deve. Os filhos são bonitos e realizados, os pais são orgulhosos e cientes do cumprimento do dever. Mas no circuito *menor* Michel e a esposa brigam, ele tem uma amante que lhe demanda atenção, há algo a ser investigado no quarto da irmã morta por suicídio. Durante a festa de jantar, Christian faz um discurso no qual a representação *maior* da figura do pai cai por água abaixo diante da acusação de que ele molestava os filhos. A partir daí, a única forma de salvar a família é fazer calar a insolência do irmão acusador, o que todos tentam fazer até que uma carta, achada no quarto da irmã morta, confirma as atitudes abusivas do pai.

Nesse tipo de estética cinematográfica, o espectador está sempre apreensivo e esperando respostas que nunca aparecem. Não possuímos nenhuma informação além do que está sendo mostrado, em tempo presente, na tela. Não existe *background*³³ e nem justificativas das ações dos personagens. Vemos apenas o lampejo do que elas seriam. Poucas coisas são mostradas e, mesmo assim, nossos sentimentos em relação a essas imagens são bem fortes, pois as interpretamos de forma única, particular. A falta de respostas, de cor e até mesmo de trilha sonora também pode ser articulada a essa imagem-vaga-lume, essa imagem fugidia e nada espetacular.

³³ O background seria o histórico do personagem. Algo como o “pano de fundo”, a experiência, o conhecimento por trás de tudo.

Os filmes reconhecidos pelo Dogma já passam dos 70 e englobam produções de todas as partes do mundo, inclusive do Brasil, como, por exemplo, o filme *Velório em Família*, dirigido por Rosário Boyer (2010).

Os efeitos em nossa sensibilidade da estética proposta pelo Dogma, como também por outros movimentos de resistência à indústria *hollywoodiana*, seriam opostos às que a espetacularização cinematográfica nos impinge. Nossas sensações seriam despertadas por imagens longe dos clichês e que nos trazem um mundo curioso, cujos significados não dominamos, deixando-nos surpreendidos. Desse modo, seríamos deslocados da passividade à qual estamos submetidos quando assistimos a um filme que pretende nos impor uma interpretação já definida.

Na contemporaneidade, ainda existem lampejos de vaga-lumes, ou seja, há uma fraca luz resistente à essa padronização espetacular. Os vaga-lumes não desapareceram como profetiza Pasolini. As formas artísticas independentes, ou melhor, fora dos padrões estão aí para provar isso.

De fato, essa seria a função terapêutica do cinema, proposta por Walter Benjamin desde a década de 30. Para ele, o cinema poderia nos fazer sair do estado de alienação e de dormência, despertar da anestesia, voltar a sentir. Um cinema feito para retirar do torpor:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema nos faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b, p.189)

Não precisaríamos de grandes revelações e/ou grandes epifanias para isso. Ao contrário. A intensidade dos sentidos poderia surgir nas pequenas coisas de nosso cotidiano, geralmente de onde menos poderíamos esperar, como da simplicidade e do silêncio.

O objetivo de nosso trabalho é pensar os efeitos da estética cinematográfica contemporânea sobre nossa sensibilidade e nossa memória. Vimos que é possível estabelecer, através de movimentos cinematográficos de resistência, um contraponto ao uso fascista da imagem que se expande em nossa época, principalmente nos *remakes* e *blockbusters* já exemplificados. Mas será que dependeríamos somente dos realizadores cinematográficos para realizar esse contraponto? Nesse caso, a elaboração das imagens

que chegam ao nosso aparelho perceptivo só poderia ser realizada através de filmes que resistem a uma forma esteticamente violenta. Mas assim não estaríamos reduzindo a possibilidade de elaboração de quem recebe as imagens? Seriam os espectadores meros receptores passivos das imagens esteticamente violentas? Ou haveria, da parte de quem assiste, algum espaço de liberdade, como propõe Benjamin? Afinal, de acordo com ele, existem choques que entorpecem e existem choques que despertam (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b). E se os choques também podem despertar o espectador, não seria possível pensarmos uma elaboração da violência a partir da própria violência? Essas questões serão abordadas na próxima seção.

SEÇÃO III – VIOLÊNCIA E CRIAÇÃO: A ELABORAÇÃO A PARTIR DO TRAUMA

Esta tese aborda a violência estética - ou o uso fascista da imagem - no cinema contemporâneo *hollywoodiano*. Isso é feito através da produção de *remakes* e *blockbusters* com o objetivo de pensar as transformações na sensibilidade e na memória da Modernidade à atualidade. Vimos na primeira seção como essas transformações, a partir da Modernidade, afetaram nossos padrões de consumo em relação à arte, principalmente ao cinema, levando-nos a consumir indiscriminadamente filmes esteticamente violentos. Ou seja, filmes com uma forma estética imposta violentamente a nós espectadores – seja através de choques imagéticos ou de sensações padronizadas – , filmes dos quais nossa liberdade de interpretação é reduzida e sobre os quais, aparentemente, não temos chance de elaboração. Na segunda seção pudemos perceber como as tentativas de imposições de sentido, a partir de uma imagem cinematográfica, afetam os sujeitos em âmbito subjetivo e político, o que muito se assemelha à padronização cultural derivada de movimentos fascistas. Com isso, identificamos um uso fascista da imagem na contemporaneidade e os efeitos a longo – e médio – prazo para a nossa percepção, após o consumo dessas imagens espetaculares produzidas pela indústria cultural estadunidense (os *remakes* e os *blockbusters*). Terminamos a seção identificando outra possibilidade de produção de imagens contemporâneas através de distintos movimentos de resistência cinematográfica à espetacularização *hollywoodiana* e sua tentativa de padronização de sensações.

Nesta seção temos como proposta discutir outra perspectiva na relação com as imagens que não seja a de recepção acrítica de sentidos estabelecidos. Se na seção passada tratamos da elaboração das imagens no plano da sua própria produção, ou seja, no plano dos realizadores cinematográficos, gostaríamos agora de discutir a possibilidade de elaboração de imagens esteticamente violentas no plano de sua recepção, ou seja, por parte de seus espectadores. A pergunta que nos guia é: a possibilidade de elaboração das imagens, escapando dos sentidos padronizados, é algo que só pode ser realizado através das próprias imagens, isto é, através de filmes que resistam a uma forma esteticamente violenta? Ou essa elaboração poderia feita por quem os assiste, mesmo quando se trata de imagens que trazem sentidos padronizados? Seria possível que mesmo as formas

artísticas esteticamente violentas, tão facilmente consumidas por nós, possam funcionar também como espaços de liberdade, conforme a expressão de Benjamin? Em outros termos, nesta seção vamos investigar se a violência estética imposta a nós, espectadores, através de produtos audiovisuais, nos faz desenvolver novas formas de percepção e sensibilidade, novas formas de elaboração ao invés da paralisia, do embotamento, da anestesia. Queremos discutir a possibilidade de novas formas de elaboração a partir da violência.

Para começarmos a discutir as questões que estamos propondo, iremos, a seguir, dar continuidade a um tema iniciado na primeira seção: o declínio da experiência e as transformações subjetivas na Modernidade a partir dos escritos de Walter Benjamin.

4.1 A NOVA BARBÁRIE

Walter Benjamin, em seu texto *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1939), fala sobre a transformação na recepção do público em relação à poesia. Na verdade, quem primeiro identifica esse descompasso entre a forma tradicional de escrita poética e a forma Moderna de leitura é Charles Baudelaire que, de acordo com Benjamin, “contou com leitores que se veem em dificuldade perante a leitura de um poema lírico” (BENJAMIN, [1939]2015, p 105). A partir desta observação, Baudelaire escreve sua poesia em prosa, contando com a recepção de um novo tipo de público.

Benjamin, assim como Baudelaire, percebe a transformação da percepção do sujeito na Modernidade, quando a vivência dos choques se converte em lugar comum. Dentro de todo este contexto de mudanças do mundo moderno, o que mais nos interessa é que, em nenhum momento, Benjamin trabalha com uma visão nostálgica ou saudosista de um tempo que passou. Ele jamais identifica, por exemplo, a poesia de Baudelaire como inferior, ou superior, ao poema lírico. A constatação é apenas que a recepção de uma forma de arte se transformou na Modernidade devido a novas sensações provenientes das vivências de choque.

É claro que, como vimos na primeira seção, nos textos *Experiência e pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936), Benjamin acreditava no declínio da experiência na Modernidade. No entanto, engana-se aquele que o enxerga como um defensor do resgate

da experiência perdida, como se “produzir uma experiência” correspondesse ao modo correto de se elaborar aquilo que se vivencia. Ele acredita que com a Modernidade surge algo novo, pois o homem ainda não foi destituído de sua capacidade de criar e recriar mesmo em um ambiente aparentemente inóspito:

A horrível mixórdia de estilos e concepções no mundo do século passado [século XIX] mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita, ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, [1933]1994a, p. 115).

De fato, a experiência está em declínio, ou melhor, em vias de extinção no mundo Moderno e, segundo Benjamin, tal situação conduz ao que ele denominará barbárie. Chamamos atenção para o fato de que não se trata aqui da barbárie como algo a ser necessariamente evitado devido a sua referência à crueldade. Pelo contrário, para Benjamin é inegável que a barbárie ocorra com o declínio da experiência e, neste sentido, ela assume uma conotação positiva. Ou seja, estando a experiência para sempre perdida, a barbárie conduziria o sujeito a “começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita e nem para a esquerda” (BENJAMIN, [1933]1994a, p. 116).

Nesse sentido, o homem Moderno é aquele que tem que criar a partir de uma tábua rasa e não em conformidade com uma tradição. Como exemplo, Benjamin compara tal situação com a criação de artistas, cientistas e filósofos que partiram de telas em branco, como Descartes³⁴ e Einstein³⁵. E explicita ainda como os cubistas se basearam na matemática para realizarem suas criações artísticas, ou como o pintor Paul Klee inspirou-se nos engenheiros para criar suas obras pictóricas, dizendo que suas expressões fisionômicas se inspiravam no que “(...) está dentro, e não à interioridade” (BENJAMIN, [1933]1994b, p. 116). Como se essas obras obedecessem a uma necessidade interna de funcionamento, como um motor de automóvel, e não à subjetividade tradicional. Por isso, Benjamin as considerava como bárbaras.

³⁴ “Que baseou sua filosofia numa única certeza – penso, logo existo – e dela partiu” (BENJAMIN, [1933]1994b, p. 116).

³⁵ “Que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da Física, exceto por um único problema – uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas” (BENJAMIN, [1933]1994b, p. 116).

O termo bárbaro, neste contexto, não é utilizado por Benjamin num sentido negativo. Ao contrário, ele está aqui positivando a barbárie, isto é, está considerando como uma atitude bárbara a capacidade de libertar-se de todo um passado com o intuito de criar alguma coisa nova. Em outros termos, significa renunciar ao passado, abrindo-se para um futuro incerto, sempre produzindo algo a partir disso. É fato que a humanidade está mais pobre de experiências comunicáveis do que já foram anteriormente, mas

[a humanidade] não deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso (BENJAMIN, [1933]1994a, p. 118).

O homem Moderno é, portanto, aquele que tem a chance de se desapossar de todo um passado, bem como das antigas referências que a ele se vinculavam, o que irá implicar na criação de novas formas de elaboração.

Resta apenas conceituar esta modalidade de elaboração distinta da experiência. Uma elaboração que se dá sobre este pano de fundo de aparente entorpecimento e que, ao mesmo tempo, consegue dele escapar; elaboração que se instaura em meio ao embotamento de sensações e que, ao mesmo tempo, dribla esta paralisia visando a criação de algo; elaboração que tem como objeto a própria violência, como veremos no próximo item, criando a partir daí.

4.2 BARBÁRIE E CRIAÇÃO

Benjamin não cessou seus escritos sobre barbárie com o seu já citado *Experiência e pobreza* (1933). Em 1940, ele escreve na tese VII de *Sobre o Conceito de História* uma breve, mas cheia de conteúdo, passagem:

Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, [1940]1994d, p. 225).

Aqui, a barbárie não é citada tendo uma conotação positiva como anteriormente. Pelo contrário, podemos entender esta barbárie como um acontecimento violento, como

sinônimo de crueldade. Sendo assim, podemos pensar esse trecho, ou essa tese, como um princípio inusitado de uma concepção dialética da cultura. Ou seja, em vez de antagonizar a cultura (ou civilização) e a barbárie como dois extremos que se excluem mutuamente, ou como duas etapas diferentes da evolução histórica, Benjamin os apresenta como uma unidade contraditória. “Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie” (BENJAMIN, [1940]1994d, p. 225), pois, para uma cultura prevalecer é preciso que outra cultura não tenha prevalecido, ou seja, que tenha sido dominada. Este é o caso da cultura europeia dominando e dizimando as culturas indígenas nas Américas, e dos próprios monumentos arquitetônicos que celebram vitórias imperiais como, por exemplo o Arco do Triunfo em Paris, construído em comemoração das vitórias militares do Napoleão Bonaparte (LÖWY, 2011).

A tese de Benjamin coloca a barbárie como inerente à civilização, e também como aquilo que a civilização produz ao se construir como cultura. O autor recusa a dicotomia tradicional, na qual o bárbaro se localiza no exterior do não civilizado das sociedades arcaicas. Para ele, a barbárie não está do lado de fora da civilização, nela tentando entrar; ela é essencial e determinante para o movimento de criação e transmissão da cultura nas sociedades históricas.

Não precisamos ir tão longe no passado para entendermos a condição da barbárie como indissociável do estabelecimento e transmissão de uma cultura. Apesar de observarmos uma herança cultural dos vencedores desde a Roma antiga, podemos pensar que na Modernidade, e até os dias de hoje, o que é tido como “cultura” é, geralmente, a apropriação de uma elite dominante. Seja através de guerras ou outros meios bárbaros, a elite se apropria “da cultura precedente e a integra em seu sistema de dominação social e cultural. A cultura e a tradição tornam-se, assim, como sublinha Benjamin em sua Tese VI, “um instrumento das classes dominantes” (LÖWY, 2011, p. 23). A barbárie, de maneira positiva ou negativa, cria algo.

O autor francês Edgar Morin se estenderá mais sobre esse tema em seu livro *Cultura e barbárie europeias* (2005). Apesar de, diferentemente de Benjamin, Morin considerar a barbárie em seu aspecto negativo, ele concorda com o filósofo alemão sobre a inseparabilidade entre barbárie e civilização:

A barbárie não é apenas um elemento que acompanha a civilização, é parte dela integrante. A civilização produz barbárie, particularmente conquista e dominação. A conquista romana, por exemplo, foi uma das mais bárbaras de toda a Antiguidade: o saque de Corinto na Grécia, o cerco de Numância em Espanha,

a destruição de Cartago, etc. No entanto, a cultura grega infiltrou-se no interior do mundo romano tornado império. Daí a famosa frase do poeta latino: *A Grécia vencida venceu o seu cruel vencedor*. A barbárie produziu, assim, civilização. (MORIN, 2005, p. 13).

De acordo com o autor, os romanos conquistaram, através de barbárie, o seu império, mas, mesmo assim é inegável que foram uma das maiores civilizações da época. Qualquer processo de expansão de território ou cultura é um processo bárbaro, um processo violento. Morin indica que as sociedades históricas se constituíram eliminando, progressivamente, as pequenas sociedades que as antecederam. Como exemplo podemos pensar as tentativas de homogeneização cultural, política e religiosa das colônias europeias que vigoraram durante tantos séculos.

O que aqui queremos destacar é que ao mesmo tempo que essas sociedades históricas produziram barbárie, elas também produziram, e expandiram, arte e cultura. Ou seja, elas também desenvolveram o conhecimento por mestiçagens de culturas, trocas e contatos criadores. Não queremos aqui discutir se o que aconteceu foi bom ou ruim para as sociedades que precederam as sociedades históricas. O que estamos evidenciando é que existiram processos criativos a partir destas condições de barbárie. Esta não só acompanha a civilização, mas a integra de forma complementar.

Dito isso, uma questão se apresenta a nós: se “a barbárie fez-se acompanhar, e induziu mesmo, efeitos de civilização” (MORIN, 2005, p.26), ou seja, se a barbárie fez e faz parte do processo de formação de uma cultura dominante, e estamos aqui entendendo a barbárie como uma forma de violência, seria a violência também parte necessária ao processo de criação?

A fim de responder a essa pergunta, recorreremos ao livro *Quatro questionamentos sobre a violência* (2014) no qual seus autores afirmam que “todo ato de criação pressupõe necessariamente a destruição, uma vez que o ser não pode existir a partir do nada, então toda e qualquer criação provém de alguma coisa que deixou de existir” (FARIAS et al., 2014, p. 29). Esta afirmação vai na contramão do senso-comum, visto que a relação entre criação e destruição em um primeiro momento soa como uma relação antagônica. Para a ideia começar a fazer sentido para nós, podemos pensar na lei de Lavoisier³⁶, segundo a qual *na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se*

³⁶ Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794) foi um químico francês que em 1785 descobriu a *Lei de Conservação das Massas*, que recebeu o nome de *Lei de Lavoisier*. Esse cientista foi considerado o pai da química moderna.

transforma. Nesse sentido, podemos entender que a produção de algo novo provém de algo já existente, ou que antes existiu de alguma forma, o que nos leva a refletir que, para algo novo ser criado, necessariamente algo anterior deverá ser destruído ou, pelo menos, transformado. Portanto, a partir desse ponto de vista, podemos acordar que para existir a criação necessariamente existirá alguma forma de destruição, pois, até para ocorrer a transformação, algo que antes existia deixará de existir, dando lugar ao novo. Ou seja, o próprio ato de criação, ou esse algo novo, pressupõe algum nível de violência.

Como vimos na primeira seção, e aqui daremos continuidade ao assunto, a violência é algo que sempre existiu, e sempre irá existir; ela “é considerada como uma característica inerente à constituição humana” (FARIAS et al., 2014, p. 89). Podemos perceber a violência também como uma alteração do estado pacífico das coisas. As próprias mitologias estão repletas de atos violentos, como por exemplo a mitologia grega e seus deuses vingativos e cruéis para os quais a violência era um método natural para imporem suas vontades e conquistarem seus objetivos (HAN, 2017). Já na mitologia bíblica, podemos constatar que o próprio ato de criação da vida humana se dá a partir de um ato de violência, como observamos na descrição interpretativa do mito bíblico no livro de Gêneses:

No começo, o ato amoroso do criador (Gêneses: 1, 2, 4) desvela um ato de violência contra o próprio Deus, que cria um outro, para si, outro esse que era pura violência, desafiando os frutos de sua criação. Primeiramente, incita Eva a comer o fruto proibido, o que por sua vez provoca a curiosidade de Adão, que instigado pelo apelo da mulher não resiste e realiza o mesmo gesto. Após comer o fruto de Maya, a árvore da ilusão, passam a perceber (reconhecer?) dois poderes, ao invés de um só, que era Deus, o poder do bem e do mal. (FARIAS et al., 2014, p. 89).

O enredo do mito acima descrito não é estranho a ninguém. Muito pelo contrário, é bastante popular em uma dominante cultura católica ocidental: o pecado cometido por Adão e Eva culmina na expulsão do paraíso, para ambos, como castigo divino. A partir deste ato eles são impelidos, pelas circunstâncias, a criarem a vida na terra. Nessa passagem o importante para nosso tema é o ato violento realizado por um Deus que até então demonstrara ser só amor, a fim de punir os integrantes do paraíso por desobedecerem às regras previamente estabelecidas. De acordo com a Bíblia a história da criação da humanidade parte da destruição de algo anterior, ou seja, a criação de um mundo como hoje o conhecemos parte de um ato de violência.

Com tudo que foi dito até aqui, identificamos que toda forma de criação pressupõe um ato de violência: é preciso haver uma destruição daquilo que antes era conhecido,

familiar, para a partir daí surgir algo novo. Vimos que essa posituação da destruição e da violência também foi postulada por Benjamin ao tratar da barbárie, afirmando que esta “impele a partir para a frente, a começar de novo (...)” (BENJAMIN, [1933]1994b, p. 116), a fim de criar algo a partir daí.

Seja no mito da criação bíblica ou no processo de criação e estabelecimento de uma cultura dominante, podemos afirmar que o movimento de criação é violento. Visto que o próprio processo de elaboração é um processo de criação, pois é a partir da elaboração que construímos um sentido de algo vivido, então, como não pensar a existência de elaboração a partir da própria violência?

Vimos que antes da Modernidade descrita por Benjamin, a elaboração da experiência acontecia quando os sujeitos possuíam a capacidade de integrar suas percepções às suas memórias individuais e coletivas, ou seja, à sabedoria acumulada historicamente. A partir da Modernidade, e de todas as transformações que dela decorreram (tecnológicas, éticas, estéticas, perceptivas, etc.), a própria estrutura da experiência sofreu modificações. Isso acarretou uma transformação na estrutura de nosso aparato psíquico, impedindo a elaboração daquilo que vivenciamos na forma como era realizada em um período pré-Moderno. Com isso, entramos na esfera da vivência, pois, devido a um excesso de estímulos que sobrecarregam nosso aparato psíquico ininterruptamente – o que podemos chamar de choque ou de trauma - não teríamos mais a possibilidade de elaborar nossas experiências. Ora, o choque também é uma forma de violência. O excesso é sempre uma violência em relação ao psiquismo.

Como vimos anteriormente, a concepção freudiana de trauma – na qual se baseou Benjamin para pensar o choque - seria um excesso de estímulos que a nossa mente não consegue absorver (FREUD, [1914] 1976), não sendo capaz de elaborar o que impacta o psiquismo. De acordo com Freud (1926), a elaboração é um trabalho que o aparelho psíquico realiza para dominar as excitações e estabelecer ligações entre ideias ou representações, evitando a descarga direta das estimulações. Nesse sentido, a elaboração produz sentidos e possibilita escolhas entre um estímulo e a reação a ele, tornando um sujeito menos dependente dos impulsos ou das ordens que lhe chegam. Para Freud, se um sujeito não elabora os estímulos que o impactam, fica condenado a uma repetição cega de sentimentos, atitudes ou comportamentos cujo sentido ele desconhece.

Desse modo, tanto em Benjamin quanto em Freud, o processo de elaboração é um processo de criação, pois permite criar sentidos para o que foi vivido. Mas se admitimos que a os processos de criação são, em si mesmos, violentos, não poderíamos pensar na possibilidade de elaboração a partir da própria violência? A resposta a essa questão não é tão simples, já que, nesse caso, teríamos que conceber uma a elaboração possível a partir de um excesso da estímulos, ou seja, de uma violência em relação ao psiquismo. Para isso teríamos que alargar a noção de elaboração, concebendo outras possibilidades dela. Veremos agora outra forma de elaboração, construída a partir da violência traumática. Forma esta que irá colocar o trauma, e a compulsão à repetição – conceito que será desenvolvido no próximo item –, na origem da produção de subjetividade e da cultura.

Christoph Türcke, em seu livro *Filosofia do sonho* (2008), constrói uma arqueologia do sonho por intermédio de um diálogo com a psicanálise. A partir deste diálogo, ele terá como tese que a cultura e todas as suas formações – lei, linguagem, instituições, rituais – seriam produto da compulsão à repetição enquanto reação ao trauma (TÜRCKE, 2008). Essa ideia, como veremos a seguir, poderia facilmente ser atribuída ao psicanalista húngaro da primeira geração Sándor Ferenczi (1873-1933) para o qual o trauma seria a condição necessária à criação, sendo sua repetição, de algum modo, uma busca por elaborá-lo. A marca singular de Ferenczi será o lugar que ele confere ao trauma e sua repetição – eles estariam não só na origem dos sonhos, mas também na origem da cultura e da produção de subjetividade. (GONDAR, 2017b). Esclareceremos a seguir.

4.3 COMPULSÃO À REPETIÇÃO TRAUMÁTICA

Para entendermos melhor as ideias de Ferenczi, devemos remontar ao conceito de compulsão à repetição, que foi postulado primeiramente por Sigmund Freud. Ele o desenvolveu em dois momentos distintos. O primeiro foi no texto *Recordar, repetir e elaborar* (1914) no qual a ideia de repetição é apresentada como retorno do recalado, ou seja, é o retorno constante do que foi recalado no inconsciente humano que determina a repetição (BARBOSA NETO, 2009). Em um segundo momento, a noção de repetição foi reintroduzida no texto *Além do princípio de prazer* ([1920]1976) como compulsão: “a repetição tem caráter compulsivo, é uma expressão da pulsão de morte: pura intensidade

pulsional, excesso de excitação que, por não ter representação, causa consideráveis transtornos ao funcionamento psíquico” (BARBOSA NETO, 2009, p. 29-30). Em suma, a repetição se dá tanto no plano das representações recalçadas quanto no plano mais profundo dos impulsos pulsionais.

Para Freud, haveria dois tipos de impulsos, um relacionado às pulsões de vida, que visam manter as coisas juntas, e outro relacionado à pulsão de morte, que visa a destruição das unidades constituídas pela pulsão de vida. (FREUD, [1920]1976). O aparelho psíquico existe para dominar a força das pulsões, a fim de estabelecer uma ordenação psíquica. Esse domínio das pulsões é realizado pela elaboração psíquica, que dá sentidos às intensidades pulsionais. Quando essa elaboração não é efetivada, o sujeito se vê preso à repetição compulsiva e sem sentido de sintomas, atos e comportamentos. Segundo Freud, a compulsão à repetição estaria relacionada à pulsão de morte, e ambas estariam na origem do trauma. O excesso de estímulos sobrecarrega o aparelho psíquico, que acaba não sendo capaz de estabelecer a ordenação psíquica necessária à produção de sentidos. Desse modo, o excesso não elaborado permanece traumático. “O que sobrou se repete compulsivamente como algo não resolvido” (BARBOSA NETO, 2009, p. 33).

Nesse caso, a compulsão à repetição acontecerá como uma tentativa obstinada e repetida de dominar a experiência traumática, ou seja, é a forma pela qual nossa mente se dispôs a buscar um sentido para o excesso pulsional proveniente de um trauma reestabelecendo a ordem psíquica. Como exemplo, podemos citar os sonhos traumáticos que, para Freud, seriam as formas de se trazer de volta traumas esquecidos da infância (FREUD, [1920] 1996). Os sonhos em questão direcionam o sujeito de volta ao evento traumático com a finalidade de dominar o excesso de estímulo e processar a ligação da energia livre. Neste contexto, agir repetidamente assume o caráter de uma lembrança, ainda que se trate de uma lembrança não integrada à cadeia representativa. Esse material não integrado nos sistemas psíquicos retorna e se repete com o intuito de construir um funcionamento associativo para que o excesso possa ser elaborado.

Para Freud, a repetição traumática deve ser substituída pela recordação, sob pena de o sujeito ficar aprisionado no circuito repetitivo. Mas Ferenczi, seu discípulo, pensará trauma e repetição de outro modo: tanto no plano teórico quanto no plano clínico, a realidade traumática e a repetição são produtivas e a elas são atribuídas lugar de destaque nos sonhos e na construção da subjetividade. É aqui que o psicanalista húngaro se distancia de Freud; para este último, a noção de trauma é importante, mas não possui um

lugar de destaque na produção de subjetividade e cultura. O que irá “mover o mundo”, para Freud, são os desejos inconscientes. As ideias ferenczianas causaram certo desconforto nos estudiosos do assunto na época, pois, afirmavam que o trauma provinha de fora, do encontro com o mundo e não das fantasias dos pacientes, ideia defendida pelo pai da psicanálise.

Ferenczi, especialista em pacientes com sofrimentos mais primários e mais graves do que os da neurose clássica, percebe que esses sujeitos não sofriam de reminiscências nem de fantasias, mas de traumas reais, provenientes do ambiente. Esses traumas não podiam ser representados nem recalçados, sendo necessário criar para eles um sentido. Com esse propósito, restaria ao sujeito repetir esses traumas procurando, de algum modo, elaborá-los. A diferença entre os dois psicanalistas é que, para Freud, a compulsão à repetição fracassa na sua tentativa de criar sentidos para o trauma, enquanto que para Ferenczi essa mesma compulsão à repetição é criadora. Ferenczi escreve a Freud, em 1929, advertindo-lhe que a psicanálise estaria cometendo um erro devido à “superestimação da fantasia e a subestimação da realidade traumática na patogênese (...)” (FREUD; FERENCZI, [1929] 2000, p. 421). Para o psicanalista húngaro, não é só na patogênese que a realidade traumática teria um papel fundamental; ela estaria na base de toda a nossa construção subjetiva e humana, como os sonhos, a linguagem, o pensamento e cultura.

Até aqui vimos que a repetição traumática de um acontecimento é uma busca por sua elaboração, e para Ferenczi ela consegue seu intento. Mas de que forma essa elaboração se daria em nosso aparato psíquico? Em outras palavras, como elaboraríamos uma realidade traumática por meio de uma compulsão a repetição? Ferenczi irá mostrar essa possibilidade de elaboração a partir dos sonhos, como veremos a seguir.

4.4 A ELABORAÇÃO DO TRAUMA PELOS SONHOS

Se o sonhar, para Freud, é a realização alucinada de um desejo recalçado (FREUD, [1900] 2001), para Ferenczi ele visa a liquidação de traumas. Em seu texto *Reflexões sobre o trauma* ([1934] 1992, p. 111-112), Ferenczi mostra que o motor do sonho não é o desejo, mas os restos diurnos ligados a antigos traumas: “aquilo a que chamamos de

restos diurnos (e podemos acrescentar: os restos da vida) são, de fato, sintomas de repetição de traumas”. Aqui confirmamos, mais uma vez, a importância do trauma no pensamento de Ferenczi. Enquanto que para Freud a realização de um desejo seria a principal função onírica, sendo o sonho traumático uma exceção à regra, Ferenczi pensa essa exceção como modelo: “todo e qualquer sonho, ainda o mais desagradável, é uma tentativa de levar acontecimentos traumáticos a uma resolução” (FERENCZI, [1934]1992, p. 112). Ou seja, à sua elaboração.

Os restos diurnos, e da vida, não retornariam de forma mecânica como sintomas da compulsão à repetição. Nem seriam uma atividade incomum que funciona de acordo com o princípio do prazer, como sugerira Freud ([1920]1976). Eles são considerados por Ferenczi como impressões sensíveis traumáticas, e têm um propósito curativo. Seu retorno teria como objetivo atingir um novo patamar psíquico, no qual os traumas possam ser elaborados e liquidados;

(...) é muito conhecido que a tendência à repetição na neurose traumática também tem uma função intrinsecamente útil: ela vai conduzir o trauma a uma resolução, se possível, definitiva; melhor do que isso não fora possível no decorrer do acontecimento originário comovente. (FERENCZI, [1934]1992, p. 112).

Para Ferenczi, a função primordial do sonho é dar uma resolução às impressões sensíveis traumáticas. Nós as repetimos com o intuito de dominá-las, de criarmos um sentido para elas, e é essa possibilidade de elaboração do trauma que ele chamará de função traumatolítica do sonho. “O estado de inconsciência, ou seja, o estado de sono, favorece não só a dominação do princípio do prazer (...) mas também o retorno de impressões sensíveis traumáticas, não resolvidas que aspiram à resolução” (FERENCZI, [1934]1992, p. 113).

Essa tendência para elaborar o trauma estaria sempre presente, mesmo quando o estado de sono não permite que a solução se dê, mesmo quando a atividade onírica é praticamente a reprodução da cena traumática repetidamente. Ainda nesses casos, o sonho não se reduziria a uma repetição mecânica infundada ou nula. A repetição compulsiva visaria o desgaste ou enfraquecimentos dos choques vividos. Pela repetição, a situação traumática vai perdendo sua dimensão de susto, de surpresa. Ela, aos poucos, torna o susto habitual, suportável, familiar.

Outra função da repetição no sonho que devemos destacar é que a impressão onírica faz com que o trauma, dessa vez, seja produzido pelo próprio sujeito. E desse modo ela implica também a passagem de uma passividade para uma atividade. É como se, agora, o sujeito produzisse ativamente o trauma, mais uma vez, com o intuito de dominá-lo e liquidá-lo. Ferenczi explica:

Um choque inesperado, não preparado e esmagador, age por assim dizer como um anestésico. Mas como é que isso se produz? Segundo parece, pela suspensão de toda espécie de atividade psíquica, somada à instauração de um estado de passividade desprovido de toda e qualquer resistência. A paralisia total da motilidade inclui também a suspensão da percepção, simultaneamente com a do pensamento. (FERENCZI, [1934]1992, p. 113)

Em consequência disso, continua Ferenczi, a personalidade fica sem nenhuma proteção. O sonho traumático é uma tentativa de retomá-la, efetuando uma inversão da situação de passividade para a situação de atividade, pois, a tendência a repetirmos uma situação traumática é maior quando estamos dormindo do que em estado vígil. Para se libertar do susto que o golpeou, o sujeito se golpeia a si mesmo. Repete consigo mesmo, ativamente, aquilo que lhe sobreveio de fora e, nessa medida, minimiza o trauma. (TÜRCKE, 2008).

No sonho traumático, o sujeito busca se proteger do choque causado pelo ambiente ao seu redor. O movimento repetitivo se dá sempre no sentido da elaboração, sendo invariavelmente, de algum modo, curativo. Derrida diz que “a vida se protege pela repetição” (DERRIDA, 2002, p. 188). Porém, Ferenczi irá nos mostrar mais. De acordo com ele, a vida se expande e se cura pela repetição, ou seja, os processos de elaboração podem se dar através da repetição. Daí a relevância desse assunto para nós.

Uma tese semelhante é desenvolvida por Christoph Türcke em dois de seus livros aqui já citados – *Filosofia do sonho* (2008) e *Sociedade Excitada* (2010). Ele acredita que todas as formações culturais – a lei, a linguagem, as instituições, os rituais – teriam origem na compulsão repetição traumática. Sua ideia é a de que os choques, quando não são tão grandes a ponto de atordoar, são capazes de despertar o organismo, provocando sua capacidade criadora. A primeira dessas criações é a memória. Teria havido, segundo Türcke, um acontecimento pavoroso, provavelmente ligado às forças da natureza, “que esse trabalho cultural rememora permanentemente, porque não pode parar de repeti-lo” (TÜRCKE, 2010, p. 139). Em outros termos, a memória teria surgido da tentativa incessantemente repetida de se libertar de algo e, portanto, o trauma e a compulsão à repetição derivada dele teriam sido os criadores da memória humana.

Em sua fase originária, ela não foi outra coisa que não o desejo desesperado e sempre renovado de se libertar de uma inundação torturante de estímulos (...). Apenas por meio da repetição é que se podia debelar um excesso insuportável de estímulos. Epistemologicamente falando: a memória surge de uma tentativa extenuante de esquecer. (TÜRCKE, 2010, p. 139).

O processo descrito por Türcke é curioso, e se assemelha às ideias de Ferenczi a respeito do trauma: o organismo usa o próprio choque como motor de suas criações; ao repeti-lo, é como se inoculasse em si mesmo uma versão abrandada do estímulo violento. Para Türcke, esse voltar-se contra si mesmo teria marcado o surgimento da reflexividade humana, da capacidade de rememorar e de pensar. É neste sentido que, para ele, a compulsão à repetição é criadora da cultura e da subjetividade humanas

Até aqui pudemos estabelecer que o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi, assim como o filósofo alemão Christoph Türcke, associa a compulsão à repetição com criação, ou seja, com a produção de subjetividade. Mas como podemos correlacionar esse assunto com o cinema? Ou melhor, como podemos pensar, a questão da compulsão à repetição e da elaboração da violência estética na imagem cinematográfica *hollywoodiana* contemporânea dos *remakes* e *blockbusters* apresentados nessa tese? A princípio parece existir um abismo entre esses temas discutidos até agora, mas tentaremos aproximá-los a fim de termos uma proposta coerente e satisfatória.

4.5 TRAUMA, CINEMA E ELABORAÇÃO

Antes de entrarmos na questão cinematográfica, retomemos algumas questões no pensamento de Ferenczi que nos levam a problematizar o trauma e sua forma de elaboração. Isso nos dará uma melhor compreensão do assunto que iremos desenvolver nesse item: todo encontro do sujeito com o mundo tem uma potencialidade traumática e os traumas são uma das possibilidades que abrem espaço para as transformações no ritmo da vida. “É pelas rupturas num equilíbrio estabelecido que os seres vivos se modificam. Nesse sentido, o trauma potencializa a vida” (REIS, 2017, p.182).

Desde seu livro *Thalassa* ([1924]1993), Ferenczi defende a tese de que a destruição, e mesmo a autodestruição ativa, podem agir em favor da vida, da criação. O choque traumático pode ser causado por um excesso que impulsiona o sujeito para diante, para algo novo e, nesse sentido, a destruição é causa de devir, como escreve Ferenczi

(1926) referindo-se a um trabalho de Sabina Spielrein: *A destruição como causa do devir* (1912).

Ferenczi propõe nesse livro [Tahalassa] uma analogia entre os processos filogenéticos, perigenéticos e ontogenéticos: todos eles seriam fruto de mudanças súbitas do meio que obrigam os indivíduos e as espécies a inventarem defesas que são, ao mesmo tempo, formas de expansão. Trata-se de defesas porque são reações ao trauma; trata-se de conquistas porque implicam invenções de formas ou habilidades inéditas. Todo desenvolvimento decorre da repetição de catástrofes já vividas (...). (GONDAR, 2017b, p. 145).

É desse modo que ele explica o desenvolvimento de novas possibilidades, tanto subjetivas quanto culturais: os movimentos de criação e expansão se fazem a partir de fragmentos, restos de uma destruição, ou seja, o mecanismo de defesa seria simultaneamente um processo de expansão, de criação. Acumulamos todos os nossos traumas e teríamos como função liquidá-los. Como isso não é possível de uma única só vez, nos vemos inventando novas maneiras de fazê-lo. Inventando novas maneiras de elaborá-los. Nossa proposta é que uma dessas novas formas de liquidar esse acúmulo de traumas e catástrofes, psíquicos e ambientais, seria repeti-los através da experiência cinematográfica e sua estética violenta, como veremos mais adiante.

Cabe observar que Freud ([1916-1917]2014) também propôs uma outra modalidade de elaboração de sonhos traumáticos que costuma não ser tão lembrada: é a figurabilidade. É uma das formas de elaboração onírica, e consiste na transformação de pensamentos em imagens visuais. É um modo pelo qual os conteúdos latentes se traduzem em manifestos, muito embora nem todos os conteúdos sejam traduzidos imagetivamente, já que alguns realmente aparecem sob forma de conhecimento ou pensamentos. Em resumo, a figurabilidade é a possibilidade de expressar alguma coisa por meio de imagens. Para Ferenczi

o principal mecanismo de elaboração dos sonhos é o que poderíamos chamar de uma figuração onírica. Esses sonhos são uma forma de atuação – tanto no sentido teatral como psicanalítico. Neles se misturam imagens e vivências antigas que retornam numa espécie de drama teatral para serem revividas – ou melhor, vividas, já que através da figuração se opera uma primeira vez – na atualidade. Dar uma forma a uma vivência traumática significa, primeiramente, figurá-la. (GONDAR, 2017a, p. 74).

É desse modo que os sonhos traumáticos consistem numa forma de elaboração. Ao receber uma imagem visual, a vivência terrível pode ser recordada e transmitida, tornando visível alguma coisa que até então se mostrava invisível, indizível e intolerável.

A figurabilidade já implica um trabalho psíquico, um nível de elaboração onírica, ainda que nesses sonhos não exista nenhum sentido escondido. Ela cria uma imagem onde

não existia nada, ou existia apenas enquanto impressão, porém uma impressão ainda sem forma. Desse modo, a vivência traumática, para todos os efeitos, irrepresentável, poderia, através da figuração onírica, receber algum formato, um formato tangível. Essa figuração faz um primeiro tipo de desfecho de uma intensidade que, até então, se encontrava em estado bruto, transformando-as em imagens que são a expressão do trauma e, ao mesmo tempo, sua primeira elaboração (GONDAR, 2017a).

O sonhador pensa a imagem, ou seja, ele a constrói ativamente, mesmo que de forma não consciente. É essa criação imagética que estamos tratando como a primeira elaboração das vivências traumáticas. Na imagem cinematográfica, o processo de elaboração é diferente, visto que a imagem não é criada pelos espectadores, mas lhes é oferecida. Até aqui vimos como se dá a elaboração a partir da imagem onírica, mas como fica a questão da elaboração da imagem para quem a recebe, ou seja, para quem assiste ao filme?

Quem nos traz a ligação entre o mundo onírico e o mundo cinematográfico é Walter Benjamin. Iremos retornar a um tema que trabalhamos na segunda seção, no qual Benjamin ([1935/1936]1994b) diz que o cinema possui o poder de transformar nossos pensamentos, comportamentos e sentimentos, atribuindo-lhe o poder de influenciar o inconsciente dos espectadores, até mesmo em sonhos, alucinações e distúrbios psíquicos. Segundo Benjamin, a imagem cinematográfica não se diferenciaria da imagem onírica, no sentido de, em ambas, visualizarmos um mundo de possibilidades e, então, a partir daí, darmos início a um processo de elaboração traumática: “muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos” (BENJAMIN, [1935/1936]1994b, p. 190). Deste modo, o cinema corresponderia a procedimentos nos quais a percepção coletiva do público se apropriaria da percepção individual do sujeito que sonha, levando-o a novas formas de elaboração.

Para Benjamin, “os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, [1935/1936]1994b). O cinema expressaria o nosso inconsciente tanto quanto o sonho, pois não deixa de ser um espaço de criação. E se articulamos Benjamin a Ferenczi, pensando na compulsão à repetição, os filmes tratados aqui – os *remakes Hollywoodianos* contemporâneos e os *blockbusters* – ou seja, os filmes que fazem uso de uma estética fascista que tenta padronizar nossas sensações e percepções, esses filmes sobre os quais nossa liberdade de

interpretação é reduzida, como se não tivéssemos chance de elaboração, poderiam ser encarados numa outra perspectiva: eles não nos causariam anestesia e embotamento como poderia parecer em um primeiro momento. Existiria, sim, um espaço para a criação, assim como Ferenczi disse existir no sonho. É como se o cinema tivesse coletivizado o sonho, menos pela descrição do mundo onírico do que pela criação de personagens do imaginário coletivo, como o Mickey Mouse (BENJAMIN, 1935/1936). O cinema permite que, através de personagens e situações fictícias, possamos fazer vir à tona, a partir das imagens, nosso próprio conjunto de traumas, imagens que agiriam como elementos terapêuticos contra as pulsões destrutivas, ou seja, o cinema permitiria novas formas de elaboração traumática.

Paul Klee afirmou que “a arte não reproduz o visível, ela torna visível” (KLEE, 2007, p.35). Benjamin confirmou essa frase dizendo que o cinema torna visível o que muitas vezes não conseguimos tornar através de nossos sonhos. É por esse ângulo que podemos pensar a elaboração a partir da imagem cinematográfica. Porém devemos ter em mente, como deixamos claro na primeira seção, que Benjamin não lidou com esse tipo de imagem que estamos estudando aqui. Ao escrever suas teorias, Benjamin não pretendia tratar de *remakes* e *blockbusters* estadunidenses, ou seja, do uso fascista da imagem no cinema *Hollywoodiano* contemporâneo. Ainda assim, podemos pensar, a partir de sua afirmação de que nossa sensibilidade e percepção são históricas e capazes de sofrer variações em diferentes épocas, que, na contemporaneidade, quando o choque como norma se exacerbou em todo o mundo, o contato do espectador com a violência estética não impossibilita a elaboração. O que talvez seja possível pensar, ainda na esteira de Benjamin, é que essa elaboração pode se dar de outro modo.

Essa se torna então nossa pergunta: de que maneira a imagem usada sob forma fascista e, nesse sentido, pretensamente totalizante, permite alguma forma de elaboração, ou mesmo produz algum espaço de criação? Será que a elaboração é possível apenas diante de filmes que resistam à estética *Hollywoodiana* ou de filmes, como vimos na primeira seção, caracterizados, de acordo com Humberto Eco (1962), como obras abertas? Esse assunto será tratado no próximo item a partir do conceito de abjeto na arte contemporânea, desenvolvido pela psicanalista búlgara Julia Kristeva.

4.6 O ABJETO, A IMAGEM ESPETACULAR E A ELABORAÇÃO

Julia Kristeva, em *Poderes do horror* (1982) estuda a questão do abjeto na psicanálise. Segundo Kristeva, o abjeto não é nem o sujeito nem o objeto, mas o corpo estranhado, o corpo antes de se tornar sujeito ou depois de se tornar objeto. Um corpo que ainda não é alguém, um corpo experimentado enquanto resto, dejetivo. Desse modo, o abjeto, no campo artístico, não é simplesmente o antagonista (o monstro, o zumbi, o alienígena, o terrorista) que está fora de mim e que precisa apenas ser banido; ele é uma ameaça íntima, algo que é parte de mim e estranho a mim ao mesmo tempo. Nas palavras de Kristeva:

Há na abjeção uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, lançado para além do alcance possível e do tolerável, do pensável. Ela está ali muito próxima, mas inassimilável. Ela incita, inquieta, fascina o desejo que, entretanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se afasta; enojado, ele se recusa (...). Entretanto, ao mesmo tempo, esse ímpeto, esse espasmo, esse salto é atraído para um outro lugar que é tão tentador quanto é condenado. Incansavelmente, um vórtice de atração e de repulsão coloca aquele que está habitado por ela literalmente ao lado de si mesmo. (KRISTEVA, 1982, p. 2).

Esse eu, ao lado do qual de repente nos colocamos ou somos colocados, é o abjeto. Mas, dessa vez, o monstro está em nós. E é justamente ele, esse fragmento abjeto que é parte de nós mesmos, que permite (por segregação) a formação de todos os tipos de identidade – pessoal, nacional, cultural, sexual, psicológica, etc.

As manifestações artísticas contemporâneas valorizam os movimentos de ruptura e é nesse sentido que, para Kristeva, elas produzem sobre nós algum tipo de contato com a abjeção. Mas, que espécie de ruptura é capaz de produzir essas marcas do abjeto? Podemos dizer, de forma simplista, que seriam as imagens que trazem, para dentro do campo da arte, um trauma que obriga a uma reflexão. Mas essa explicação não nos parece suficiente.

De fato, esse contato com a abjeção é justamente o que o trauma nos proporciona. Se o trauma tem relação com o excesso que provém do real, como escreveu Ferenczi, o trauma que provém da imagem se refere a um excesso de realidade que, através dela, seria capaz de nos tocar. O que poderíamos chamar de real seria justamente esse excesso de realidade que, na vida cotidiana, não somos capazes de metabolizar, porém a arte nos obriga a fazê-lo. É nesse sentido que a arte pode nos colocar diante do abjeto, e que o

abjeto na imagem pode ser evidenciado através do excesso de realidade. Esse é um dos motivos, mas não o único, como veremos mais à frente, pelos quais podemos trazer esse conceito para nossa discussão.

Mas até que ponto a noção de abjeto nos permite avançar em nossa pesquisa? É fato que na arte o excesso de realidade exige reflexão, mas será que esse excesso pode ser atribuído à espetacularização da imagem *hollywoodiana* contemporânea? Acreditamos que não, pois existe uma diferença entre o excesso de realidade e o excesso de sentido que a “espetacularização” proporciona: no primeiro as imagens não têm anteparos, isto é, não possuem a tela de proteção que um certo jogo com as imagens oferece ao espectador. Elas não formam sentidos prévios, não nos dando nenhum tipo de proteção em relação aos incessantes choques emitidos pelas imagens cinematográficas. É como se a realidade que está sendo exibida na tela apresentasse a literalidade característica do evento traumático: ali, onde não é possível representar criando o forro do sentido, o que resta é a experiência da ferida.

No caso da espetacularização existe um excesso de sentido; a imagem aparentemente provoca a alienação e impede que os sujeitos se impliquem frente ao que é exposto, embotando o espírito crítico e a percepção dos mecanismos inerentes ao processo de criação, ou seja, dificultando a elaboração. O abjeto de Kristeva choca e faz pensar, ao invés de padronizar sensações, como faz o excesso de sentido nas imagens. Como dissemos, não acreditamos que os *remakes*, aqui tratados, e também os *blockbusters*, façam o espectador pensar através do excesso de realidade na imagem que acaba por romper com seu anteparo, levando-o à experiência traumática. Mas, também não aceitamos que o uso fascista da imagem na contemporaneidade gere apenas alienação frente ao objeto vislumbrado, ou melhor, frente às imagens cinematográficas. Acreditamos que haja algum nível de elaboração, talvez não tão presente como a que é provocada pela imagem abjeta; mas pensamos que em algum nível ou forma diferenciada ela deve existir.

Atualmente, o excesso de imagens e o excesso de realidade nas imagens está em todos os lugares, e já não é mais possível “fechar os olhos, reagindo assim de forma ingênua ao excesso de imagem, como os espectadores sem tempo, que fazem seu percurso evitando as imagens de que não gostam” (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 1). Lidamos com esse excesso em bases diárias, e não só em locais específicos ou especializados, mas em nossos trajetos cotidianos: trabalho, escola, casa, etc. Assim, o abjeto que até então

nos confrontava nas artes, hoje passou a nos confrontar por todos os lados. O excesso de realidade e o excesso de imagens compõem o nosso ambiente cotidiano.

O abjeto comparece não só na forma como a imagem é apresentada a nós, mas também nas imagens excessivamente violentas de conteúdo, como de desastres, corpos deformados, vômito, merda, decadência e morte que evocam o corpo virado do avesso, o sujeito abjetado, jogado fora, ao mesmo tempo em que evocam o fora como se estivesse do lado de dentro, isto é, o horror passa a nos cercar, como se estivesse nos mirando todo o tempo, como se estivéssemos sendo invadidos pelo olhar-do-objeto. O já citado autor Hal Foster diz que o abjeto pode se aproximar do informe e do obscuro, na medida em que “o olhar-do-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, nenhuma moldura representativa para contê-lo, nenhum anteparo”. (FOSTER, 2014, p. 148).

De acordo com Kristeva, nossa relação com o abjeto é ambígua. Abjetar significa expulsar, separar. Por um lado, preciso abjetar aquilo que me afeta para garantir minhas fronteiras. Para Kristeva, a operação de abjetar é fundamental à manutenção do sujeito e da sociedade, e ela a considera uma operação conservadora e até defensiva. O sujeito precisa abjetar para tornar-se ele mesmo, ou seja, precisa livrar-se daquilo que nele mesmo lhe causa horror para poder constituir uma identidade. Nesse sentido, os filmes esteticamente violentos poderiam ser uma tentativa de livrar os sujeitos desse encontro traumático com o real abjeto – e aqui poderíamos entender o gosto dos adolescentes, cujo corpo ainda não ganhou sua forma definida, pelos filmes que se utilizam de uma padronização de efeitos e sensações através da imagem. Trata-se de uma defesa necessária à constituição de uma identidade.

Mas por outro lado, não posso expulsar o abjeto na medida em que ele é parte de mim mesmo; algo, que em mim mesmo, me aterroriza: “(...) a abjeção é sobretudo ambigüidade. Porque, embora solte uma amarra, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, a abjeção reconhece que ele está sob perigo constante” (KRISTEVA, 1982, p. 2). Nessa outra perspectiva, o abjeto nos corrói por dentro e nos coloca diante do radicalmente outro em nós. O abjeto seria aquilo que remete à minha própria abjeção, isto é, aquilo que é capaz de me fazer abjeto. Nesse sentido, a relação com o abjeto não seria apenas defensiva, mas evocaria, indicaria a presença do abjeto naquele que o expulsa. Isso implica pensar a relação com o abjeto – considerada por Hal Foster (2014) como uma face do realismo traumático, assunto tratado na primeira

seção, – em seu caráter desestabilizador. Para Kristeva, abjetar é uma operação conservadora, mas ser abjeto é uma condição corrosiva. Aí reside a ambiguidade: abjetamos para nos conservar e somos corroídos ao sermos lançados em nossa própria abjeção.

Mas estaria essa ambiguidade presente em todas essas imagens abjetas que nos rodeiam, e que também se encontram presentes no cinema? Podemos reconhecer que o cinema *hollywoodiano* contemporâneo, aqui exemplificado pelos *blockbusters*, tenta inserir a abjeção na narrativa. Mas será que nesse caso a ambiguidade apontada por Kristeva se manteria? Devemos admitir que o excesso implicado no abjeto pode sofrer, nos filmes *hollywoodianos*, uma domesticação: os robôs, os alienígenas, os terroristas, ainda que se inclinem na direção do abjeto, podem ser inseridos numa narrativa codificada, na qual eles aparecem como os vilões de uma estória moral ou um melodrama. No melodrama, a moral é otimista: há, de início, um triunfo aparente dos vilões, quando os espectadores podem realizar uma catarse de toda a sua ansiedade por aquilo que os assustam; em seguida, porém, dá-se a vitória final da virtude. Assim, aquilo que poderia ser aterrorizante no mal que vem de fora, é domesticado e destinado a produzir uma catarse reguladora, como escreve James Donald: “Embora a tradição popular do horror e do terror incline-se em direção ao abjeto, (...) sua representação como uma narrativa moral ou um melodrama a coloca diretamente ao lado da cultura de massa moralista, do *kitsch* pequeno burguês”. (DONALD, 2000, p. 126).

Com Julia Kristeva, vimos que a operação de abjeção pode ser conservadora ao tentar expulsar de um sujeito aquilo que o horroriza nele mesmo, favorecendo a manutenção de sua identidade. No cinema, essa estratégia conservadora se dá através da forma pela qual o abjeto é inserido na narrativa: se a narrativa for codificada, isto é, se a figuração do abjeto estiver ligada aos vilões que devem ser vencidos em uma trama moralizante, ou mesmo se o excesso for apresentado sob a forma de espetáculo, o horror ao abjeto se apazigua para se transformar em uma estratégia de regulação e equilíbrio da vida social.

Será que podemos considerar as imagens *hollywoodianas*, aqui exemplificadas, como importantes para a manutenção do sujeito e da sociedade, devido ao seu caráter regulatório? Os *blockbusters*, talvez sim. Os *remakes*, aqui tratados, menos, pois não vemos neles uma história moral ou um mal que vem de fora para ser domesticado, produzindo uma catarse reguladora. Mas, de qualquer forma, talvez nem tudo que essas

imagens produzem seja conservador. A partir delas, talvez possa existir alguma forma de elaboração.

Se aqui retomarmos as ideias de TÜRCKE (2010) sobre a sociedade da sensação, vemos que o espetacular ou sensacional que tentam surgir sob a forma do abjeto também seriam uma forma de domesticar a nossa sensibilidade e a nossa vida, pelo anestesiamiento e pelo vício. Sob este ponto de vista, os *remakes* e *blockbusters* que analisamos na primeira e segunda seção nada mais seriam do que filmes adaptativos, que apenas reproduzem, através de ações e imagens cada vez mais exageradas, os interesses de um capitalismo que penetra até mesmo nosso circuito neuronal.

Em *Filosofia dos sonhos* (2008), Christoph TÜRCKE diz que:

O choque de imagem exerce um poder fisiológico; o olho é atraído magneticamente pela sua mudança abrupta de luz apenas se deixa desviar disso por uma grande força de vontade. O choque de imagem exerce fascinação estética; constantemente ele promete novas imagens ainda não vistas. Ele exercita a onipresença do mercado; o seu “olha pra cá” anuncia a próxima cena como um pregoeiro de feira a sua mercadoria. (...) Com tudo isso o choque de imagem tornou-se o ponto focal de um regime de atenção global, que embota a atenção humana por exigência de excessiva duração. (TÜRCKE, 2008, p. 308)

Não podemos negar que Christoph TÜRCKE está correto ao afirmar que o choque de imagem se tornou o ponto focal de um regime de atenção global. Mas, não podemos defender a ideia de que o choque da imagem cinematográfica contemporânea apenas embotaria ou insensibilizaria a percepção humana. Afinal, como vimos em Ferenczi, o movimento repetitivo se dá sempre no sentido da elaboração, sendo invariavelmente, de algum modo, curativo. Isso nos permite pensar que o uso fascista da imagem e seus repetitivos choques imagéticos não capturariam a subjetividade do espectador por inteiro, embora seja isso que eles pretendam. Mesmo assistindo a esses filmes violentos esteticamente, choque atrás de choque, de alguma forma há uma resistência no sujeito que impede a devastação de sua capacidade reflexiva. Algo que impossibilita sua submissão completa à imagem. Assim como repetimos compulsivamente os traumas buscando elaborá-los, e através dessa repetição criamos algo, ou seja, elaboramos de alguma forma os traumas vividos, pensamos que o mesmo pode acontecer com a imagem cinematográfica.

No cinema, as estratégias comunicativas audiovisuais são problemáticas, em especial quando falamos do uso fascista da imagem cinematográfica. Pois nessas imagens não podemos perceber uma possibilidade de proteção e de confronto com o real

traumático ao mesmo tempo. Por um lado, os filmes populares que foram aqui apresentados estariam apenas reforçando a sensibilidade padrão que é adequada para o bom funcionamento da indústria cultural. No entanto, ainda é possível pensarmos na ambiguidade entre conservação e corrosão, isto é, na possibilidade de, diante desses filmes, o espectador ter vivências sem padrão identificatório, exigindo um trabalho de elaboração. Ou seja, um espaço para criação. Só que desta vez a ambiguidade não pode estar toda colocada na imagem, como supunham Kristeva e Foster. Se na segunda seção trabalhamos com a resistência no plano da imagem, agora vamos trabalhar com a resistência no plano do sujeito que a assiste.

Vimos que na contemporaneidade a imagem é onipresente. E não é fácil singularizar-se diante dessa onipresença. O que singulariza uma modalidade subjetiva é a sua forma particular de fazer resistência aos imperativos totalizantes. Com isso, o fato de vivermos em uma sociedade na qual a imagem é onipresente a nós, e também a popularização do uso fascista na imagem contemporânea, não significam necessariamente que essas imagens serão absolutas ou totalizantes. Em primeiro lugar, podemos dizer que a imagem é sempre produzida para ser vista. O que seria de uma imagem publicitária, ou uma obra cinematográfica se não fosse vista por alguém? E em segundo lugar, esse alguém que vê tem um olhar e esse olhar emite, ao mesmo tempo em que recebe e reflete.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), diz que frente ao objeto de contemplação, o sujeito olha e é olhado, expõe-se e a ele é exposto. O objeto de contemplação não se apresenta como uma peça monolítica com ênfase num interior/exterior formais, mas sim como uma entidade fraturável (e fraturante) na qual se rasgam aberturas improváveis por onde se precipita o olhar em aflição. Didi-Huberman não pretende conferir ao objeto contemplado propriedades antropomórficas, mas explicita que o valor de um objeto de arte, ou a potencialidade que nosso olhar possui, frente a uma obra tem a ver com o que nela nos olha, ou melhor, nas suas próprias palavras: "o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). O autor deixa claro para nós a impossibilidade da existência de "um olho puro, um olho sem sujeito" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30).

Simplificando o que Didi-Huberman está dizendo: o olhar não apenas recebe estímulos e os decodifica, mas, também faz intervir um modo subjetivo na imagem vista. Ao olhar para uma imagem, o espectador não se coloca apenas em uma posição de ver, mas também se coloca em uma posição de participar do espetáculo que está sendo

oferecido. O olhar também interroga, penetra, espera, acede, associa uma imagem com outras, com afetos ou com palavras (GIL, 2005). Seguindo essa lógica, não haveria visibilidade total, ainda que a imagem pretenda ser totalizante. O olhar implica uma atitude e uma atividade, criando um jogo de distância e de proximidade com o que é visto. Ou seja, o olhar cria uma relação entre a imagem vista e o imaginário de quem está vendo. A imagem precisa ser vista, e devido a esse apelo ela não se absolutiza.

Nesse sentido, a insubmissão encontra uma outra via que não seja só a de puxar o freio de mão dos estímulos (TÜRCKE, 2010). Há um trabalho de elaboração possível no cinema *hollywoodiano* contemporâneo. “A despeito dos choques que nos provoca” (BENJAMIN, [1935/1936] 1994b, p. 189) o cinema pode ser um espaço de elaboração de choques. Pensamos que isso é válido também para os filmes que exemplificamos, na primeira e na segunda seção, que se utilizam de uma estética considerada fascista diante da qual, aparentemente, não possuímos chance de elaboração. Mesmo que haja conservação na imagem, pode haver corrosão por parte do sujeito.

Para finalizar, podemos afirmar que, de acordo com nossas investigações, existe um trabalho possível de elaboração a partir da violência estética, violência aqui chamada de uso fascista da imagem na contemporaneidade. O que deve ser levado em consideração é que as formas de elaboração do conteúdo imagético aqui tratado não são idênticas em todos os casos, ou seja, dependendo da imagem vislumbrada, a sua elaboração pode se dar sob diferentes aspectos.

No caso dos filmes originalmente produzidos fora da indústria *hollywoodiana* que tratamos na primeira seção – *Preso na escuridão*, *Fahrenheit 451* e *8 ½ de Fellini* – a forma de elaboração acontece a partir do momento em que a imagem cinematográfica cria lacunas a fim de serem preenchidas pelo próprio espectador. O sujeito cria um sentido para a imagem contemplada a partir da sua subjetividade. Assim como na noção de obra aberta de Umberto Eco, este tipo de filme teria como característica a ambiguidade e a auto reflexibilidade, deixando os espectadores livres para a criação. Dito isso, voltemos para o que nos interessa, que é a elaboração de uma estética violenta, uma estética aparentemente totalizante que impõe autoritariamente um sentido sobre a imagem vislumbrada.

Propomos que a elaboração da violência, tal como desenvolvida na presente seção, se apresenta sob dois aspectos: o primeiro seria a partir da compulsão à repetição tal como

foi pensada por Ferenczi. Nesse caso, o choque imagético ao qual somos submetidos e nos submetemos, como espectadores cinematográficos, visaria o desgaste ou enfraquecimentos dos choques vividos. Ou seja, estamos propondo que uma das formas de descarregar o acúmulo de traumas e catástrofes, psíquicos e ambientais, seria repeti-los através da experiência cinematográfica e sua estética violenta. Pela repetição, a situação traumática vai perdendo sua dimensão de susto, de surpresa. Ela, aos poucos, torna o susto habitual, suportável, familiar. O cinema tocaria o nosso inconsciente tanto quanto o sonho, pois não deixa de ser um espaço de criação.

O outro aspecto de elaboração aqui proposto se faz a partir da própria resistência do espectador. A imagem não consegue embotar, ou insensibilizar a percepção humana porque ela não existe sozinha. Uma imagem precisa de alguém para vê-la, ou seja, um olhar dotado de um sujeito que pensa, sente, sonha. Desse modo, a existência de um olhar impede uma visão absoluta do que está sendo assistido. E se a visão não é absoluta, ela permite um espaço para a criação, pois nem tudo no espectador é capturado. Isso impede que a imagem imponha totalmente um sentido prévio, mesmo que pretenda fazê-lo. Concluindo: no primeiro aspecto, a elaboração se faz a partir do desgaste da imagem, enquanto que no segundo, ela é uma criação do espectador.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, relacionamos a obsessão pela memória, denunciada por Andreas Huyssen em alguns de seus trabalhos, com o aumento na produção de *remakes* cinematográficos *hollywoodianos*. Essa “obsessão” foi impulsionada por um discurso político que teve início na segunda metade do século XX. Esse discurso se delineou a partir de todas as transformações – tecnológicas, avanços dos meios de comunicação de massa, novos padrões de consumo, de trabalho e de mobilidade global – produzidas na Modernidade, tais como Walter Benjamin as identificou.

Essas mudanças, puderam ser observadas desde a modernidade e até os dias de hoje. Elas interferiram na percepção de uma época, ou seja, em toda uma forma de enxergar o mundo. Benjamin afirma que, devido à velocidade trazida pelas mudanças tecnológicas na sociedade moderna, o sujeito sofre transformações em seu aparelho perceptivo e, conseqüentemente, na forma como elabora suas experiências. Isso acarreta uma maior sujeição ao choque urbano e ao trauma. Por esse motivo, a forma de fazer arte – e de contemplá-la – também sofreu modificações. Hal Foster identifica exatamente o ponto em questão: não apenas a maneira de fazer arte mudou, mas também o modo de apreciá-la. O que antes era percebido através de contemplação e experiência diante de uma obra de arte, se converte, na contemporaneidade, em força de irrupção sobre o espectador. Converte-se em um “realismo traumático” (FOSTER, 2014).

Nesta tese, abordamos a estética cinematográfica, ou melhor, a violência estética - o que identificamos como o uso fascista da imagem - no cinema contemporâneo *hollywoodiano*. A fim de caracterizá-la, optamos, em um primeiro momento, em abordá-la através de *remakes hollywoodianos* que, ao serem confrontados com os seus originais – filmes que não foram produzidos por uma indústria cinematográfica cujo principal objetivo é o lucro –, permitiram discernir com clareza a transformação na estética contemporânea, transformação compatível com o modo de percepção de nossa época, proveniente de uma onipresença imagética.

Procuramos mostrar como a estética dos *remakes hollywoodianos* é uma estética violenta, imposta por meio de choques imagéticos que produzem sensações padronizadas, infundindo sobre nós, espectadores, um excesso de sentidos previamente estabelecidos. São imagens sobre os quais nossa liberdade de interpretação é reduzida e, aparentemente,

não temos chance de elaborá-las. Isso nos trouxe a questão de saber de que modo e porquê isso acontece: como aceitamos essa violenta imposição de interpretação e a redução de nossa percepção crítica? Por que essa violência nos consome e é consumida por nós de forma tão “natural”?

Uma pista nos foi dada por Hal Foster. Ele abordou o realismo traumático nas artes através de obras com imagens repetidas de desastres, como pode ser visto em algumas telas de Andy Warhol. De acordo com Foster, essa repetição indicaria uma fixação obsessiva no objeto traumático, justificando o grande consumo de obras cinematográficas que têm como característica a violência estética – os *remakes hollywoodianos*, aqui exemplificados. O consumo desse tipo de obra funcionaria como forma de defesa contra o trauma e, ao mesmo tempo, como forma de sua produção ativa - o que, para nós, enfatizou a dimensão produtiva do choque e o valor do trauma na criação de uma nova forma de sensibilidade e de relação com a memória.

Nesse sentido, tivemos como propósito desenvolver a questão da ambiguidade da imagem cinematográfica, ou seja, o modo pelo qual as imagens que impõem autoritariamente um sentido acabam por afetar os espectadores, tanto no âmbito subjetivo quanto político. Foi no campo das sensações e percepções que introduzimos a dimensão política, pois, como vimos em Didi-Huberman (2011) a imaginação é política, ou seja, nosso modo de imaginar condiciona nosso modo de fazer política. Pudemos perceber como esse modo de afetação pela imagem em muito se assemelhava à padronização cultural imposta por movimentos fascistas e, sendo assim, relacionamos a estética implementada pela indústria cultural cinematográfica ao uso fascista da imagem na contemporaneidade. A partir daí, identificamos uma outra modalidade de filmes que, assim como os *remakes*, se encaixou perfeitamente no que estamos tratando: os *blockbusters hollywoodianos*.

Assim como os *remakes*, os *blockbusters hollywoodianos* estariam uniformizando e embotando a percepção humana contemporânea devido a seus incessantes choques imagéticos e sua produção de sensações padronizadas. A crise da percepção e da memória se instalam e o sistema cognitivo sinestésico se converte em um sistema “anestésico”. Ou seja, o excesso da vivência do choque ativa constantemente o sistema consciente, ocasionando a perda da memória, o declínio da experiência, o anestesiamento dos sentidos, o embotamento do olhar.

Para TÜRCKE, os efeitos de choque provenientes da onipresença imagética, na atualidade, seriam apenas negativos, aumentando nossa vulnerabilidade ao traumático. Sua proposta de resistência a esse problema seria “puxar o freio de mão” a fim de dosar a quantidade de estímulos aos quais nos expomos. TÜRCKE analisou os estímulos contemporâneos de maneira apenas quantitativa, ou seja, não existiria uma diferença qualitativa entre choques que embotam os sentidos, choques fazem pensar, choques que levam à manutenção da ordem e choques que exploram as fraturas dessa mesma ordem. Porém, vimos aqui, como Benjamin sugeriu, que nem todos os choques são iguais. Eles não são apenas quantitativos, mas possuem diferenças qualitativas. Existe o choque que anestesia e o choque que desperta. E, a partir daí, pudemos perceber, em desacordo com TÜRCKE, que a resistência pode sim provir de uma outra qualidade de relação com as próprias imagens.

Esta não é uma tese apenas sobre o uso fascista da imagem na contemporaneidade. Mas sobre o uso fascista da imagem, produzida em *Hollywood*, e as formas de resistência a esse tipo de imagem. Observamos essa resistência, em um primeiro momento, nos movimentos cinematográficos organizados pelos próprios realizadores de filmes: a Nouvelle Vague, criada na França, e o Dogma 95, criado na Dinamarca. Com isso, pudemos afirmar que, na contemporaneidade, ainda existe uma luz resistente a essa padronização espetacular. Uma luz sutil resistindo aos holofotes do fascismo cultural. Os vaga-lumes não desapareceram de todo, como profetizou Pasolini (Didi-Huberman, 2011). Existem formas artísticas independentes, fora dos padrões, que nos dão exemplo disso.

Através desses movimentos cinematográficos de resistência foi possível estabelecer um contraponto ao uso fascista da imagem. Mas percebemos que, nesse caso, dependeríamos – nós, espectadores – dos realizadores cinematográficos para realizar esse contraponto. Em outros termos, só seríamos capazes de elaborar a imagem cinematográfica que já resistisse a esse padrão *hollywoodiano*. Sendo assim, estaríamos reduzindo toda a possibilidade de pensamento de quem recebe as imagens e concebendo os espectadores como meros receptores passivos das imagens esteticamente violentas. Essa é a crítica feita por Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2012): segundo essa fórmula, seria preciso “arrancar o espectador do embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia” (p. 10). O que supõe que os espectadores não seriam capazes de pensar por si próprios, interpretar ou criar por si próprios. Haveria,

nesse caso, uma hierarquia de inteligências: uma superior, a dos intelectuais ou artistas, em contraste com uma inteligência inferior, a dos espectadores, joguetes passivos nas mãos dos fascistas ou dos revolucionários. De acordo com essa ideia, “o que o espectador deve ver é aquilo que o diretor o faz ver”, escreve Rancière (2012, p.18). Nada mais distante de um espectador emancipado.

Pensamos que os espectadores não poderiam ser tão desqualificados, massa de manobra à espera de uma vanguarda esclarecida. Por isso, em um segundo momento, discutimos a possibilidade de resistência ao uso fascista da imagem por parte de quem assiste aos filmes. Buscamos recurso na psicanálise para pensar como seria possível, para um espectador, resistir aos choques imagéticos, ou, em termos psicanalíticos, aos traumas. Vimos que a resistência, nesse caso, consiste na capacidade ou na possibilidade de elaboração psíquica. Em Freud, essa capacidade se encontra diminuída pelo trauma e pela compulsão à repetição que o segue. Mas, em Ferenczi, o trauma seria criativo, e a própria repetição já seria uma possibilidade de elaboração. Se transpomos as ideias de Ferenczi para o cinema, poderíamos dizer que é possível, para um espectador, criar algo a partir da imagem esteticamente violenta, resistindo ao uso fascista da imagem contemporânea. Essa capacidade de criação, ou de elaboração, irá existir porque um espectador é capaz de relacionar o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. E o que permite que ele estabeleça essa relação é um olhar alimentado pela memória. Não se trata mais de uma memória ligada ao modo de experiência anterior à modernidade, mas, sim, uma outra forma de memória, produzida pelas vivências do choque, como já descrevera Benjamin.

É nesse sentido que mesmo um espectador suposto como parvo é capaz, de nas palavras de Rancière, furtar-se à energia ou ao sentido que a imagem deve transmitir “para transformá-la em pura imagem e associar a essa imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). A emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, escreve ainda Rancière. Não há de um lado alguém que age, um realizador, e de outro lado um espectador que não faz nada. Pois esse espectador tem um olhar, o olhar é dotado de sujeito, e o sujeito que vislumbra a imagem, pensa.

No espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo. Tal meio e tal espaço potencial, indeterminado ainda nas suas atualizações singulares, um meio de pensatividade

precedendo todo pensamento e que, assim, encerra o pensamento não pensado. (ALLOA, 2015, p. 9)

Esse espaço potencial, indeterminado, é o espaço de nossa memória. É ela que, a cada vez que o potencial se atualiza, nos permite ter um olhar diferenciado. Em outros termos, somos perpetuamente superexpostos às imagens, mas mesmo assim interagimos com elas devido ao trabalho de nossa memória. Não somos engolidos por uma imagem que tem como intuito tudo nos mostrar de forma autoritária. Por mais que ela pretenda ser totalizante, não consegue nos capturar por inteiro. Permanece uma distância entre a imagem vista e aquele que a olha. Existe a distância do olhar, e este implica uma atitude. O olhar nos permite uma posição não apenas de ver, mas de “participar no espetáculo total da paisagem” (GIL, 2005, p. 48). Ele não se limita a ver, ele interroga e espera respostas; ele transfere para a imagem vislumbrada sua própria reflexividade mesmo que imagem seja construída através de incessantes choques, como no caso dos *remakes* e *blockbusters hollywoodianos*. O olhar é diferente dos outros sentidos, pois ele emite ao mesmo tempo que recebe; ele adquire assim uma profundidade interna, ou seja, “quando recebe uma impressão exterior, [o olhar] emite uma outra por meio de uma expressão (do interior)” (GIL, 2005, p. 50).

Por mais que o uso fascista da imagem pretenda produzir uma obra cinematográfica fechada, em relação às suas possibilidades de interpretação, cada espectador possui um olhar próprio. Ou seja, mesmo que a imagem seja usada com aspirações à padronização estética e às interpretações previamente estabelecidas, o espectador ainda consegue criar um sentido próprio. É claro que o nível de liberdade interpretativa não será igual ao da obra aberta descrita por Umberto Eco, ou das obras cinematográficas aqui caracterizadas como os filmes originais produzidos fora da indústria estadunidense. Pois nesses filmes o espectador tinha maiores possibilidades de escolha, criação e elaboração a partir da própria imagem, isto é, a partir das próprias lacunas e enigmas que a imagem apresentava. Porém essas lacunas ainda existem, mesmo quando a imagem pretende tudo abarcar.

No caso dos *remakes* e dos *blockbusters hollywoodianos*, o nível de liberdade interpretativa será menor devido ao excesso de sentido fornecido pela própria imagem. Mas, de qualquer maneira, seria justo dizer que não existe ainda um espaço para criação? Devemos levar em conta que o sujeito do olhar será diferente para cada espectador devido ao seu próprio conjunto de memórias e de vivências, isto é, de sua subjetividade. Aqui a

resistência que se coloca é a do próprio espectador, e não da imagem. Sendo assim devemos pensar que mesmo o filme fazendo o uso fascista da imagem cada espectador sairá da sala de cinema com suas próprias impressões. Mesmo que o filme pretenda ter um único sentido, cada espectador terá o seu próprio olhar sobre aquilo que está assistindo.

Para finalizar, podemos destacar que a intenção desse trabalho foi trazer uma contribuição não apenas para o campo do cinema, mas também para o campo da memória social. Como consequência de nossa pesquisa, pudemos apresentar mais uma possibilidade criativa da memória. Por maior que seja o choque sofrido, existe uma distância, uma defasagem entre o impacto da imagem e o olhar do sujeito, e a memória habita essa defasagem. Nesse sentido estético e político, podemos afirmar a importância da memória em todo processo de criação/elaboração, mesmo aqueles que se fazem a partir do uso fascista da imagem na contemporaneidade.

É justamente a memória que nos proporciona a capacidade de resistir, de alguma forma, a essa imagem pretensamente totalizante. A memória participa ativamente de nossa capacidade de elaboração, mesmo quando essa se faz através de uma repetição compulsiva. Pois não há possibilidade de repetição sem a participação da memória.

No momento em que os produtores culturais e os realizadores de obras cinematográficas tentam padronizar – ou reduzir de alguma forma – a capacidade de interpretação e percepção dos espectadores, essa prática em muito se assemelha a padronização cultural imposta por movimentos fascistas. E assim como vimos, anteriormente, os sujeitos resistindo ao fascismo como movimento político, pensamos que o espectador contemporâneo, de alguma forma, também é capaz de resistir ao uso fascista da imagem. Nunca somos capturados por inteiro. Por isso, é sempre possível nos livrarmos do fascismo.

REFERÊNCIAS:

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

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar In **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.

AUGUSTO, Isabel Regina. **Remake cinematográfico: uma análise de transformações**. Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1999. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Comunicação Social).

BARBOSA NETO, Esperidão. **O conceito de repetição na psicanálise freudiana: ressonâncias clínicas na re-elaboração simbólica do repetido**. Universidade católica de Pernambuco – UNICAP, Pernambuco, Recife, 2009. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Psicologia clínica).

BARTHES, Roland. That old thing, Art In TAYLOR, P. (Org.) **Post-Pop**. Cambridge: MIT press. 1980.

BAUMGARTEN, A.G. A estética In **Estética. A lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Editora vozes, 1993. (P.105-120).

BAZIN, André. Remade in the USA In **Bazin on global cinema: 1948-1958**. Texas: University of Texas press. 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire In **Obras escolhidas, v. III. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense. 1989. (P. 103-149).

_____. (1933) Experiência e pobreza In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1994a. (P. 114-119).

_____. (1935/1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1994b. (P. 165-196).

_____. (1936) O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense.1994c. (P. 197-221).

_____. (1940) Sobre o conceito de história In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense.1994d. (P. 222-232).

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire In **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.

CANCLINI, Nestor G. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1995.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34. 1998.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo-Horizonte: UFMG. 2011.

DONALD, James. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro? In **Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. COHEN, Jeffrey Jerome (Org). Belo Horizonte: Autêntica. 2000

EBERWEINE, Robert. Remakes and cultural studies In HORTON. Andrew; MCDOUGAL, Stuart Y. (Org.) **Play it again, Sam: retakes on remakes**. Los Angeles, CA: University of California press. 1998. (P. 15-33).

ECO, Umberto. (1962) **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELKAIM, Mony; STENGERS, Isabelle. Do casamento dos heterogêneos In **Boletim de Novidades Pulsional**, São Paulo: Livraria Pulsional. 1994.

FARIAS, Francisco. et al. **Quatro questionamentos sobre a violência**. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2014.

FERENCZI, Sándor. (1934). Reflexões sobre o trauma In **Obras completas, Psicanálise IV**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (P. 109-117).

_____. (1924) Thalassa In **Obras completas, Psicanálise III**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. (1926) O problema da afirmação do desprazer In **Obras completas, Psicanálise III**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FOSTER, Hal. **The return of the real**. Londres: MIT Press. 1996.

_____. O retorno do real In **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify. 2014.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. New York: Viking Press, 1977. (P. 11-14).

FREUD, Sigmund. (1900) A interpretação dos sonhos In **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud v. IV**. Rio de Janeiro: Imago. 2001.

_____. (1914) Recordar, repetir, elaborar In **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud v. XVI**. Rio de Janeiro: Imago. 1976.

_____. (1916-1917) Conferências introdutórias à psicanálise, II parte: os sonhos. **Obras completas v. 13**. São Paulo: Companhia das letras. 2014.

_____. (1920) Além do princípio de prazer In **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud v. XVIII**. Rio de Janeiro: Imago. 1996. (P. 11-75).

_____. (1921). Psicologia das massas e análise do eu In **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. XVIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 89-179.

_____. (1926) Inibição, sintoma e angústia In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago. 1977.

FREUD, S. FERENCZI, S. (1920-1933) **Correspondance 1920-1933, vol. 3**. Paris: Calmann-Lévy. 2000.

GENTILE, Emilio; FELICE, Renzo de. Itália fascista: do partido armado ao estado totalitário In **A Itália de Mussolini e a origem do fascismo**. São Paulo: Ícone, 1988.

_____. Fascismo. **Storia e interpretazione**. Roma: Bari, 2002.

GERACE, José Rodrigo das Neves. **O cinema subversivo de Trier**. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes).

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'água. 2005.

GONDAR, Jô. Ferenczi e o sonho In Reis, E.; GONDAR, J. (Org.) **Com Ferenczi: clínica, subjetivação, política**. Rio de Janeiro: 7 letras. 2017a. (P. 65-77).

_____. A compulsão à repetição como atividade criadora: Ferenczi com Christoph Türcke In Reis, E.; GONDAR, J. (Org.) **Com Ferenczi: clínica, subjetivação, política**. Rio de Janeiro: 7 letras. 2017b. (P.141-152).

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2017.

HILDENBRAND, Johanna G. **Memórias e sensações: o excesso no cinema de horror do século XXI**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Trabalho de dissertação (Mestrado em Memória Social).

HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95 In BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas SP: Papirus. 2012. (P. 121-136).

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.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC. 2001.

KLEE, Paul. **Teoría del arte moderno**. Buenos Aires, Cactus. 2007.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press. 1982.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina. 2009.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011.

MALTBY, R. Nobody Knows everything: Post-classical historiographies and consolidated entertainment In NEALE, S.; SMITH, M. (Org.) **Contemporary hollywood cinema**. Londres: Routledge. 1998.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague In MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas SP: Papirus. 2006. (P. 221-252).

MASCARELLO, Fernando. Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 69-82, 2005.

_____, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo In **História do cinema mundial**. Campinas SP: Papirus. 2006. (P. 333-360).

MORIN, Edgar. **Cultura e barbárie europeias**. Lisboa: Instituto Piaget. 2005.

PASOLINI, Pier Paolo. **Le véritable fascisme in Écrits corsairs**. 1974.

_____. L’articolo dele lucciole in **Saggi sulla politica e sulla società**. Milan: Mondadori, 1975.

_____. Il sogno del Centauro. In **Saggi sulla politica e sulla società**. (org.) Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2012.

PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra. 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF. 2012.

REIS, Eliana Schueler. Individualismo, trauma e criação In Reis, E.; GONDAR, J. (Org.) **Com Ferenczi: clínica, subjetivação, política**. Rio de Janeiro: 7 letras. 2017. (P. 177-185).

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

_____. **Resenha de O Retorno do Real**. O Globo. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2014/05/24/resenha-de-retorno-do-real536940.asp>. Acesso em: 27 de maio de 2016.

_____. **Resenha de Sobrevivência dos vaga-lumes.** O Globo. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/09/10/resenhade-sobrevivencia-dos-vaga-lumes-de-didi-huberman-404614.asp>. Acesso em 29 de Agosto de 2016.

SOUSA, Edson Luíz; FERREIRA, Silvia. Marcas do abjeto na arte contemporânea. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, vol.42, n.1, junho de 2010.

SPIELREIN, Sabine. (1912) La destruction comme forme du devir. In M. Guibault e J. Nobecourt (ORG.) **Entre Freud et Jung**. Paris: Aubier Montaigne. 1981. (P. 211-262).

TÜRCKE, Chistoph. **Filosofia do sonho**. Ijuí: Uijuí. 2008.

_____. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. São Paulo: Unicamp. 2010.

_____. **Hiperativos: abaixo a cultura do déficit de atenção**. São Paulo: Paz e Terra. 2016.

VEREVIS, Constantine. **Film remakes**. Austrália: Palgrave Macmillan. 2006.

WARHOL, Andy. **Andy: My True Story**. Los Angeles: Los Angeles Free Press. 1963.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo: os anos 60 segundo Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogó. 2013.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história In SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006. (P. 67-90).

WYATT, Justin. **High concept: Movies and marketing in Hollywood**. Austin: University of Texas Press. 1994.

ZIZEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo. 2014.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

120 dias de Sodoma (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), direção de Pier Paolo Pasolini, 1975 (ITA), ficção, 117 minutos, cor.

8½ de Fellini (8 ½), direção de Federico Fellini, 1963 (ITA), ficção, 138 minutos.

ACOSSADO (*À bout de souffle*), direção de Jean-Luc Godard, 1960 (FRA), ficção, 90 minutos, cor.

ALIEN, o oitavo passageiro (*Alien*), direção de Ridley Scott, 1979 (ING/EUA), ficção, 116 minutos, cor.

ALMAS perversas (*Scarlet street*), direção de Fritz Lang, 1945 (EUA), ficção, 102 minutos.

ANNA Lucasta, direção de Irving Rapper, 1949 (EUA), ficção, 86 minutos.

ANNA Lucasta, direção de Arnold Laven, 1958 (EUA), ficção, 97 minutos.

A ARTE de matar (*The big sleep*) direção de Michael Winner, 1978 (ING), ficção, 99 minutos, cor.

A ASSASSINA (*Point of no return*), direção de John Badham, 1993 (EUA), ficção, 109 minutos, cor.

ATÉ a vista, querida (*Murder, my sweet*), direção de Edward Dmytryk, 1944 (EUA), ficção, 95 minutos.

BATMAN, direção de Tim Burton, 1989 (EUA), ficção, 126 minutos, cor.

BATMAN begins, direção de Christopher Nolan, 2005 (EUA/ING), ficção, 140 minutos, cor.

BELA Adormecida (*Sleeping beauty*), direção de Clyde Geronimi, 1959 (EUA), ficção, 75 minutos, cor.

A BELA e a Fera (*Beauty and the beast*), direção de Bill Condon, 2017 (EUA), ficção, 129 minutos, cor.

À BEIRA do abismo (*The big sleep*), direção de Howard Hawks, 1946 (EUA), ficção, 114 minutos.

BEIJA-ME outra vez (*Kiss me again*), dirigido por Ernst Lubitsch, 1925 (EUA), ficção.

BEN Hur, direção de Fred Niblo, 1926 (EUA), ficção, 143 minutos.

BEN Hur, direção de William Wyler, 1959 (EUA), ficção, 212 minutos, cor.

BLACK Cat (*Hei Mao*), dirigido por Stephen Shin, 1991 (CHI), ficção, 91 minutos, cor.

BLOW-UP - Depois Daquele Beijo (*Blow-Up*), dirigido por Michelangelo Antonioni, 1966 (ING), ficção, 111 minutos, cor.

A CADELA (*La chienne*), dirigido por Jean Renoir, 1931 (FRA), ficção, 91 minutos.

CACHÉ, dirigido por Michael Haneke, 2005 (FRA/ALE), ficção, 117 minutos, cor.

OS CAÇA-fantasmas (*Ghost busters*), dirigido por Ivan Reitman, 1984 (EUA), ficção, 105 minutos, cor.

CINDERELA (*Cinderella*), dirigido por Kenneth Branagh, 2015 (EUA/ING), ficção, 105 minutos, cor.

A CONVERSAÇÃO (*The conversation*), dirigido por Francis Ford Coppola, 1974 (EUA), ficção, 113 minutos, cor.

DAMA por um dia (*Lady for a day*), dirigido por Frank Capra, 1933 (EUA), ficção, 96 minutos.

DAMA por um dia (*A pocketful of miracles*), dirigido por Frank Capra, 1961 (EUA), ficção, 136 minutos, cor.

O DESTINO do poseidon (*The Poseidon Adventure*), dirigido por Ronald Neame, 1972 (EUA), ficção, 117 minutos, cor.

OS DEZ mandamentos (*The Ten Commandments*), dirigido por Cecil B. DeMille, 1923 (EUA), ficção, 136 minutos.

OS DEZ mandamentos (*The Ten Commandments*), dirigido por Cecil B. DeMille, 1956 (EUA), ficção, 220 minutos, cor.

E DEUS criou a mulher (*Et Dieu... créa la femme*), dirigido por Roger Vadim, 1956 (FRA), ficção, 95 minutos, cor.

E DEUS criou a mulher (*And God Created Woman*), dirigido por Roger Vadim, 1988 (EUA), ficção, 100 minutos, cor.

O DIÁRIO de uma camareira (*Le journal d'une femme de chambre*), dirigido por Luis Buñuel, 1964 (FRA), ficção, 97 minutos.

DOCE pássaro da juventude (*Sweet Bird of Youth*), dirigido por Richard Brooks, 1962 (EUA), ficção, 120 minutos, cor.

DOCE pássaro da juventude (*Sweet Bird of Youth*), dirigido por Nicholas Roeg, 1989 (EUA), ficção, 93 minutos, cor.

DRÁCULA (*Dracula*), dirigido por Tod Browning, 1931 (EUA), ficção, 75 minutos.

DUAS semanas de prazer (*Holiday inn*), dirigido por Mark Sandrich, 1942 (EUA), ficção, 100 minutos.

DUBLÊ de corpo (*Body double*), dirigido por Brian De Palma, 1984 (EUA), ficção, 114 minutos, cor.

EAST of Eden, criado por Harvey Hart, 1981 (EUA), minissérie de televisão, ficção, 480 minutos. Cor.

ELEFANTE (*Elephant*), dirigido por Gus Van Sant, 2003 (EUA), ficção, 81 minutos, cor.

OS EMBALOS de sábado à noite (*Saturday night fever*), dirigido por John Badham, 1977 (EUA), ficção, 118 minutos, cor.

ENCONTROS e desencontros (*Lost in translation*), dirigido por Sofia Coppola, 2003 (EUA/JAP), ficção, 102 minutos, cor.

O ENIGMA de outro mundo (*The thing*), dirigido por John Carpenter, 1982 (EUA), ficção, 109 minutos, cor.

FAHRENHEIT 451, dirigido por François Truffaut, 1966 (ING), ficção, 112 minutos, cor.

FAHRENHEIT 451, dirigido por Ramin Bahrani, 2018 (EUA), ficção, 100 minutos, cor.

FESTA de família (*Festen*), dirigido por Thomas Vinterberg, 1998 (DIN), ficção, 105 minutos, cor.

A FITA branca (*Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*), dirigido por Michael Haneke, 2009 (ALE), ficção, 144 minutos.

OS FLINTSTONES (*The Flintstones*), dirigido por Brian Levant, 1994 (EUA), ficção, 91 minutos, cor.

FUGA ao passado (*Out of the past*), dirigido por Jacques Tourneur, 1947 (EUA), ficção, 97 minutos.

A FORÇA de um amor (*Breathless*), dirigido por Jim McBride, 1983 (EUA), ficção, 100 minutos, cor.

FRANKENSTEIN, dirigido por James Whale, 1931 (EUA), ficção, 70 minutos.

GERÔNIMO (*Geronimo*), dirigido por Paul H. Sloane, 1939 (EUA), ficção, 89 minutos.

GHOSTLUSTERS, dirigido por Bruce Seven, 1991 (EUA), ficção, cor.

GUERRA nas estrelas (*Star wars*), dirigido por de George Lucas, 1977 (EUA), ficção, 121 minutos, cor.

HOLOCAUSTO (*Holocaust*), criado por Marvin J. Chomsky, 1978, (EUA), minissérie de televisão, ficção, 86 minutos, cor.

O HOMEM que sabia demais (*The man who knew too much*), dirigido por Alfred Hitchcock, 1934 (ING), ficção, 75 minutos.

O HOMEM que sabia demais (*The man who knew too much*), dirigido por Alfred Hitchcock, 1956 (EUA), ficção, 120 minutos, cor.

HIROCHIMA, Meu amor (*Hiroshima mon amour*), dirigido por Alain Resnais, 1959 (FRA), ficção, 90 minutos.

ICHI – O assassino (*Koroshiya I*), dirigido por Takashi Miike, 2001 (JAP), ficção, 129 minutos, cor.

OS IDIOTAS (*Idioterne*), dirigido por Lars Von Trier, 1998 (DIN), ficção, 117 minutos, cor.

OS INCOMPREENSÍVEIS (*Les quatre cents coups*), dirigido por François Truffaut, 1959 (FRA), ficção, 99 minutos.

INFÂNCIA (*These three*), dirigido por William Wyler, 1936 (EUA), ficção, 93 minutos.

INFÂNCIA (*The children's hour*), dirigido por William Wyler, 1961 (EUA), ficção, 108 minutos.

INTERMEZZO: Uma História de Amor (*Intermezzo*), dirigido por Gustav Molander, 1936 (SUÉ), ficção, 93 minutos.

INTERMEZZO: Uma História de Amor (*Intermezzo: a love story*), dirigido por Gregory Ratoff, 1939 (EUA), ficção, 70 minutos.

OS INVASORES de corpos (*Invasion of the body snatchers*), dirigido por Philip Kaufman, 1978 (EUA), ficção, 115 minutos, cor.

JANELA Indiscreta (*Rear window*), dirigido por Alfred Hitchcock, 1954 (EUA), ficção, 112 minutos, cor.

JEJUM de amor (*His girl Friday*), dirigido por Howard Hawks, 1940 (EUA), ficção, 92 minutos.

JOGUE a mãe do trem (*Throw mamma from the train*), dirigido por Danny DeVito, 1987 (EUA), ficção, 88 minutos, cor.

O JOVEM Frankenstein (*Young Frankenstein*), dirigido por Mel Brooks, 1974 (EUA), ficção, 106 minutos.

JURASSIC Park: Parque dos Dinossauros (*Jurassic Park*), dirigido por Steven Spielberg, 1993 (EUA), ficção, 127 minutos, cor.

JURASSIC Park III, dirigido por Joe Johnston, 2001 (EUA), ficção, 92 minutos, cor.

JURASSIC World: O Mundo dos Dinossauros (*Jurassic World*), dirigido por Colin Trevorrow, 2015 (EUA), ficção, 124 minutos, cor.

A LAGOA azul (*The blue lagoon*), dirigido por Frank Launder, 1949 (ING), ficção, 101 minutos, cor.

A LAGOA azul (*The blue lagoon*), dirigido por Randal Kleiser, 1980 (EUA), ficção, 104 minutos, cor.

LANCEIROS da Índia (*The lives of a bengal lancer*), dirigido por Henry Hathaway, 1935 (EUA), ficção, 109 minutos.

MADAME X, dirigido por Lionel Barrymore, 1929 (EUA), ficção, 95 minutos.

MADAME X, dirigido por Sam Wood, 1937 (EUA), ficção, 72 minutos.

MADAME X, dirigido por David Lowell-Rich, 1966 (EUA), ficção, 100 minutos, cor.

MADAME X, dirigido por Robert Ellis Miller, 1981 (EUA), ficção, 100 minutos, cor.

MALÉVOLA (*Maleficente*), dirigido por Robert Stromberg, 2014 (EUA), ficção, 97 minutos, cor.

MATAR ou morrer (*High noon*), dirigido por Fred Zinnemann, 1952 (EUA), ficção, 85 minutos.

MAVERICK, dirigido por Richard Donner, 1994 (EUA), ficção, 127 minutos, cor.

MIFUNE (*Mifunes sidste sang*), dirigido por Søren Kragh-Jacobsen, 1999 (DIN), ficção, 98 minutos, cor.

O MONSTRO do Ártico (*The thing from another world*), dirigido por Christian Nyby, 1951 (EUA), ficção, 87 minutos.

A MULHER de satã (*Miss Sadie Thompson*), dirigido por Curtis Bernhardt, 1953 (EUA), ficção, 91 minutos, cor.

O MUNDO perdido: Jurassic Park (*The Lost World: Jurassic Park*), dirigido por Steven Spielberg, 1997 (EUA), ficção, 129 minutos, cor.

NATAL branco (*White christmas*), dirigido por Michael Curtiz, 1954 (EUA), ficção, 120 minutos, cor.

NAS GARRAS do vício (*Le Beau Serge*), dirigido por Claude Chabrol, 1958 (FRA), ficção, 98 minutos.

NASCE uma estrela (*A star is born*), dirigido por William Wellman, 1937 (EUA), ficção, 111 minutos.

NASCE uma estrela (*A star is born*), dirigido por George Cukor, 1954 (EUA), ficção, 181 minutos, cor.

NASCE uma estrela (*A star is born*), dirigido por Frank Pierson, 1976 (EUA), ficção, 139 minutos, cor.

NASCE uma estrela (*A star is born*), dirigido por Bradley Cooper, 2018 (EUA), ficção, 136 minutos, cor.

NIKITA - Criada Para Matar (*La femme Nikita*), dirigido por Luc Besson, 1990 (FRA), ficção, 117 minutos, cor.

NINE, dirigido por Rob Marshall, 2009 (EUA), ficção, 118 minutos, cor.

A NOIVA de Frankenstein (*Bride of Frankenstein*), dirigido por James Whale, 1935 (EUA), ficção, 75 minutos.

NOSFERATU, dirigido por F. W. Murnau, 1922 (ALE), ficção, 94 minutos.

NOSFERATU – O vampiro da noite (*Nosferatu: Phantom der Nacht*), dirigido por Werner Herzog, 1979 (ALE), ficção, 107 minutos, cor.

OLDBOY, dirigido por Chan-wook Park, 2003 (COR), ficção, 120 minutos, cor.

OUTLAND – Comando titânio (*Outland*), dirigido por Peter Hyams, 1981 (ING), ficção, 109 minutos, cor.

PACTO sinistro (*Strangers on a train*), dirigido por Alfred Hitchcock, 1951 (EUA), ficção, 101 minutos.

PAIXÕES violentas (*Against all odds*), dirigido por Taylor Hackford, 1984 (EUA), ficção, 128 minutos, cor.

PARANOID park, de Gus Van Sant, 2008 (EUA), ficção, 85 minutos, cor.

O PECADO da carne (*Rain*), dirigido por Lewis Milestone, 1932 (EUA), ficção, 94 minutos.

OS PIVETES (*Les mistons*), dirigido por François Truffaut, 1957 (FRA), ficção, 18 minutos.

POR UM PUNHADO de dólares (*Per un pugno di dollari*), dirigido por Sergio Leone, 1964 (ITÁ), ficção, 99 minutos, cor.

PRESO na escuridão (*Abre los ojos*), dirigido por Alejandro Amenábar, 1997 (ESP), ficção, 117 minutos, cor.

A PRIMEIRA página (*The front page*), dirigido por Lewis Milestone, 1931 (EUA), ficção, 101 minutos.

OS PRIMOS (*Les cousins*), dirigido por Claude Chabrol, 1959 (FRA), ficção, 112 minutos.

PROMETHEUS, dirigido por Ridley Scott, 2012 (EUA), ficção, 124 minutos, cor.

A PROMETIDA (*The bride*), dirigido por Franc Roddam, 1985 (EUA), ficção, 118 minutos, cor.

PSICOSE (*Psycho*), dirigido por Alfred Hitchcock, 1960 (EUA), ficção, 109 minutos.

QUE sabe você do amor? (*That uncertain feeling*), dirigido por Ernst Lubitsch, 1941 (EUA), ficção, 84 minutos.

SCARFACE: A vergonha de uma nação (*Scarface*), dirigido por Howard Hawks e Richard Rosson, 1932 (EUA), ficção, 93 minutos.

SCARFACE, dirigido por Brian DePalma, 1983 (EUA), ficção, 170 minutos, cor.

SEDUÇÃO do pecado (*Sadie Thompson*), dirigido por Raoul Walsh, 1928 (EUA), ficção, 91 minutos.

O SEGREDO das águas (*Futatsume no mado*), dirigido por Naomi Kawase, 2014 (JAP), ficção, 121 minutos, cor.

SEGREDOS de alcova (*Diary of a chambermaid*), dirigido por Jean Renoir, 1946 (EUA), ficção, 86 minutos.

SÍNDROME de Caim (*Raising Caim*), dirigido por Brian DePalma, 1992 (EUA), ficção, 92 minutos, cor.

TEOREMA, dirigido por Pier Paolo Pasolini, 1968 (ITA), ficção, 98 minutos.

TERREMOTO (*Earthquake*), dirigido por Mark Robson, 1974 (EUA), ficção, 122 minutos, cor.

TIO Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (*Loong Boonmee raleuk chat*), dirigido por Apichatpong Weerasethakul, 2010 (THA), ficção, 114 minutos, cor.

TOUS les garçons s'appellent Patrick, dirigido por Jean-Luc Godard, 1959 (FRA), ficção, 21 minutos.

TRÁGICA obsessão (*Obsession*), dirigido por Brian De Palma, 1976 (EUA), ficção, 98 minutos, cor.

TRANSFORMERS, dirigido por Michel Bay, 2007 (EUA), ficção, 144 minutos, cor.

TRANSFORMERS: A vingança dos derrotados (*Transformers: Revenge of the Fallen*), dirigido por Michael Bay, 2009 (EUA), ficção, 150 minutos, cor.

TRANSFORMERS: O lado oculto da lua (*Transformers: Dark of the Moon*), dirigido por Michael Bay, 2011 (EUA), ficção, 154 minutos, cor.

TRANSFORMERS: A era da extinção (*Transformers: Age of Extinction*), dirigido por Michael Bay, 2014 (EUA), ficção, 165 minutos, cor.

TRANSFORMERS: O último cavaleiro (*Transformers: The Last Knight*), dirigido por Michael Bay, 2017 (EUA), ficção, 154 minutos, cor.

O TRUQUE do pastor (*Le coup du Berger*), dirigido por Jacques Rivette, 1956 (FRA), ficção, 28 minutos.

TRUTH or dare, dirigido por Alex Kashishian, 1991 (EUA), ficção.

TUBARÃO (*Jaws*), dirigido por Steven Spielberg, 1975 (EUA), ficção, 124 minutos, cor.

O ÚLTIMO dos valentões (*Farewell, my lovely*), dirigido por Dick Richards, 1975 (EUA), ficção, 95 minutos, cor.

ÚLTIMOS dias (*Last days*), dirigido por Gus Van Sant, 2005 (EUA), ficção, 97 minutos, cor.

UM CORPO que cai (*Vertigo*), dirigido por Alfred Hitchcock, 1958 (EUA), ficção, 128 minutos, cor.

UM LUGAR qualquer (*Somewhere*), dirigido por Sofia Coppola, 2010 (EUA), ficção, 97 minutos, cor.

VAMPIROS de almas (*Invasion of the body snatchers*), dirigido por Don Siegel, 1956 (EUA), ficção, 80 minutos.

VANILLA sky, dirigido por Cameron Crowe, 2001 (EUA), ficção, 136 minutos, cor.

VELÓRIO em Família, dirigido por Rosario Boyer, 2010 (BRA), ficção, cor.

A VIAGEM de chihiro (*Sen to Chihiro no kamikakushi*), dirigido por Hayao Miyazak, 2001 (JAP), ficção, 125 minutos, cor.

VIDAS amargas (*East of Eden*), dirigido por Elia Kazan, 1955 (EUA), ficção, 118 minutos, cor.

YOJIMBO - O Guarda-Costas (*Yojimbo*), dirigido por Akira Kurosawa, 1961 (JAP), ficção, 110 minutos.