

**Reenquadramentos do Medo:
Apontamentos Sobre Vilania nos Filmes *O Chamado* (EUA) e *Ringu* (Japão)¹**

**Filipe Tavares FALCÃO²
Marcos NICOLAU³**

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a personagem Samara Morgan, vilã do filme de terror norte-americano *O Chamado*, dirigido por Gore Verbinski. A produção é uma refilmagem do filme japonês *Ringu*, dirigido por Hideo Nakata, cuja vilã original responde por Sadako Yamamura. Trabalhamos nossa análise na perspectiva de que há reenquadramentos temáticos nas refilmagens de obras que estão dentro da lógica produtiva de indústria do cinema e que dialogam com a noção de gêneros cinematográficos, aqui, o cinema de terror. Parte desses reenquadramentos está ligado às dinâmicas contextuais e culturais nos quais os filmes são produzidos e exibidos. Faz parte deste artigo, portanto, discutir como o medo é uma construção cultural, com exemplos da produção fílmica dos EUA e analisar as diferenças entre as vilãs dos filmes *Ringu* e *O Chamado*.

PALAVRAS-CHAVE: gêneros cinematográficos; terror; cinema japonês; cinema norte-americano; indústria cultural.

Introdução

No ano de 2002, a produtora norte-americana *Dreamworks* comprou os direitos autorais do filme de terror japonês *Ringu*, lançado quatro anos antes. A produção original, dirigida por Hideo Nakata, acompanha uma jornalista que investiga a “lenda urbana” de pessoas que morrem sete dias depois de terem assistido a uma misteriosa fita VHS. A suposta maldição tem ligação com o fantasma de uma garota que teria morrido 30 anos antes chamada Sadako. O *remake*⁴ norte-americano, *O Chamado*, dirigido por Gore Verbinski, foi lançado em 2003 e utiliza a mesma estrutura narrativa do roteiro original.

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB. Integrante do Grupo de Pesquisa em Mídia e Entretenimento – Grupop. E-mail: filifalcao@yahoo.com.br

³ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas - GMID/PPGC. Email: marcosnicolau.ufpb@gmail.com

⁴ O termo *remake* é utilizado para designar obras que são refilmadas. As refilmagens se configuram numa prática relativamente comum no sistema de produção cinematográfica em larga escala, como, por exemplo, no modelo produtivo de Hollywood, através dos estúdios cinematográficos. Os *remakes* de produções de diferentes países também são comuns na lógica transnacional adotada pelas indústrias cinematográficas.

Apesar de possuírem bases narrativas semelhantes - a jornalista que investiga o mistério, uma fita de vídeo amaldiçoada e o fantasma de uma garota morta três décadas antes - críticos costumam considerar as duas produções diferentes entre si pontuando o japonês como mais assustador. Disposições estéticas como a montagem, a trilha sonora e o uso do som são destacados como ferramentas importantes na diferenciação entre as duas obras.

Enquanto *Ringu* investe no medo em sua forma mais pura, a refilmagem americana, *O Chamado*, usa trilha sonora sinistra, efeitos sonoros diversos, cortes rápidos e muitos efeitos especiais de todos os tipos na tentativa de assustar o espectador. Tem também muito mais ação e sustos do que o original, mas mesmo assim perde feio para o filme japonês, que continua mais assustador. (GUERRA, 2006).⁵

Ringu é um exemplo clássico de narrativa assustadora. A sua primeira metade - que consiste principalmente de conseguir coletar pistas através de poucas informações - representa uma longa preparação para o grande momento "boo!". *O Chamado* acredita que pode evitar este caminho para o público impaciente norte-americano. Para ocupar a mente deste público, o filme investe em cenas que provocam sustos ao longo do caminho.⁶ (CHEN, 2009).⁷

Que a produção de um *remake* gera diferenças entre o produto original e o “novo” filme não há dúvidas – sobretudo diante de contextos distintos como os que geram os dois filmes em análise (Japão e Estados Unidos). O que parece central para debater essas duas obras é a perspectiva centrada nas análises dos Estudos Culturais como tentativa de compreender, para além de disposições textuais, como um entorno cultural é fundamental para compreender a produção de sentido de um filme. De acordo com Douglas Kellner (1995), o cinema de terror costuma utilizar, seja de forma direta ou indireta, a contemporaneidade e questões culturais como elementos para expressar os acontecimentos e os anseios das sociedades em questão. Além disso, ainda segundo o autor, utilizando o conceito de indústria cultural, é possível compreender que o cinema, como produto cultural orientado para um público, pode realizar adaptações no roteiro para tornar um produto mais “propício” a ser fruído. O encaminhamento dessas questões faz parte de uma pesquisa que

⁵ Disponível em <http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/ringu.html>. Acesso em 15/10/11.

⁶ *Ringu is an example of classic spooky storytelling. Its middle -- which mostly consists of clue-gathering, lead-following, and little else -- is one long long set-up to a great "boo!" moment. The Ring thinks it can't afford to do that with the more impatient American audience. Therefore, to keep viewers minds from wandering, it throws in plenty of frightful scenes along the way.* (Tradução livre).

⁷ Disponível em <http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=327>. Acesso em 10/06/12.

desenvolvemos para nossa dissertação. No entanto, já é possível levantar algumas hipóteses que auxiliam na formatação deste estudo e que desenvolveremos neste artigo.

Dentro de uma lógica do mercado cinematográfico, há, naturalmente, ingerências no processo final da produção: mudanças no próprio roteiro, concepção dos personagens, determinadas cenas, discurso ideológico, edição, entre outros elementos. É possível pensar, por exemplo, em reenquadramentos de um discurso cinematográfico. O gênero terror possui algumas características próprias que devem ser levadas em consideração na hora de uma investigação. O vilão é um dos elementos próprios do cinema de terror e por isso, é necessário perguntar como este monstro ou assassino é apresentado. Qual é a sua origem? De que forma ele atua? Qual é a sua conclusão dentro da trama? No caso de *O Chamado* e da produção original *Ringu*, o fantasma da garota morta é o fio condutor da trama. Por que ela se tornou um fantasma vingativo? Como ela é representada em cada um dos filmes? Como ela foi criada para funcionar dentro da lógica de mercado existente na indústria do cinema? Para este artigo, realiza-se um estudo do vilão apresentado pelo cinema de terror norte-americano, tendo como estudo de caso o personagem Samara Morgan, que responde como vilã do filme *O Chamado*. Segundo o conceito de indústria cultural desenvolvido por Adorno e Horkheimer (2002), o cinema pode ser considerado um produto de consumo de massa. Desta forma, o conceito de indústria cultural é utilizado dentro desta análise.

O medo no cinema de terror

O cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo dentro de um intercâmbio industrial-capitalista. Tendo sido criado no final do século XIX, foi no século XX que esta forma de entretenimento se tornou parte permanente da cultura, adaptando-se a ela e formando a mesma em uma contínua relação de dependência que segue até os dias atuais em todo o planeta.

No momento em que o cinema passou a ser um produto comercial, através da realização das primeiras películas que narravam histórias fictícias, os filmes começaram também a serem classificados de acordo com a sua narrativa. Aventura, comédia, terror, romance, ficção científica, infantil são alguns destes gêneros que possuem características e identidades próprias. De modo geral, os filmes de terror⁸ procuram trabalhar com situações

⁸ Existem autores que apontam filmes de terror e de horror como sinônimos, sem que existam diferenças filmicas entre eles. Outros autores discordam. Tal questão não será discutida neste artigo, que vai manter a palavra terror para definir os filmes do gênero.

que representem ameaça iminente de vida e de dor aos personagens envolvidos. As películas não devem apenas narrar uma história, mas provocar, em quem as assiste, uma série de sentimentos que podem incluir angústia, pavor, agonia, nojo, repulsa, estranhamento, entre várias outras reações. O monstro, ou vilão, faz parte desta narrativa. Todas estas sensações dizem respeito à noção de medo. “Filmes de terror devem conter um desejo de assustar os telespectadores e deve possuir elementos fantásticos que nunca acontecem na realidade.”⁹ (HERSHENSON, 2003. p.03).

No entanto, seria incorreto associar filmes de terror apenas com roteiros que não dialogam, mesmo de forma alegórica, com acontecimentos e práticas sociais. King (1981) explique que o gênero também atinge pontos que refletem medos políticos, econômicos e psicológicos e não apenas sobrenaturais. Esta apropriação acaba por gerar um interessante sentimento alegórico que é trabalhado por roteiristas e diretores.

É possível então apontar que a fusão de mundos, histórias e personagens fantásticos que dialogam, mesmo que de forma alegórica com questões sociais e culturais, representam pontos importantes para a produção de um filme de terror que desenvolva interesse em ser assistido. Pensar essas inclinações, reenquadramentos, formas e fórmulas dos produtos cinematográficos faz com que pensemos na ideia de indústria cultural, como debatida pela Escola de Frankfurt, na conversão da cultura em mercadoria. E o cinema, assim como a televisão e outras práticas midiáticas, fazem parte deste universo.

Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo. [...] A civilização contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. (MATTELART E MATTELART, 1999. p.77).

Assim, é então possível pensar o cinema, incluindo o gênero terror, como parte desta lógica de produção de obras que são colocadas no mercado. De forma prática, é como perceber quais elementos são mais procurados em determinado produto e passar a utilizá-los, mesmo de formas implícitas, para que o interesse pelo mesmo continue. Um exemplo que ajuda nessa compreensão dentro do universo dos filmes de terror é referente ao que aconteceu após o lançamento de *Pânico*, de 1996.

O fenomenal sucesso comercial de *Pânico* significou, inevitavelmente, a produção de sequências e outros filmes, na esperança de serem beneficiados pelo sucesso do

⁹ *Horror films must contain a desire to scare the views and should have fantastic elements that never happen in reality.* (Tradução livre).

filme original e pudessem ser semelhantes a *Pânico*. Assim aparecendo rapidamente *Pânico 2* (1997), *Pânico 3* (2000), *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (1997), *Eu Ainda Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (1998), *Halloween H-20* (1998), *Lenda Urbana* (1998), *Premonição* (2000) e *Premonição 2* (2003).¹⁰ (HUTCHINGS, 2004. p. 212).

Isto significa que todos os filmes citados são exatamente iguais a *Pânico*? Não. Mas é possível encontrar algumas semelhanças nos textos de construção destes filmes, seja no enredo, na concepção dos seus personagens, na edição, na forma como o vilão é concebido ou na conclusão de suas tramas. A perspectiva é a de que o sucesso de um filme “agenda” tematicamente outras obras dentro de um contexto de produção de estúdio.

Face do medo nos Estados Unidos

Desde o seu surgimento, o gênero terror passou por diversas fases tão variadas quanto o próprio desenvolvimento do cinema. Para este artigo, não será possível explicar todas estas fases. Vamos, neste momento, nos concentrar na origem do cinema de terror norte-americano. Antes de seguir, podemos relembra as afirmações das ideias de Kellner (1995) e de King (1981), de que é possível perceber nos Estados Unidos um medo daquilo que pode atingir o bem-estar da sociedade e ir contra os valores norte-americanos de ordem, segurança e progresso.

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

Muitos autores, como Jancovich (2007), concordam que a fase inicial de filmes de terror produzidos nos EUA aconteceu durante a década de 1930 com as primeiras versões de filmes como *Frankenstein*, *A Múmia* e *Drácula*. É a chamada fase dos monstros da Universal, já que este foi o primeiro estúdio que se popularizou por trabalhar estes temas. É difícil escrever referente a uma identidade norte-americana para este primeiro período. Como Schneider (2003) resume, a década foi uma síntese de métodos de produção industriais de Hollywood com inspiração na literatura britânica, através de livros de Bram

¹⁰ *The phenomenal commercial success of *Scream* meant, inevitably, that sequels and other films hoping to benefit from that initial success – precisely by ‘being like *Scream*’ – quickly appeared, among them *Scream 2* (1997), *Scream 3* (2000), *I Know What You Did Last Summer* (1997), *I Still Know What You Did Last Summer* (1998), *Halloween H-20* (1998), *Urban Legend* (1998), *Final Destination* (2000) and *Final Destination 2* (2003).* (Tradução livre).

Stoker e Mary Shelley. Além disso, o visual expressionista da Alemanha foi aproveitado para a criação de ambientes diferentes da realidade, como castelos escuros, utilização de sombras e ângulos de câmeras que faziam tais tramas existirem apenas dentro de universos fantásticos. As narrativas apresentavam funções claras para heróis e vilões e os finais eram marcados pelo êxito do bem.

Os monstros eram apresentados de forma sutil, sem serem muito feios ou agressivos. As produções desta época caíram no gosto popular. O interesse do público significou sinal verde para os estúdios investirem não apenas em filmes semelhantes, mas em *remakes* e sequências, como *A Noiva de Frankenstein*, de 1935 e *O Filho de Frankenstein*, de 1939. A produção de filmes de terror durante a década de 1940 é muito semelhante a da década de 1930.

Foi depois da Segunda Guerra Mundial que o gênero começou a incorporar alguns receios norte-americanos que passaram a fazer parte de suas produções. Como o Japão desenvolveu o seu *Godzilla*¹¹ como uma metáfora relacionada com as ameaças atômicas após a guerra, a década de 1950 mostrou uma América com medo destes mesmos testes atômicos, além da tensão crescente contra a União Soviética. Le Blanc e Odell (2007) explicam que os filmes de terror produzidos durante a década de 1950, com testes atômicos que resultavam em mutação e invasões alienígenas poderiam representar a paranóia desta década.

A metáfora destes filmes era o de mostrar o invasor como uma ameaça aos valores e tradições da sociedade norte-americana. Assim, os papéis de heróis e vilões também eram muito bem definidos, como a conclusão na qual o invasor era destruído em nome da segurança e liberdade norte-americana. Todos estes vilões eram feios e com aspectos monstruosos. Este período também foi marcado pelo surgimento da popularização dos filmes em 3D e do cinema *drive in*. Esteticamente, as mortes eram bem mais elaboradas quando comparadas com as da década de 1930.

Já a década de 1960 acompanhou o público que frequentava cinemas *drive in* crescer e ir lutar pelo país na Guerra do Vietnã, o que acabou transformando o medo do que vinha de fora para gerar um olhar muito mais aterrador da própria América e isto também influenciou o cinema de terror. “Todas as noites a televisão norte-americana estava observando as atrocidades do conflito com seus soldados voltando para casa, quer

¹¹ Filme japonês de 1954 sobre um monstro gigante que surge através de radiação provocada por testes atômicos no oceano.

mentalmente feridos ou dentro de sacos mortuários.”¹² (LE BLANC E ODELL, 2007. p. 95). Este foi o momento em que cinema de terror parou de mostrar histórias que envolviam monstros para apresentar um tipo de vilão muito mais assustador: pessoas comuns. Outro tema importante relacionado com esta época e que pode ser considerado como uma mudança ao que havia sido mostrado foi a forma como a conclusão destes filmes aconteciam. Antes, era comum ver o bem vencer o mal. Em algumas produções da década de 1960, o mal chegou a vencer ou a conclusão era ambigua.

Dentre os filmes mais populares deste período, destaque para uma trama com zumbis. *A Noite dos Mortos Vivo*, de 1968, mostra um grupo de sete pessoas trancadas dentro de uma casa. Lá fora, existem centenas de zumbis, mas a tensão entre os humanos é a trama real da história. A conclusão do filme é uma das mais negativas, quando a mocinha morre e o herói não consegue derrotar os zumbis sendo ele próprio morto a tiros por seus salvadores. “Este não foi apenas um filme de terror, [mas] uma representação do rancor e desconfiança na sociedade como um todo.”¹³ (LE BLANC E ODELL, 2007. p. 96). Aqui, os vilões são violentos, monstruosos e comem pessoas vivas.

Outros filmes da época e até da década seguinte se especializaram em mostrar o homem como este ser problemático e cruel em produções cada vez mais explícitas e violentas. Destaque para películas como *O Bebê de Rosemary*, de 1968 e *Carrie – A Estranha*, de 1976. Foi também a partir deste período que os filmes de terror norte-americanos passaram a trabalhar com vilões e imagens muito mais violentos. *A Última Casada Esquerda*, de 1972, *O Massacre da Serra Elétrica*, de 1974, e *Quadrilha de Sádicos*, de 1976, trabalham com o elemento humano como fruto de uma sociedade problemática, mas também ganharam destaque por cenas explícitas, o que pode ser considerado um elemento de apelo comercial da época. O vilão não é mais apenas um assassino, mas alguém que sequestra, tortura, mata e come a sua vítima. Quanto mais escatológico o filme fosse, maior seria o interesse em assisti-lo. Marriott (2004), explica que o destaque destas obras não é referente apenas a história, mas como a trama é contada.

Até um dos grandes clássicos do gênero, *O Exorcista*, de 1973, que também trabalha com elementos humanos como fruto de uma sociedade problemática como o padre sem fé e que abandona a mãe idosa ou uma metáfora do medo sobre mulheres independentes e sexualidade feminina, utiliza cenas fortes para entreter o seu público. Não basta apenas

¹² *Every night on television Americans were watching the atrocities unfold, their soldiers coming home either mentally scarred or inside a body bag.* (Tradução livre).

¹³ *This wasn't just a horror film, it was a depiction of the rancor and mistrust in society as a whole.* (Tradução livre).

mostrar uma garota possuída. A reencarnação do mal precisa ter uma aparência bestial, vomitar uma gosma verde no padre e se masturbar com um crucifixo.

A década de 1980 viu uma popularização do gênero sem precedentes nos Estados Unidos. Séries como *Sexta-feira 13*, de 1980, *A Hora do Pesadelo*, de 1984, *Colheita Maldita*, de 1984, entre outras, traziam histórias simples, de vilões perseguindo jovens, para ilustrar monstros cada vez mais malvados e populares. Este é o período da geração MTV, que surgiu em 1984 e trouxe para a sala da família norte-americana a linguagem do videoclipe. O público mais beneficiado foi o jovem e adolescente. Como fruto deste mercado, o cinema de terror passaria a investir em um tipo de linguagem muito mais dinâmica e funcional para o público juvenil. É o terror que se apropria de alguns elementos do pop para funcionar dentro de um mercado cada vez mais exigente. Aqui existe um retorno claro da noção de bem e mal. O vilão tem tratamento especial com várias cenas e muitos diálogos dentro do roteiro. De acordo com Hantke (2005), uma das principais marcas de Freddy Krueger¹⁴ e Chucky¹⁵ era o fato de que estes vilões falavam em praticamente todas as cenas nas quais apareciam.

Já a década de 1990 tem em *Pânico* seu grande destaque, sendo nada mais do que um produto requeitado dos filmes com assassinos mascarados que surgiram depois de *Halloween*, de 1978. Uma boa maneira de compreender os anos 1980 e 1990 é observar como tais filmes se tornaram franquias com várias sequências que foram produzidas pelas duas décadas seguintes. Até hoje, *Sexta-feira 13* gerou nove continuações e um *remake*. *A Hora do Pesadelo* possui seis sequências e também uma refilmagem.

Aliás, *remake* se tornou a palavra para definir o cinema de terror norte-americano na primeira década do século XXI quando o mercado parecia ter se voltado para as produções mais representativas do gênero de anos atrás a fim de produzir novos filmes. Títulos como *O Massacre da Serra Elétrica*, *Quadrilha de Sádicos*, *Psicose*, *A Noite dos Mortos Vivos* ganharam novas versões e revisitar velhos clássicos tornou-se a nova fase do gênero. “O cinema de terror americano já percorreu um longo caminho desde o seu início, mas talvez a sensação de que não existe nada novo sob o sol está finalmente começando a ser considerada verdade.”¹⁶ (ODELL E LE BLANC, 2007. p.101). Para sanar a monotonia

¹⁴ Vilão de *A Hora do Pesadelo*.

¹⁵ Vilão de *Brinquedo Assassino*.

¹⁶ *The American horror film has come a long way from its inception but perhaps the adage that there is nothing new under the sun is finally beginning to hold true.* (Tradução nossa).

existente e injetar algo novo no cinema dos EUA, os produtores buscaram inspiração em produções até então não muito difundidas no ocidente.

O remédio para este atrito criativo [...] é a compra dos direitos de filmes de terror asiáticos por Hollywood e seus posteriores remakes. *Ringu* (1998), de Nakata Hideo, já foi refilmado por Gore Verbinski como *O Chamado*, em Outubro de 2003. [...] Uma dose do saudável cinema de terror japonês e uma fertilização com uma tradição cinematográfica exótica pode curar os doentes filmes de terror norte-americanos.¹⁷ (HANTKE, 2005. p.54).

A produção de sentido dos fantasmas

As características existentes nas culturas dos Estados Unidos e do Japão podem gerar identidades próprias para cada uma das versões dos filmes de terror produzidos em ambos os países. Martin-Barbero (1997) desenvolve o pensamento de Adorno e Horkheimer de que o público precisa se identificar com a fórmula para consumi-la e que para isso, a fórmula precisa ser repetida ao modo de gerar um reconhecimento em seus produtos.

“A indústria cultural fornece por toda a parte bens padronizados para satisfazer às numerosas demandas, identificadas como distinções às quais os padrões de produção devem responder.” (MATTELART E MATTELART, 1999, p.78). No caso de filmes de terror, é possível perceber tais fórmulas. Retomando a história do cinema de terror norte-americano, existem referências que já fazem parte deste tipo de linguagem que são facilmente reconhecidas. O bem vencendo o mal, cenas mais elaboradas de morte, um aspecto bestial para seus monstros e fantasmas, entre outros elementos. Caso algum filme atual fuja destes preceitos estará fadado ao fracasso? Não necessariamente, mas é possível acreditar que seguir determinadas fórmulas proporciona uma margem de segurança aos estúdios na hora de lançarem seus produtos no mercado. É importante observar que tais películas não são plágios umas das outras, mas que certos elementos simbólicos ou culturais são mantidos nas tramas, mesmo que de forma sutil ou metafórica.

Este debate completo ficará para um estudo final posterior. No entanto, é interessante observar algumas pistas que já podem apontar uma possível resposta para a indagação deste artigo. No caso de *O Chamado*, existe uma adaptação da personagem

¹⁷ *The remedy for this creative attrition [...] is Hollywood's purchase of the rights to Asian horror films and their subsequent remakes. Nakata Hideo's Ringu (1998) has already been reincarnated as Gore Verbinski's The Ring in October 2003. [...] A dose of healthy Japanese horror, the cross-fertilization with an exotic cinematic tradition, may cure the ailing American horror film.* (Tradução livre).

Sadako para que ela funcione dentro de uma lógica de mercado consumista do cinema norte-americano? Para dar resposta a esta questão, segue uma análise envolvendo as duas personagens, Sadako e Samara, e as diferenças entre as mesmas.

A trama de *Ringu* conta a história da jornalista Reiko Asakawa, que está investigando uma lenda urbana relacionada a uma misteriosa fita de VHS amaldiçoada. De acordo com a lenda, todos que assistem ao vídeo morrem sete dias depois. As mortes são resultado da energia mental e espiritual de uma garota morta, Sadako Yamamura, que teria morrido ao ser atirada e trancada dentro de um poço trinta anos atrás. Na refilmagem, *O Chamado*, a personagem da jornalista Reiko Asawaka se transformou em Sharon, enquanto o fantasma Sadako Yamamura se tornou Samara Morgan.

Vamos trabalhar aqui com os reenquadramentos feitos com a personagem Sadako Yamamura na criação de Samara. Quais mudanças foram feitas para que este fantasma pudesse se adequar como personagem de um filme de terror norte-americano? A menina morta responsável pela maldição na versão japonesa responde por Sadako e é interpretada pela atriz Rie Ino'o. No filme, Sadako é filha de Shizuko, no entanto, não está claro quem é o pai da garota. Existe uma cena em *Ringu* na qual um dos parentes mais velhos de Shizuko menciona que ninguém sabe quem é o verdadeiro pai da garota e que talvez o pai dela não seja deste mundo. O verdadeiro significado desta informação nunca é explicado. Em *Ringu*, Sadako é uma garota na faixa etária de 17, talvez de 18 anos, e pode ter herdado alguma variação dos poderes da sua mãe, que tinha o dom da clarividência. No entanto, os poderes de Sadako são mentais e muito mais fortes. Como exemplo, ela pode matar uma pessoa com a força do pensamento.

Ainda sobre as personagens, em *Ringu*, é importante deixar claro que mesmo sendo responsável pela fita maligna, não é possível apontar Sadako como a reencarnação do mal. Isso é extremamente importante para compreender alguns aspectos relacionados com o comportamento da garota durante o filme e questionar a ausência dos mesmos em *O Chamado*. Tal retórica também acontece em vários filmes japoneses e contos relacionados com fantasmas do sexo feminino. Su-Lin (2007) explica que *Ringu* reflete um ponto de vista característico do cinema japonês e que este aspecto pode ser usado para justificar o que aconteceu com Sadako para que ela se tornasse o fantasma maligno visto no filme.

Um dos aspectos do budismo é a ausência de suas noções do bem e do mal, diferente do que acontece com as religiões ocidentais. A perspectiva budista enfatiza o que é certo e errado. Desta forma, ações corretas trarão equilíbrio e

harmonia, enquanto as ações erradas podem levar ao caos e destruição.¹⁸ (SU-LIN, 2007).¹⁹

Se analisarmos o passado de Sadako, o único exemplo de seu lado maléfico enquanto estava viva pode ser visto quando a garota foi responsável pela morte inesperada de um jornalista. No entanto, mesmo esta ação tinha uma razão para ter acontecido. No episódio em questão, a mãe de Sadako estava tentando mostrar suas habilidades psíquicas para um grupo de pessoas. De repente, os repórteres presentes começaram a atacar Shizuko acusando-a de ser uma mentirosa. Durante a ocasião, Sadako, que tentava proteger a mãe, matou um dos jornalistas com o seu próprio poder. Naquele momento, Sadako tinha sete anos de idade. Desta forma, é possível entender que Sadako não sabia como ela era poderosa ou talvez a diferença entre a vida e a morte. Se estudarmos a infância de Sadako, é possível dizer que ela foi vítima de seus próprios poderes e quem mais sofreu com eles.

Quando Sadako era criança, era comum para ela usar seus poderes em casa, como podemos ver durante as suas memórias. Há uma cena sobre a infância de Sadako, na qual ela pode mover um espelho telepaticamente enquanto Shizuko está se penteando. Isso significa que Sadako quando criança não sabia que era diferente das outras pessoas. Após a morte do jornalista, Shizuko se matou ao pular dentro de um vulcão. Depois deste episódio, Sadako passou a viver com o marido da mãe, Dr. Ikuma, um homem que estava mais interessado em estudar as habilidades paranormais de Shizuko do que amá-la como mulher. Dr. Ikuma foi o responsável por atirar Sadako viva dentro do poço e trancá-la viva lá.

É importante lembrar que a presença de um fantasma de uma mulher em contos populares japoneses reflete justamente mães, esposas e filhas que eram pessoas boas. No entanto, estas mesmas mulheres foram brutalmente assassinadas por homens que exerciam função social de autoridade e de proteção como um pai, um marido ou um amante. Após a morte, as almas destas mulheres retornam como seres sobrenaturais aterrorizantes e, acima de tudo, com poder de vingança. Voltando à ideia de certo e errado e como essas ações podem mudar o fluxo da vida, é possível afirmar que o comportamento de Sadako foi alterado por causa das ações erradas que fizeram com que ela fosse assassinada. Além disso, Marriott (2004), explica que além destes espíritos terem sido de pessoas assassinadas

¹⁸ *In fact, one of the interesting aspects of Buddhism is the absence of terms of “good” and “evil” in the traditional Western religious sense. Instead, the Buddhist perspective emphasizes right and wrong. “Right” choices and actions reinforce order, balance, harmony, while “wrong” actions lead to chaos, upheaval, and destruction.* (Tradução livre).

¹⁹ Disponível em <http://www.theofantastique.com/2007/11/15/culture-and-horror-valerie-wee-sui-lin-ringu-and-the-ring>. Acesso em 01/05/12.

violentemente, eles (os espíritos) não tiveram direito as cerimônias religiosas típicas dos velórios no Japão onde existe a crença do reencontro com os ancestrais. Por isso, tais fantasmas ficam na terra sem descansarem em paz.

Na versão norte-americana, a garota fantasma é chamada Samara Morgan, interpretada por Daveigh Chase. A real origem da menina, que no *remake* tem 11 anos, é um mistério e a única informação disponível é que ela foi adotada por Anna Morgan. Quando tentamos fazer a mesma análise com Samara, de *O Chamado*, nos deparamos com um fantasma mais bestial, quase semelhante à garota possuída em *O Exorcista* e que se parece muito mais com vilões de filmes de terror norte-americanos. Por esta razão, não é possível encontrar todas as informações sobre o passado de Samara que justifiquem os seus atos do presente como é possível com Sadako. Aparentemente, os Morgans eram uma família comum, até o momento em que Samara entrou nas suas vidas. Aqui temos uma primeira observação ligada a ideia norte-americana de medo com a ameaça que vem de origem desconhecida para abalar os valores e ameaçar o *American way of life*. Quando ela se tornou parte de rotina diária da família, todos os aspectos relacionados à normalidade começaram a mudar de forma negativa. A mãe adotiva de Samara fica desequilibrada mentalmente. No final, é a própria mãe adotiva quem atirou Samara dentro do poço, para depois, ela mesma se matar.

Antes de ser morta, Samara foi questionada por médicos sobre seus sentimentos e comportamentos e sua resposta foi que ela simplesmente fere as pessoas e tal ação nunca iria parar. Diferente de Sadako, que parecia agir de forma natural enquanto viva, parece existir uma áurea maligna ao redor de Samara desde sempre. Na fazenda na qual a família Morgan mora, os animais ficam agitados próximos da garota e chegam a morrer de uma misteriosa doença.

Isso deixa muito claro a ideia de bem e de mal dentro do filme. Já vimos que esta característica é facilmente reconhecida em importantes fases do cinema de terror norte-americano. No entanto, existe outro aspecto que pode ser incluído nesta ideia de mau versus bem. A produção e o lançamento de *O Chamado* aconteceram logo após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001. Reeves (2008)²⁰ argumenta que parte dos filmes de terror feitos depois do 11 de setembro refletem o medo e a ansiedade projetados por pessoas que vem de fora semelhante ao que aconteceu durante a década de 1950, mas

²⁰ Disponível em http://www.apwadenius.com/apwadenius.com/THE%20HORROR%20FILM_filesPost-9_11%20Horror_website.pdf. Acesso em 22/05/12.

potencializado. Trata-se de um período no qual a população aderiu a política da guerra ao terror²¹ em função da preservação da segurança e dos valores norte-americanos. Na América de 2003, as ideias de vilão e herói estavam muito bem definidas e Samara representa este vilão do século 21. Ela é má, é diferente daqueles que a recebem e ameaça a paz da família norte-americana.

Outra diferença entre Sadako e Samara é a maneira como cada um dos fantasmas são apresentados. Em *Ringu*, semelhante a várias histórias de fantasmas feitas no Japão, Sadako nunca fala e não vemos o rosto dela, que está sempre coberto por seu longo cabelo preto. A única sequência na qual é possível ver parte da face de Sadako é durante dois segundos, no final do filme, quando a câmera mostra apenas o olho esquerdo e deformado dela. Para Samara, é possível ver seu rosto várias vezes e ela também fala durante o filme. Outro aspecto relacionado com Samara acontece no final de *O Chamado*, quando de repente, ao atacar uma de suas vítimas, o rosto da garota muda drasticamente para se tornar um monstro digital típico de Hollywood.

[Em] *O Chamado* [...], nós começamos a ver o doce rosto de Samara claramente pelo menos algumas vezes antes de sua cena final. Diferente da silenciosa Sadako, também escutamos muito Samara falar. Quando tudo isso é colocado junto, tais cenas em *O Chamado* acabam sendo menos eficazes do que em *Ringu*.²² (CHEN, 2009).²³

Considerações finais

Através do debate apontado aqui, e tendo como base a lógica de mercado da indústria cultural, é possível apontar que algumas das questões referentes a construção da personagem Samara acontecem como resultado de uma lógica de mercado dentro da ideia de consumo do cinema de terror norte-americano. No momento, este debate não vai entrar no mérito de apontar qual filme é melhor.

A própria origem das personagens tem caráter diferente dentro de cada um dos países envolvidos. Sadako se enquadra no perfil de um fantasma com passado e, acima de

²¹ O governo do então presidente norte-americano George Bush criou o termo guerra ao terror para combater o terrorismo.

²² [In] *The Ring* [...], we get to see Samara's rather sweet face clearly for at least a couple of times before her final scene. We also hear her speak a lot, unlike the silent Sadako. When all this is put together, *The Ring's* payoff scene ends up being less effective than it was in *Ringu*. (Tradução livre)

²³ Disponível em <http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=327>. Acesso em 10/06/12.

tudo, com uma razão para ter se tornado um ser do mal. As ações dos humanos ao redor dela ainda viva são diretamente responsáveis pelos acontecimentos sobrenaturais durante *Ringu*. Já Samara se enquadra em um perfil tipicamente do cinema norte-americano, de ser uma vilã sem reais motivos para este comportamento e respondendo simplesmente como um ser do mal. Tal construção é típica do cinema do gênero feito nos Estados Unidos, onde a noção de herói e vilão poucas vezes é ambígua e que são ainda mais fortes no século 21.

Existem outros elementos que são percebidos neste estudo. Para Sadako, a ausência de informações do seu rosto, modo de agir ou estar sempre muda desenvolve um sentimento muito forte de medo, justamente pelo público não saber o que esperar dela. Já Samara, de *O Chamado*, tenta assustar as pessoas como um fantasma feio, que fala e é visto em várias cenas. Nesta definição, ela se enquadra muito mais como os vilões de filmes de terror que surgiram nas décadas de 1980 e 1990 e que tinham falas dentro das tramas.

Pela análise feita até o momento, amparadas pelos conceitos de indústria cultural e como o cinema se apropria das suas lógicas, fica plausível compreender porque a transformação de Sadako em Samara acontece de forma tão pontual. Se as características originais de Sadako fossem mantidas, ela provavelmente iria se mostrar diferente do tipo de linguagem utilizado pelo vilão para transmitir medo no cinema norte-americano. Dentro de uma lógica de mercado, torna-se importante reconhecer tais mudanças para a concepção de Samara como um fantasma ocidental.

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A **Indústria Cultural** – O Iluminismo como Mistificação das Massas. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CHEN, J. Two Rings. **Reel Talk Movie Reviews**, Colorado, 2009. Disponível em <<http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=327>>. Acesso em 10 de junho de 2012.

GUERRA, F. M. Ringu: O Primeiro Chamado. **Boca do Inferno**, São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/ringu.html>>. Acesso em 15 de outubro de 2011.

HANTKE, S. **Horror Studies**. Volume 1, Number 1. Mississippi: Intellect, 2005.

HERSHENSON, B. **60 Great Horror Movies Posters**. Nova Iorque: Editora Bruce Hershenson, 2003.

HUTCHINGS, P. **The Horror Film**. Inside Film. Inglaterra: Inside Film, 2004.

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

KING, S. **Dança Macabra**. Estados Unidos: Objetiva, 1981.

JANCOVICH, M. **Horror to Film Reader**. Estados Unidos: Routledge, 2007.

LE BLANC, M.; ODELL, C. C. **Horror Films**. Londres: Kamera Books, 2007.

MARRIOTT, J. **Horror Films**. Londres: Virgin Books, 2004.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATTELART, A.; MATTELART, M. **História das teorias da Comunicação**. Paris: Edições Loyola. 1999.

SCHNEIDER, S. **Fear Without Frontiers – Horror Cinema Across the Globe**. Inglaterra: FAB Press, 2003.

SU-LIN, V. Culture and Horror. **TheOFantastique**, 2007. Disponível em <<http://www.theofantastique.com/2007/11/15/culture-and-horror-valerie-wee-sui-lin-ringu-and-the-ring/>>. Acesso em 01 de maio de 2012.

REEVES, M. **The Post -9/11 Horror Film**, 2008. Disponível em <http://www.apwadenius.com/apwadenius.com/THE%20HORROR%20FILM_files/Post-9_11%20Horror_website.pdf>. Acesso em 22 de maio de 2012.