

## Apontamentos Sobre o Conceito de *Remake* Cinematográfico<sup>1</sup>

Filipe FALCÃO<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco

### Resumo

A criação de *remakes* se configura uma prática comum dentro do sistema de produção cinematográfica. No entanto, não é possível dizer que todo filme que ganha uma nova versão é um *remake*, visto que vários aspectos técnicos, narrativos e culturais devem ser levados em consideração na hora desta classificação. Além disso, pesquisadores que estudam o assunto podem apresentar diferentes denominações para novas versões baseadas em filmes antigos. Estas podem responder como *remakes*, adaptações, *reboots*, entre outros. Dentro deste leque, este trabalho tem como objetivo iniciar uma pesquisa que possibilite estudar o fenômeno da repetição fílmica além de tentar categorizar o que é o *remake* e comparar o mesmo com outras formas de regravar uma obra já existente.

**Palavras-chave:** repetição; cinema; *remake*; estética do excesso; horror.

### Apresentação do tema

A produção de *remakes*<sup>3</sup> sempre fez parte da história do cinema. No entanto, o século XXI tem observado um crescimento inédito de refilmagens de vários gêneros, especialmente de filmes de horror. Através de dados apresentados pelo site *Internet Movie Data Base*<sup>4</sup>, é possível acompanhar este desenvolvimento durante períodos específicos. O site traz, por exemplo, um total de 295<sup>5</sup> filmes classificados como *remakes* de obras de horror. Dividindo este número por ciclos de dez anos<sup>6</sup>, temos 27 *remakes* produzidos na década de 1950, 16 durante os anos 60, 17 na década de 70, 18 nos anos 80 e 27 no período de 1990. Tais números aumentaram substancialmente no século XXI já que entre 2001 e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. email: filifalcao@gmail.com.

<sup>3</sup> Para este trabalho, vamos utilizar a palavra refilmagem como sinônimo de *remake*.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.imdb.com/list/ls000591773/>>. Acesso em 05 jun. 2015.

<sup>5</sup> Este total inclui filmes que ganharam *remakes* em formato de série para televisão. Os dados também incluem curtas-metragens que foram refilmados como longas. Para este trabalho, vamos excluir estes dois casos e nos concentrar apenas em *remakes* de filmes em formato de longa-metragem.

<sup>6</sup> Os dados referentes ao período anterior de 1950 não estão claros, vistos que alguns dos filmes apontados na lista como *remakes* são na verdade adaptações.

2010 foram produzidos 76 *remakes* de filmes de horror. Entre 2011 e 2014<sup>7</sup>, este número foi de 37 refilmagens.

Já o site *Box Office Mojo*<sup>8</sup> apresenta uma lista menor<sup>9</sup> comparada com a ilustrada no *Internet Movie Data Base*, mas com resultados semelhantes. Dados presentes no *Box Office Mojo* destacam que de um total de 64 *remakes* de filmes de horror listados, apenas cinco refilmagens aconteceram nos anos 80 e sete da década de 90. Já entre 2001 e 2010, foram contabilizados 37 *remakes* enquanto entre 2011 e 2014 este número foi de 15. Quando comparados com refilmagens de outros gêneros, como de aventura ou de comédia, os filmes de horror também se destacam. Para *remakes* de aventura, o número apresentado pelo *Box Office Mojo* é de 26 enquanto para refilmagens de comédias, o total é de 47.

O que motiva e representa este aumento e as suas consequências estéticas para o gênero horror fazem parte de um estudo mais complexo que será desenvolvido pelo autor durante o doutorado. Como ponto de partida para a realização desta pesquisa maior, torna-se necessário neste primeiro momento tentar entender o que podemos chamar de *remakes*.

A definição de *remake* parece ser algo fácil, visto que nossa compreensão do tema geralmente é associada com a ideia de um filme já existente que vai ganhar uma nova versão. Esta prática de refilmar obras antigas se configura numa atividade relativamente comum no sistema de produção cinematográfica em larga escala e não possui ligação direta com um gênero ou uma época em especial. No entanto, pesquisadores contemporâneos como Verevis (2006), Forrest e Koos (2002) deixam claro que esta definição única e exata de que um *remake* representa uma refilmagem de uma obra já existente responde como algo genérico, incompleto e até confuso.

Embora o cinema tenha repetido suas próprias narrativas e gêneros desde o começo, o *remake* fílmico tem recebido pouca atenção nos campos dos estudos cinematográficos. O que é o *remake* fílmico? Quais filmes são *remakes* de outros filmes? De que forma o *remake* fílmico difere de outros tipos de repetição como adaptação? Qual é a ligação entre *remakes* e outras formas comerciais como sequências, ciclos e séries? (...) Estas são perguntas que geralmente são feitas, mas

---

<sup>7</sup> Este número não inclui filmes que já foram anunciados e estão sendo produzidos mais ainda não foram lançados. A lista também não inclui os títulos que foram lançados em 2015.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=horrorremake.htm>>. Acesso em 10 jun. 2015.

<sup>9</sup> Este número é categorizado pelo *Box Office Mojo* através dos filmes que tiveram uma maior bilheteria e são datados a partir do ano de 1982.

deixando poucas respostas satisfatórias no campo dos estudos fílmicos (VEREVIS, 2006, p. 1).<sup>10</sup>

O que seria então necessário para “enquadrar” um filme como *remake*? Como exemplo, é possível citar a versão 2005 de *King Kong*. Ao ser comparado com o título original, lançado em 1932, torna-se plausível perceber muitas semelhanças entre os dois filmes. Para começo de análise, temos a presença dos mesmos personagens principais: a atriz e dançarina Ann Derow, o diretor Carl Denham e o escritor Jack Driscoll. Estes três não apenas existem nos dois filmes, como possuem características semelhantes.

A história acompanha o diretor Denham, que convida a atriz desconhecida Derow para ser a estrela do seu próximo filme, a ser gravado em uma ilha distante. Ao chegar ao local, eles descobrem uma tribo que venera um gorila gigante, conhecido como Kong. Derow é sequestrada pelos habitantes do lugar e oferecida para a fera. Denham, Driscoll e um grupo de marinheiros vão resgatar a moça. Kong é então capturado para ser exibido como atração em Nova York. Na cidade grande, o gorila foge, sequestra Derow e sobe com ela no topo de um grande edifício, o que conduz ao final da trama quando aviões atiram e derrubam Kong.

O parágrafo acima pode ser aplicado tanto para o filme de 1932 quanto para o de 2005. Além das semelhanças no roteiro, ambas as ações se passam na década de 1930, o que também permite cenários e figurinos parecidos. O desenrolar da trama também é muito semelhante nos dois filmes. Neste caso, torna-se fácil categorizar a versão 2005 como um *remake* do original.

Mas o que acontece, por exemplo, quando não é possível encontrar tantas semelhanças entre a obra original e a refilmagem? Vamos tomar como exemplo justamente outro filme cujo título é *King Kong*. Desta vez, trata-se da versão lançada em 1976. Na trama, não temos os personagens do diretor, do escritor e da atriz<sup>11</sup> ou o enredo de gravar um filme em uma ilha desconhecida. O roteiro se passa nos dias atuais, neste caso, na década de 1970, e acompanha um navio de petróleo que acaba indo parar na ilha de Kong. O gorila se apaixona pela mocinha e é capturado e levado para a cidade grande. Neste caso,

---

<sup>10</sup> *Although the cinema has been repeating and replaying its own narratives and genres from its very beginnings, film remaking has received little critical attention in the field of cinema studies. What is film remaking? Which film are remake of other films? How does film remaking differ from other types of repetition, such as adaptation? What is the relationship between remakes and other commercial forms such as sequels, cycles and series? (...) These are questions that have seldom been asked, let alone satisfactorily answered, in cinema studies.* (Tradução feita pelo autor).

<sup>11</sup> A versão de 1976 de *King Kong* possui uma personagem chamada Dwan, que representa a mocinha da história, mas esta não é atriz e entra na trama ao ser resgatada pelo navio petrolífero. No entanto, Dwan será oferecida para Kong e posteriormente o gorila vai se apaixonar por ela.

temos um *remake*? E o que acontece quando pegamos outros filmes estrelados pelo gorila gigante, como *King Kong Vs Godzilla*, de 1962? Seria um *remake*? Uma adaptação? Um *reboot*? Uma história totalmente independente? Nem todo filme consegue ser categorizado de maneira tão clara como sendo ou não uma refilmagem. E em alguns casos, os realizadores negam terem feito um *remake*.

O diretor Ridley Scott lançou *Êxodo – Deuses e Reis* em 2014. O filme conta a história de Moisés e da sua luta pela libertação dos escravos judeus no Egito. A ação culmina com a abertura do mar vermelho para que os judeus possam fugir. Quando *Êxodo* foi lançado, Scott foi acusado por parte da crítica de ter feito um filme diferente, e inferior, de *Os Dez Mandamentos*, de 1956, que conta a mesma história.

O que faz concluir que a obra [*Êxodo*] é apenas confeccionada pelo lucro da reciclagem – coisa no auge da voga por lá [Hollywood] – e por consequência o apresenta a um novo público preguiçoso demais para buscar referências. O que podemos tirar de *Êxodo* que realmente valha? A resposta: o design de cenas de ação e efeitos visuais. O que esperamos em um bom filme é todo o resto, e justamente aqui, *Êxodo* decepciona. Recriar a saga épica de Moisés não deixa de ser uma aposta ousada e arriscada. Em especial porque temos obras quintessências sobre o exato mesmo tema, vide *Os Dez Mandamentos* (1956), de Cecil B. DeMille, um dos maiores marcos do cinema de Hollywood – com seus gloriosos 220 minutos de projeção (BAZARELLO, 2014).<sup>12</sup>

Em entrevistas, Scott deixou claro que não fez um *remake* de *Os Dez Mandamentos*, mas sim uma interpretação própria do livro *Gênesis*, da *Bíblia*, que conta a história de Moisés. Neste caso, ainda é possível falar em *remake* ou mesmo insistir em comparações com *Os Dez Mandamentos*?

Outra dúvida bastante recorrente é quando o filme é baseado em um livro ou uma peça. Vamos tomar como exemplo *Drácula*, de 1931. A película da Universal<sup>13</sup> foi adaptada da peça homônima, encenada a partir de 1927, que por sua vez, foi inspirada no livro original de Bram Stoker publicado em 1897. Neste caso, os filmes que foram produzidos nos anos seguintes sobre *Drácula* seriam novas adaptações do livro? Da peça? Refilmagens da película de 1931? Ou cada caso teria uma resposta?

Gabbard (1998) destaca que alguns filmes parecem possuir templates. É importante destacar que esta característica geralmente não está associada com a prática do *remake*, mas

---

<sup>12</sup> Disponível em: <[http:// http://cinpop.com.br/critica-exodo-deuses-e-reis-85826](http://http://cinpop.com.br/critica-exodo-deuses-e-reis-85826)>. Acesso em: 23 jun. 2015.

<sup>13</sup> A Universal comprou os direitos da peça para produzir o filme. Nos créditos de abertura de *Drácula*, consta a informação “*Dracula from Bram Stoker. From the play adapted by Hamilton Diane and John L. Balderton*”.

sim das regras que formam os próprios gêneros. Ou seja, algumas fórmulas narrativas são muito semelhantes ao ponto de parecerem a mesma história refeita diversas vezes com algumas variações. Esta lógica de produção parece estar ligada com o que Calabrese (1987) chama de estética da repetição. Para ele, assim como a produção industrial, o que é consumido surge a partir de uma matriz única, chamada por ele de estandarização. Assim, todo trabalho audiovisual possui padrões que permitem que o público possa reconhecer determinadas características na obra e, através deste processo, venha a ter interesse em consumir o produto. Neste caso, a maioria dos filmes que assistimos pode responder como versões adaptadas das mesmas histórias, onde talvez nem seja possível encontrar um modelo original. Seguindo este pensamento, qual seria então a definição exata de *remake*? Nos parece que mais importante do que uma definição específica, talvez seja necessário traçar uma ligação entre o novo e o antigo para tentar perceber as semelhanças e diferenças entre os produtos para então tentarmos classificar o lançamento como sendo ou não um *remake*. Para o futuro deste estudo mais complexo, também pode ser importante buscar compreender o possível interesse do público no consumo de narrativas repetidas.

### **Por qual motivo produzir novas versões de filmes que já existem?**

A pergunta deste capítulo deve ser compreendida como abrangente ao ir além de *remakes*. Por qual motivo um filme que já existe deve ganhar uma nova versão? Algumas das primeiras refilmagens foram feitas já na década de 1910. Estes surgiram na maioria das vezes porque as cópias originais lançadas poucos anos antes já estavam gastas. A primeira adaptação para o cinema de *O Médico e o Monstro*, por exemplo, data de 1908 e consta como perdida. As versões seguintes surgiram em 1910, 1912, 1913<sup>14</sup>, 1920<sup>15</sup> até a produção lançada pela Paramount em 1931.

No momento em que o cinema conseguiu preservar seus filmes, outro importante fator surgiu para justificar a produção de refilmagens. Este responde pelas melhorias técnicas que naturalmente aconteceram durante a história do cinema. Basta pensar no advento do som, na produção de filmes coloridos e a utilização de efeitos especiais cada vez mais modernos e realistas. De volta ao exemplo de *King Kong*, a versão de 2005 pode ser considerada muito parecida com a trama original através do próprio roteiro e da sua estrutura narrativa. O grande destaque do título de 2005 responde pela utilização de efeitos

---

<sup>14</sup> Duas versões em curta-metragem.

<sup>15</sup> Três versões sendo duas curtas e uma em formato de longa-metragem.

especiais realistas e que não existiam em 1932. Em termos de comparação, basta pensar que o gorila da década de 1930 era feito através de um boneco em miniatura que era moldado para ter sua imagem capturada pela câmera. Já a versão de 2005 traz um processo de captura de imagens em movimento que cria um gorila digital e realista.

Para Eberwein (1998), a justificativa de regravar um filme está diretamente associada em contar uma mesma história, porém de forma mais “completa”, uma vez que as tramas originais seriam “simples”. Dentro deste pensamento, torna-se possível citar novamente o trabalho de Calabrese (1987) sobre como a repetitividade atua como mecanismo estrutural de generalização de textos e como resultado, gera a identificação e o consumo. Ele completa a ideia defendendo que a repetição, no caso do audiovisual, vai além das continuações das aventuras de um personagem, mas inclui os recursos semelhantes do gênero, como enredos e cenários. Calabrese (1987) apresenta o que ele chama de modos diferentes de repetição. Para ele, o modo icônico estrito, por exemplo, é de fácil reconhecimento e bastante utilizado. O autor menciona para ilustrar esta categoria o herói que tem os olhos azuis, a nave espacial mostrada em órbita terrestre ou o policial com sotaque texano. Já o modo narrativo de natureza dinâmica pode ser percebido através de cenas de perseguição, luta do bem contra o mal ou o beijo apaixonado do casal na cena final. O *remake* trabalha com a repetição, mas buscando novos elementos para a história. Em alguns casos, as melhorias técnicas podem ser o grande destaque da nova produção.

Aqui, a ideia de produzir um filme mais “moderno” parece ter como objetivo atrair um público consumidor contemporâneo muito mais do que agradar aos fãs do original. Dentro desta leitura, Verevis (2006) defende que o novo filme geralmente será trabalhado para ser um produto de entretenimento de massa. Ao pensar nesta situação de “modernizar” um filme nos dias atuais, acabamos nos deparando não apenas com novos efeitos especiais, mas com uma narrativa mais dinâmica incluindo cortes e planos mais “rápidos”. Como afirmam Horton e McDougal (1998), estas características permitem que o *remake* encontre novas audiências. Ao analisar o crescente número de refilmagens dos últimos anos, esta ideia de tornar o filme mais “moderno” parece possuir ligação direta com o que Lipovetsky e Serroy (2009) chamam de hipercinema do século XXI. Trata-se do cinema observado através de películas “que fazem vibrar nas cores, no som, nos ritmos, na velocidade” (2009, p. 52). Estas obras são exemplos do que a dupla chama de estética do excesso.

Não é a primeira vez, evidentemente, que o cinema é “revolucionário” em seus princípios. Pode-se mesmo dizer que sua história constantemente se escreveu

através de uma série de transformações e questionamento. A invenção do cinema falado, a passagem do preto-e-branco para a cor, o advento da tela larga, (...) No entanto, mais ainda que em qualquer outro período de sua história, o cinema conhece uma mutação de fundo na medida em que atinge todos os domínios, tanto a produção, como a difusão, tanto o consumo como a estética dos filmes. As mudanças são tais que autorizam a formular a hipótese do advento de um novo regime histórico do cinema, de uma nova galáxia-cinema (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 18).

Antes da fase do hipercinema, as inovações na sétima arte já aconteciam, mas aos poucos e movendo um ou outro setor da indústria como a chegada do som, a cor nos filmes, as novas técnicas de montagem, entre outros. Esta nova realidade atual acontece como uma reação em cadeia para uma série de mudanças como a televisão que se instala como parte do universo do espectador, a *MTV* que começa a disseminar o videoclipe e sua linguagem na década de 1980, o surgimento de novas mídias, o espectador/consumidor que muda seus hábitos, entre outros. Dentro destas transformações, muda-se a forma de produzir conteúdo, de promover, de distribuir e de consumir. Esta nova condição do cinema é geralmente chamada de pós-moderna ou contemporânea, mas partindo da premissa de o cinema ser uma arte essencialmente moderna, Lipovetsky e Serroy (2009) chamam esta de fase *hipermoderna*, já que ela excede a modernidade existente até então, ou seja, “é uma espécie de modernidade ao quadrado [...] é, portanto uma subida em diante, uma engrenagem sem fim, uma modernização desmesurada” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 49).

A questão do excesso cinematográfico não está ligada apenas aos estudos propostos por Lipovetsky e Serroy. Kristin Thompson (2004), por exemplo, afirma que o excesso pode ser compreendido como uma forma de exagero de textura, cores, sons e formatos quando comparado com o cinema clássico. Assim, o excesso deve ser interpretado como uma forma de estilo e por isso engloba a ideia de que afeta o sentido da narrativa. Em outras palavras, o excesso permite uma nova forma de ver e ouvir o filme.

Ao falar de um *remake*, independente de ser de horror, é possível acreditar que o excesso pode ser trabalhado como uma forma de tornar a refilmagem diferente da sua versão original e assim atrair um novo público nos dias atuais. Isto justificaria o fato das obras mais canônicas do gênero estarem ganhando novas versões como *O Massacre da Serra Elétrica*, de 1974; *Carrie – A Estranha e A Profecia*, de 1976; *Quadrilha de Sádicos*, de 1977; *Sexta-feira 13*, de 1980; *Poltergeist – O Fenômeno*, de 1982; *A Hora do Pesadelo*, de 1984, entre outros. O excesso em *remakes* de filmes de horror pode ser percebido em diferentes aspectos como a violência, o uso de efeitos especiais, o número de mortes, a quantidade e duração de planos, os cortes, o som, entre outros elementos.

A ideia de filme mais “moderno” como consequência da estética do excesso pode ser compreendida através dos exemplos utilizados por Bordwell (2006) sobre cortes e planos. Compartilhamos aqui as ideias de Aumont e Marie (2004) sobre as definições de planos. Estes são porções de filmes compreendidas entre duas colagens. Ou seja, são as diferentes cenas existentes em cada obra fílmica independente do tempo de duração das mesmas. Bordwell (2006) explica, por exemplo, que entre as décadas de 30 e 60, o tempo do plano era de 8 e 11 segundos. Na década de 70, este tempo foi reduzido para entre 5 e 8 segundos. Como consequência, Bordwell afirma que hoje temos uma edição mais “rápida” do que qualquer época do cinema. Isto vai ter um impacto direto na quantidade de planos de uma película, o que vai atuar na “velocidade” da obra. Seguindo aferição feita para a realização deste texto, tomemos como exemplo o filme *Sexta-feira 13*, de 1980, com 95 minutos, e que possui 558 planos. O *remake*, de 2009, com 97 minutos, possui 1741 planos.

Além da ideia de “modernizar” o filme, Forrest e Koos (2002), afirmam que a maioria dos *remakes* costuma ser produzida pelo título original ser um produto considerado *pre-sold*<sup>16</sup>. Isto significa que os títulos das obras matrizes provavelmente já são conhecidos por um público geral, embora não necessariamente tais filmes tenham sido assistidos por estas plateias. Em pesquisa feita no ano 2000 pela produtora *New Line Cinema*, então detentora dos direitos de *O Massacre da Serra Elétrica*, de 1974, um total de 90% do público considerado alvo de filmes de horror (homens entre 18 e 24 anos) conhecia o título, mas não tinha assistido a obra original. Em posse deste dado, a produtora decidiu realizar o *remake* no ano de 2003. Assim, os produtores percebem na popularidade do título uma forma de atingir um novo e amplo público. Por se tratar na sua maioria de obras icônicas, é possível acreditar que quem assistiu ao original muito provavelmente também vai ter interesse em ver o *remake*.

Outro elemento que costuma ser apontado como responsável pela produção de *remakes* está ligado ao fator cultural presente na obra original e que muitas vezes é apagado em uma refilmagem quando esta é feita em outro país. Neste caso, não é apenas a língua que sofre alteração no *remake*. Douglas Kellner (1997) explica que o cinema, especialmente o de horror, consegue trabalhar metaforicamente questões sociais e culturais dos povos onde os filmes são produzidos e consumidos.

Os filmes de terror mais interessantes da nossa época (*O Exorcista*, *O Massacre da Serra Elétrica*, *Carrie – A Estranha*, *Alien*, *O Iluminado*, etc.) apresentam, muitas

---

<sup>16</sup> Podemos traduzir a expressão como facilmente vendável.



vezes de forma simbólico-alegórica, medos universais, anseios e hostilidades profundas da sociedade americana contemporânea (KELLNER, 1995, p.165).

Ao seguir este pensamento, a concepção dos personagens e o próprio roteiro podem sofrer alterações na hora de uma refilmagem feita em outro país e pensada para um novo público. Dentro desta leitura, o pesquisador de *remakes* de filmes de horror David Roche (2014) vai além da nacionalidade e questiona se as novas versões também conseguem refletir contextos históricos e ansiedades sociais. Para ele, no momento em que a maioria das refilmagens acontece, existe a perda destes elementos. Para Roche, obras icônicas norte-americanas como *O Massacre da Serra Elétrica*, de 1974, *Halloween*, e *Zombie – O Despertar dos Mortos*, ambos de 1978, trazem importantes leituras sociais em suas tramas. Em termos comparativos, o pesquisador afirma que estes valores são apagados nos respectivos *remakes* feitos nos Estados Unidos e não são substituídos por questões atuais. Para ele, estes roteiros originais da década de 1970 traziam, de forma consciente ou não, distúrbios sociais ligados com os subtextos das tramas que evoluíam para vários níveis dentro do contexto.

### **O remake**

Buscar uma definição direta sobre o que é *remake* não é fácil. Horton e McDougal classificam-no como uma forma de narrativa. Para a dupla, trata-se de tentar representar uma história prévia através de uma nova leitura. Em suas pesquisas sobre gêneros cinematográficos, Steve Neale (2000) afirma que alguns *remakes* são baseados em fontes facilmente reconhecidas, mas em alguns casos, apenas o título é o elemento de união entre o original e a refilmagem. Qual seria então o momento em que similaridade se torna uma questão de influência? Existe uma diferença clara entre *remake*, adaptação, *reboot* e *spin-off*? A comparação entre a refilmagem e o produto original está quase sempre presente em textos jornalísticos ou debates de fãs. Forrest e Koos (2002) afirmam que os críticos geralmente não gostam do *remake* e rezam para que os mesmos não sejam mais produzidos. Para este artigo, não vamos entrar neste debate visto que o mesmo é bastante extenso e acaba por conduzir a pesquisa aqui apresentada para outra vertente.

Um primeiro aspecto interessante no horror contemporâneo é que a maioria destes *remakes* acaba sendo de filmes feitos por estúdios de Hollywood e com altos orçamentos. Já boa parte dos originais respondia como produções independentes e de baixo valor. Aqui é importante citar o trabalho de Sconce (1995) sobre Hollywood ser uma instituição

econômica e artística que representa não apenas um corpo para filmes, mas uma forma particular de produzir estes filmes. E se a fórmula der certo, vamos repeti-la.

Como visto até o momento, o termo *remake* parece abraçar muitas possibilidades. Seria possível limitar esta definição criando fronteiras para o *remake* visto a complexidade que existe entre os textos fílmicos que são refeitos? Eberwein (1998), por exemplo, tenta listar de forma bastante categórica quinze tipos de refilmagens. São eles: filmes mudos regravados com som, películas sonoras refeitas pelo mesmo diretor e no mesmo país, trabalhos feitos por um diretor que conscientemente copiou os elementos de outros diretores, produções estrangeiras regravadas nos Estados Unidos, títulos com muitos *remakes* durante o período de transição do cinema mudo para o sonoro, filmes refeitos para serem exibidos na televisão, refilmagens que mudam questões culturais dos originais, *remakes* que mudam o gênero do personagem principal, títulos que trocam a raça dos personagens, *remakes* nos quais o mesmo ator interpreta o mesmo personagem, refilmagens de uma sequência, *remakes* paródicos ou pornográficos, películas coloridas de filmes originais em preto e branco e um trabalho no qual o diretor nega ter feito um *remake*.

Pela complexidade do tema, esta lista nos parece “engessada” e com pouco espaço para argumentação sobre um filme específico fazer parte ou não de um grupo de *remakes*. Verevis (2006) reconhece a dificuldade em categorizar refilmagens ao afirmar que este tipo de produto pode ampliar, ignorar, subverter ou transformar a obra original. De uma forma ou de outra, a refilmagem precisa trazer algo novo para uma história já conhecida. Ao mesmo tempo, independente da opção escolhida ou encontrada, o *remake* precisa ter ligação com um filme previamente feito. Neste caso, esta ligação pode acontecer em diferentes níveis e nem sempre será clara ou direta.

Para Verevis (2006), é possível pensar primeiramente em três tipos de *remakes*. O primeiro seria o direto<sup>17</sup>. Este responde como produções que procuram minimizar as diferenças entre os originais possuindo elementos sintáticos e semânticos muito parecidos. Aqui é importante destacar o que Verevis quer dizer com estes dois elementos. Os sintáticos são os próprios títulos, roteiros, estruturas narrativas e característica dos personagens. Já os semânticos são os nomes de personagens, cenários e ação temporal. Como exemplo, é possível citar o próprio *King Kong*, de 2005.

Aqui torna-se necessário observar que o *remake* direto possui este nome pelas semelhanças entre os dois filmes e não porquê a refilmagem é uma cópia quase que

---

<sup>17</sup> Verevis chama originalmente este de *close* ou *direct remake*.

totalmente idêntica do original. Dentro deste exemplo, é possível destacar a versão dirigida por Gus Van Saint, em 1998, de *Psicose*, na qual ele decidiu refilmar a obra original de Alfred Hitchcock quadro por quadro e fala por fala. Para Verevis (2006), este caso não representa um *remake*, mas sim uma réplica. Dentro desta observação, torna-se necessário lembrar que a refilmagem pode manter padrões de semelhança com o original, mas ele também precisa trazer algo de novo.

Na segunda definição de Verevis (2006), existem os *remakes* disfarçados<sup>18</sup>. Estes fazem poucas alterações em elementos sintáticos, mas mudam principalmente os pontos semânticos como nome de personagens, gênero ou raça, questões culturais e temporais. Aqui, podemos citar a produção *Aniversária Macabro*, de 1977, em comparação com *A Fonte da Donzela*, lançado em 1961. A versão de 1977 mantém alguns elementos sintáticos como a base do roteiro ao apresentar uma família cuja filha é estuprada e assassinada durante um passeio. Sem saber, os assassinos vão pedir abrigo na casa dos parentes da garota. Os pais vão então arquitetar uma vingança contra eles. Praticamente todos os elementos semânticos são diferentes nos dois exemplos. Em *Aniversário Macabro*, a ação se passa na década de 1970, temos uma família norte-americana classe média e o filme, dirigido por Wes Craven, é classificado como horror. Já *A Fonte da Donzela* se passa na Suécia do século XVI, a família é de fazendeiros e o filme, dirigido por Ingmar Bergman, é um drama. Sobre este exemplo, o *remake* faz com que o original se transforme em outro produto.

Um terceiro formato responde como *não-remake*<sup>19</sup>. Estes apresentam tantas diferenças nas questões semânticas e sintáticas entre original e a refilmagem que os exemplos desta categoria, mesmo alguns com os mesmos títulos, possuem mais em comum com os atributos narrativos do gênero ou do ciclo do qual fazem parte. Isto significa que todos os filmes serão iguais uns aos outros? Não. Mas é possível encontrar várias semelhanças nos textos de construção destas películas. Se tratarmos de obras de horror, alguns pontos semelhantes respondem pelo próprio enredo dentro de cada subgênero, a concepção dos seus personagens, a edição, a forma como o vilão é apresentado ou a conclusão das tramas. Ao pegar carona no *não-remake*, torna-se possível levantar outras questões de filmes que aparentam ser baseados em produções já existentes, mas não são refilmagens ou não se enquadram no que costumamos tratar por *remake*.

<sup>18</sup> Verevis chama originalmente este de *transformed* ou *disguised remakes*.

<sup>19</sup> Verevis chama originalmente este de *non remake*.

### **Não é um *remake***

O *remake* costuma ser categorizado de forma negativa muito porque a crítica, assim como o público, parece se prender com o que Benjamin (1996) chama de ideia de valor artístico que acompanha a expressão “obra original”. Em uma comparação, a palavra refilmagem remete a ideia de algo que foi copiado. Ou seja, um produto menor. Uma primeira questão que precisa ser definida é qual a origem da trama que chamamos de original. Como visto nos exemplos de *Drácula* e *Êxodo – Deuses e Reis*, tratam-se de obras cujas matrizes não estão no cinema. Neste formato, Verevis (2006) já deixa claro que no momento em que um filme é baseado em um produto literário ou teatral, este deverá ser chamado de adaptação. Neste caso, a versão de *Drácula* lançada em 1931 é uma adaptação de uma peça, embora exista um livro que inspirou a montagem cênica. No momento em que um segundo filme<sup>20</sup> for produzido tendo como origem o mesmo romance ou a peça, este será também uma adaptação e não um *remake* do primeiro filme. Fica fácil perceber esta lógica com peças de teatro. Existem adaptações de textos clássicos e não *remakes*. Apesar de Verevis não afirmar, acreditamos que a excessão pode acontecer quando for explícito nos créditos do novo filme que o roteiro utilizado na nova versão é baseado em um roteiro fílmico original de outra película. Sendo assim, talvez seja possível pontuar a segunda obra como *remake*.

Uma questão que gera dúvida sobre o produto ser um *remake* ou não é quando trata-se de uma obra que existe em diverentes plataformas. Por exemplo, um filme que é feito baseado em uma série de TV. Ou um curta que ganha uma versão em formato de longa metragem. Ou um filme cuja nova versão é em formato de série para TV. Na maioria destes casos, trata-se de adaptações e não de *remakes*.

Outro exemplo que pode gerar dúvidas sobre o que pode ser classificado ou não como *remake* acontece quando um estúdio decide reviver uma franquia criando um novo filme. Neste caso, é possível pensar na versão de Tim Burton lançada em 2001 de *O Planeta dos Macacos*. O original, de 1968, era baseado no livro de Pierre Boulle. A produtora *Twentieth-Century Fox* divulgou a versão de Burton como uma reimaginação do

---

<sup>20</sup> *Drácula*, de 1931, não é a primeira adaptação do romance de Bram Stoker, uma vez que *Nosferatu*, feito na Alemanha, foi lançado originalmente em 1922. O diretor F. W. Murnau dirigiu *Nosferatu* sem permissão da viúva do autor Bram Stoker. Por este motivo, Murnau alterou vários detalhes da história, como também o nome do vilão. Além disso, data de 1921 uma película gravada na Hungria chamada *Dracula's Death*. A trama mostra uma garota que passa a ter visões depois de visitar um sanatório onde um dos internos afirma ser Drácula. Apesar do personagem, não há um entendimento entre críticos se esta produção é baseada no romance de Bram Stoker.

filme original. Em outras palavras, sem a necessidade de ser fiel com o produto de 1968 e dando total liberdade para Burton contar a história do jeito que ele quisesse. Este formato da livre adaptação geralmente tem como finalidade “zerar” a história de uma franquia original. Aqui, temos um *reboot*, que acontece quando a franquia é trazida de volta às origens para a história tomar um rumo completamente diferente e sem se basear em um filme prévio específico.

Este tipo de leitura é muito comum em filmes de super-heróis. Como exemplo, basta pensar que não é possível dizer que o *Batman Begins*, de Christopher Nolan, lançado em 2005, é um *remake* do *Batman*, de Tim Burton, de 1989. O *reboot* não precisa ter um longo intervalo entre as obras. Basta pensar em *O Espetacular Homem-Aranha*, de 2012, que reinicia a trilogia do *Homem-Aranha*, lançada entre 2002 e 2007, mas com novos atores e outro roteiro para recontar a história do personagem título.

Outro termo que parece ser confundido com *remake* é o do *spin-off*. Este acontece quando um tema ou personagem de um produto audiovisual faz sucesso e ganha um filme ou série independente. Como exemplo, o seriado *Buffy – A Caça Vampiros*, exibido entre 1997 e 2003, tinha um personagem chamado Angel. O sucesso dele foi tão grande que o mesmo ganhou uma série própria chamada *Angel – O Caça Vampiros*, que foi ao ar entre 1999 e 2004.

### **Considerações**

O *remake* sempre fez parte da prática produtiva da sétima arte. Primeiro por necessidade, uma vez que parte das cópias originais se perdia. Não demorou muito para que melhorias técnicas surgissem para justificar a produção de histórias já conhecidas, cujas novas versões eram ancoradas em filmes sonoros e coloridos ou com novos efeitos especiais.

De uma forma ou de outra, a refilmagem precisa trazer algo de diferente para justificar a nova versão e assim evitar que o *remake* seja exatamente igual à película original. Além disso, cada novo filme deve funcionar como reinterpretação para fazer sucesso em diferentes épocas e culturas. Horton e McDougal (1998) definem que o segredo do *remake* de sucesso é justamente encontrar a perfeita combinação entre gênero e época.

Apesar de não ser um campo inédito de estudos, os pesquisadores que analisam *remakes* tendem a focar seus trabalhos em classificar refilmagens de maneira geral. Esta prática é importante, embora algumas definições nos pareçam “engessadas” visto que

cineastas podem copiar obras já existentes, mas este processo pode ser expandido para que eles possam apresentar suas próprias versões das obras. Desta forma, a refilmagem soa muito mais como algo orgânico dentro de cada caso e não formatado através de uma lógica quase matemática. Ao seguir este pensamento, cada filme vai responder de forma única dentro de uma comparação com o original.

Para o avanço deste estudo, será necessário também entender o que gerou este aumento no número de *remakes* de obras de horror no século XXI apresentado no começo deste trabalho. Seria uma resposta e popularização à estética do excesso? Ou um esgotamento criativo de Hollywood? Seriam os dois pontos? Ou um terceiro elemento que ainda não conseguimos identificar e teorizar? Dentro desta interpretação, parece ser possível propor uma dissecação entre *remakes* e obras originais verificando as características de forma comparativa de cada recorte através de questões narrativas, estética e culturais.

Dentro desta investigação, torna-se necessário também estudar a própria ideia de repetição. Não apenas a formação de produtos que trabalham com a estética da repetição apresentada por Calabrese, mas por qual motivo temos interesse em consumir produtos que já conhecemos? Freud (1920) fala da compulsão que temos por repetição. Para ele, todos os nossos instintos nos levam para uma ideia de restaurar estados passados e que podem incluir experiências estéticas. No caso dos *remakes*, pode tornar-se claro este diálogo com o passado, o que pode justificar a insistente comparação entre público e crítica com a obra original. Estas questões destacadas nestes dois últimos parágrafos serão abordados em textos futuros para que possamos compreender estas questões de formas mais completas.

## Referências

AUMONT, J., MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto&grafia, 2004.

BAZARELLO, P. Crítica – Êxodo: Deuses e Reis. **Cinepop**, 2014. Disponível em: <<http://http://cinepop.com.br/critica-exodo-deuses-e-reis-85826>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996

BORDWELL, D. **The way Hollywood tells it**. London: University of California Press, 2006

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Portugal: Edições 70, 1987.

EBERWEIN, R. Next of kin: remakes and Hollywood (15-34). In: FORREST, J., KOOS, L. **Dead ringers: the remake in theory and practice**. New York: Suny Press, 2002.

FORREST, J., KOOS, L. **Dead ringers: the remake in theory and practice**. New York: Suny Press, 2002.

FREUD, S. Beyond the Pleasure Principle. In: **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**. London: Hogarth Press, 1920.

GABBARD, K. The ethnic Oedipus: The Jazz Singer and its remakes (95-113). In: FORREST, J., KOOS, L. **Dead ringers: the remake in theory and practice**. New York: Suny Press, 2002.

Horror remake. **Box Office Mojo**. Disponível em:  
<<http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=horrorremake.htm>>. Acesso em 10 jun. 2015.

Horror movies remakes. **Internet Movie Data Base**. Disponível em:  
<<http://www.imdb.com/list/ls000591773/>>. Acesso em 20 jun. 2015.

HORTON, A., MCDUGLAS, S. **Play it again, Sam: retakes on remakes**. California: University of California Press, 1998.

KELLNER, D. **A cultura e a mídia**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1995.

LIPOVETSKY, G., SERROY, J. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Barcelona: Editora Anagrama, 2007.

NEALE, S. **Genre and Hollywood**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2000.

ROCHE, D. **Making and remaking horror in the 1970s and 2000s**. EUA: The University Press of Mississippi, 2014.

SCONCE, J. 'Trashing' the academy: taste, excess and an emerging politics of cinematic style. In: **Screen** 36:4 Winter, 1995

THOMPSON, K. The concept of cinematic excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Orgs.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford University Press, 2004

VEREVIS, C. **Film remakes**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.