

## **Chamados do horror: *Ringu*, de Hideo Nakata, e o *remake* hollywoodiano**

(Rogério Ferraraz)

**O autor:** Rogério Ferraraz concluiu o doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2003, com a tese "O cinema limítrofe de David Lynch". Atualmente é professor titular do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi/SP. É líder do Grupo de Pesquisa Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea. Atua nas áreas de Comunicação e Artes, com ênfase em Cinema. É membro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), da qual faz parte do Conselho Deliberativo. Desenvolve, no momento, a pesquisa "O fantástico cinema d'Os Trapalhões", junto à Universidade Anhembi Morumbi/SP.

**Resumo:** O final dos anos 90 consagrou o novo cinema de horror japonês – o chamado J-Horror. O sucesso deste cinema fez com que os Estados Unidos, através dos grandes estúdios, comprassem os direitos e refizessem alguns filmes. O marco inicial desse processo de transposição foi “O chamado” (The Ring, 2002), do diretor norte-americano Gore Verbinski, *remake* de “Ring – o chamado” (Ringu, 1998), de Hideo Nakata. Este artigo busca investigar como as formas fílmicas, originadas no filme de horror oriental, ao emergirem em um contexto cinematográfico ocidentalizado, aparecem transfiguradas e capazes de produzir novos sentidos. Assim, o objetivo é estudar e analisar o que se modificou, em termos estéticos, narrativos e temáticos, na adaptação do filme original pelo *remake* hollywoodiano.

**Palavras-chave:** Horror ; *Remakes* ; Análise fílmica.

### **Introdução**

O final dos anos 90 marcou, de forma contundente, o aparecimento e a consagração do chamado novo cinema de horror oriental, com cineastas do Japão, da Coreia do Sul, da Tailândia, de Hong Kong, entre outros. O sucesso internacional do cinema feito por essa nova geração foi tão substancial que os Estados Unidos, através dos grandes estúdios, logo trataram de comprar os direitos e refazer os filmes, trabalhando tanto com diretores norte-americanos quanto com cineastas de outras nacionalidades, como, por exemplo, o brasileiro Walter Salles - e, em alguns casos, até

mesmo com os diretores das obras originais. A questão preponderante investigada na pesquisa “*Remakes* do medo: estratégias do cinema de horror contemporâneo”, realizada entre março de 2006 e fevereiro de 2008 e financiada pela Universidade Anhembi Morumbi, de São Paulo, foi verificar como essas formas, originadas nos filmes de horror oriental, ao emergirem em um contexto cinematográfico ocidentalizado, foram capazes de produzir novos sentidos.

Assim, com tal projeto, visei investigar, estudar e analisar o que se modificou, em termos técnicos, estéticos e temáticos, na transposição dos filmes originais aos *remakes* feitos para o grande mercado internacional, capitaneado pela indústria de Hollywood. A pesquisa buscou, também, verificar até que ponto a participação desses novos exemplos do cinema de horror oriental e sua transposição e conseqüente aceitação pelo público médio (ou padrão) do cinema dito comercial acabaram influenciando, estética e comercialmente, a volta da produção em larga escala de filmes do gênero horror em várias partes do mundo, desde os Estados Unidos, com a crescente realização de *remakes* de clássicos do gênero dos anos 70 e 80, até o cinema europeu e o latino-americano.

Neste artigo, porém, apresento minhas considerações apenas sobre *Ring – o chamado* (Ringu, 1998), de Hideo Nakata, e *O chamado* (The Ring, 2002), de Gore Verbinski, justamente por ter sido a dupla de filmes que fez eclodir a nova onda do gênero horror no cinema. É preciso reforçar, no entanto, que se trata de somente uma das muitas abordagens que podem ser feitas ao tema e aos próprios filmes, sem a pretensão de tentar esgotar as ricas e férteis possibilidades de análise que se apresentam. Este texto, portanto, servirá mais como um levantamento de questões e pontos de reflexão, que deverão ajudar na compreensão desse processo maior de produção de *remakes*.

### **“Ring – O chamado” e a explosão do j-horror**

Dentro da variada gama de filmes vinda da Ásia oriental, uma das mais importantes e influentes contribuições é a do cinema de horror desenvolvido no Japão a partir do final dos anos 90. A inserção e o sucesso desse tipo de cinema fizeram com que nos Estados Unidos e no Reino Unido fosse criada uma espécie de selo para designar os filmes de tal geração: o J-Horror. Porém, o alcance dessa produção, feita por um grupo de diretores que se aventuraram a trabalhar dentro de um gênero específico, vai muito além de um simples selo ou abreviatura.

O cineasta Hideo Nakata falou, em entrevista a Teté Ribeiro, no jornal Folha de S. Paulo, sobre a chamada “nova onda” do cinema de horror: É cíclico. Temos uma tradição muito rica de histórias de fantasmas. Nos anos 50 e 60, houve uma safra muito boa de filmes de horror no Japão. Acho que todo mundo gosta de uma história assustadora, que provoca o que chamamos de uma experiência que gela o corpo. Infelizmente nos anos 70 e 80, os japoneses passaram a ser considerados imitadores sem estilo. Com "O Chamado" o mundo voltou a olhar com interesse para nosso terror, e voltamos a levar o gênero a sério. (RIBEIRO, 2005)

E completa a seguir:

Hollywood é uma indústria imensa e muito agressiva, que tem gente contratada para ver filmes do mundo inteiro para descobrir o que faz sucesso e trazer até os estúdios. Não são só os filmes japoneses que estão sendo refeitos, mas coreanos e de Hong Kong também. Dá a impressão que é uma moda passageira, mas é uma nova fase da indústria. Isso vai acontecer cada vez mais. (RIBEIRO, 2005)

Walter Salles mesmo, antes de se aventurar, em 2005, na refilmagem<sup>1</sup> de *Honogurai mizu no soko kara (Água Escura)*, de Nakata, já observava, num artigo escrito também para a Folha de S. Paulo, em junho de 2003, que:

Tradicionalmente, o cinema de terror é o território de especialistas (...). Mas também há o caso de grandes diretores (...) que realizaram ótimos filmes se aventurando no gênero. Estranhamente, a ebulição criativa que ocorre hoje no Japão é uma simbiose dessas duas tendências. Filmes de terror realizados por especialistas que são também cineastas-cinéfilos, diretores extremamente refinados. (SALLES, 2003)

Salles completava suas colocações sobre a nova safra de cineastas afirmando que, “se há um nome a ressaltar nessa nova onda nipônica, é o de Hideo Nakata”, segundo o brasileiro, “um asceta, um cineasta de grande rigor conceitual, que despreza a tecnologia de ponta e acha que efeito especial é golpe abaixo da cintura.” (SALLES,

---

<sup>1</sup> O filme dirigido por Walter Salles se chamou “Água negra” (“Dark Water”) e foi lançado em 2005.

2003). O comentário de Salles confirma a importância de Nakata, o que nos leva de volta a *Ring – o chamado*.

Antes de realizar o filme para os cinemas, Nakata fez uma primeira adaptação de *Ringu*, romance de Koji Suzuki, considerado por crítica e público como o Stephen King<sup>2</sup> do Japão, num filme para a televisão, em 1995. O sucesso entre os jovens japoneses abriu as portas para que o diretor levasse a mesma história para a tela grande. Assim, surgia *Ring – o chamado*, em 1998. O filme repercutiu bem por toda a Ásia e deu origem a uma série de cinema e a outra de TV no Japão, além do *remake* norte-americano dirigido por Gore Verbinski, produzido pela DreamWorks quatro anos depois.

O enredo é sobre uma repórter de televisão, Reiko Asakawa (Nanako Matsushima), que tem um filho pequeno, Yoichi (Rikiya Otaka), e que está fazendo uma matéria sobre uma “lenda urbana” a respeito de uma fita de vídeo que, quando vista, condena à morte seu espectador num prazo de sete dias. Ao ir ao velório de sua sobrinha que morreu misteriosamente – no rosto do cadáver, há uma expressão extremada de medo –, ela descobre que suas colegas atribuem a morte a tal maldição. Reiko encontra um recibo de revelação fotográfica deixado pela sobrinha em seu quarto e, ao retirar as fotos na loja, percebe que ela passou um fim de semana com amigos num chalé nas montanhas e que, a partir de um determinado momento, os rostos das pessoas nas fotos aparecem deformados, como que borrados. Ela descobre onde fica tal chalé e encontra a fita, que não tem marcação alguma. Logo após ver a fita, ela recebe um telefonema e escuta um ruído assustador, demoníaco. Desesperada, pede ajuda a Ryuiji Takayama (Hiroyuki Sanada), um antigo namorado e pai de Yoichi, que nunca assumiu o filho. Ela faz uma cópia da fita para ele analisar. Eles, então, vão juntos investigar a origem da fita e descobrem que se trata de uma maldição elaborada pelo espírito de Sadako, uma garota paranormal, assassinada muitos anos atrás por seu pai. Eles encontram o esqueleto de Sadako, no poço em que a garota foi jogada ainda com vida, e acreditam, assim, terem conseguido se livrar da maldição. Takayama, porém, morre sob as mesmas condições das outras vítimas, o que leva Reiko a compreender que a única forma de se salvar da maldição é fazendo uma cópia da fita e passando para outra pessoa.

---

<sup>2</sup> Stephen King é o mais famoso autor de romances fantásticos – ou de horror – nos Estados Unidos. Entre seus livros que já foram adaptados pelo cinema, estão “O iluminado” e “Carrie”.

No *remake* de Verbinski, a estrutura central do roteiro se mantém. As diferenças são poucas: a repórter Rachel Keller (Naomi Watts) trabalha para um jornal impresso; seu filho, Aidan (David Dorfman), tem atitudes mais adultas do que se espera de uma criança e tem um semblante assustador – a maquiagem, que reforça suas olheiras, e o fato de chamar a mãe pelo nome, e nunca de *mãe*, acentuam essa característica; Rachel só toma conhecimento sobre a tal maldição da fita no velório de sua sobrinha; e quem aparece matando a garota paranormal, que aqui se chama Samara, é sua mãe adotiva, e não o pai.

O sucesso de *Ring – o chamado* no ocidente pode ser explicado pelos temas básicos do filme: uma história típica de horror sobrenatural; um espírito em busca de vingança; e uma mãe que luta para salvar seu filho. Luiz Nazário, em seu livro “Da natureza dos monstros”, lembra que:

No universo imaginário, os mortos retornam, mais cedo ou mais tarde, ao convívio social, assumindo a forma de fantasmas, aparições, esqueletos, múmias, zumbis e vampiros – para cobrar dos vivos a paz prometida que não encontraram no Além, desferrar-se de uma injustiça cometida contra eles ou arrebanhar, através do contágio, novos companheiros de tumba. (NAZÁRIO, 1998, p. 48)

No filme de Nakata – e, posteriormente, no *remake* de Verbinski – o que veremos é exatamente isso: uma garota morta, assassinada pelos pais adotivos, que retorna ao mundo dos vivos em busca de vingança e que vai espalhar uma espécie de contágio, através da fita de vídeo que deve ser copiada e distribuída para que as pessoas se salvem. A salvação dos vivos garante a sobrevivência do fantasma.

Os prólogos que abrem cada um dos filmes são suficientes, porém, para mostrar, ao espectador, as diferenças entre as duas obras – e principalmente entre os dois tipos de cinema.

Na obra original, a música antecipa a imagem de abertura: as águas revoltas do mar, numa filmagem noturna, servem de fundo aos letrados. Tal combinação de som e imagem já instala uma atmosfera sombria, antecipando o clima de angústia e tensão que reinará por todo o filme. Logo, as águas transformam-se em chuviscos característicos de uma tela de televisão. De repente, a TV é sintonizada num jogo de beisebol, enquanto duas amigas, que aparentam ser adolescentes na faixa dos 17 anos, conversam. Uma conta para a outra sobre a lenda – o que chamamos de “lenda urbana” – da existência de

uma fita de vídeo amaldiçoada, em que aparece uma garota que aponta para o espectador e diz que em uma semana ele irá morrer. Segundo a garota, logo após o vídeo ser exibido, o telefone toca, com uma voz feminina confirmando tal maldição para quem acabou de ver o conteúdo da fita. A amiga que a ouve, que descobriremos ser sobrinha da protagonista do filme, morrerá em seguida.

Já no *remake*, o início parece a abertura de um filme de horror adolescente, desses que Hollywood faz aos borbotões. A câmera focaliza, à noite, a fachada de uma casa e, enquanto vai se aproximando, entra uma fala em *off* de uma garota, provavelmente conversando com uma amiga. Há um corte e, então, vemos duas adolescentes num quarto, uma deitada e outra encostada na cama, olhando para frente, em direção à câmera, que está posicionada como se fosse a televisão a que elas assistem. Trata-se de um início típico, que beira o clichê, de filmes como os das séries “Pânico” e “Eu sei que vocês fizeram no verão passado”.

Logo, porém, nota-se que o registro aqui é outro, distanciando-se do universo da paródia que marca aqueles filmes. Em vez de um assassino louco à solta, o terror se dá pelo sobrenatural – o sobrenatural encarado de maneira séria, sem espaço para a sátira. Aquele *take* inicial, portanto, funciona como uma provocação do diretor Verbinski às fórmulas prontas com que o cinema de entretenimento hollywoodiano tratou o gênero horror nos anos 90.

A dica de que não se trata apenas de um filme banal de horror adolescente, com *serial killer* a perseguir jovens lindas e indefesas, ocorre pela própria fala da garota que virá a morrer. A crítica às redes e aos fabricantes de televisão, bem como aos fabricantes e operadoras de telefonia, é que dá o tom. No *off* de abertura, ela diz: “Eu odeio televisão. Me dá dor de cabeça”. Assim que a câmera as mostra dentro do quarto, a garota continua a “teorizar” sobre a “conspiração” que tais empresas fazem, pois saberiam que as ondas magnéticas produzidas por tais aparelhos servem para destruir células cerebrais. Claro que, aos poucos, a crítica assume um tom de ironia, mas que, de maneira alguma, diminui sua força, principalmente levando-se em conta tratar-se de um filme de gênero produzido por um grande estúdio. Além disso, tal fala antecipa os elementos que acabarão servindo como armas para o espírito de Samara: a televisão – e a fita de vídeo a que nela se assiste – e o telefone.

O desenrolar dessa seqüência inicial também marca uma diferença entre os filmes: apesar de o horror e o medo por ele causado imperarem nas duas obras, o *remake*, ao se apropriar da estória e da atmosfera do original, procura ir além, tentando

esticar ao máximo os efeitos de suspense e de pavor, usando para isso de uma narrativa que se prolonga nos momentos de tensão e de uma carga mais expressiva de elementos grotescos e repugnantes. O original de Nakata investe mais em *takes* de espaços vazios e em momentos de não-ação, o que se traduz em mais angústia e desesperança e menos susto e pavor. A forma como cada diretor mostra a primeira morte do filme, de uma daquelas jovens, é sintomática: se, no original, tudo transcorre de maneira mais rápida e menos brutal, no filme norte-americano o sofrimento da personagem – e, por conseqüência, do espectador – é levado ao limite.

A seqüência de imagens, presente no vídeo amaldiçoado – que, por si só, é um achado em ambos os filmes –, também é uma amostra desse recurso. Tanto em um quanto no outro, tal construção de cenas lembra uma narrativa (ou não-narrativa) surrealista, assim como as próprias imagens utilizadas. Filmes como *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dali, *Emak Bakia*, de Man Ray, *Sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, e telas de pintores como Salvador Dali e René Magritte vêm à mente quando tais vídeos são exibidos.<sup>3</sup> Porém, no filme de Verbinski, as imagens são ainda mais sinistras e perturbadoras.

No original de Nakata, o vídeo começa com uma imagem que aparenta ser da lua – mas que depois se descobre tratar-se da abertura de um poço, semitampada, vista de baixo para cima. Depois, vê-se uma mulher olhando no espelho e penteando o cabelo. Ela olha para o lado e, então, a imagem desaparece, focando apenas a parede, para logo em seguida, aparecer novamente a imagem anterior, mas em posição invertida. Letras e grafismos japoneses aparecem na tela, formando a palavra “erupção”, e um som distorcido revela um dialeto raro. Corta para homens rastejando, como se fossem zumbis ou vítimas mutiladas saídas de alguma guerra. Aparecem, então, imagens do mar, seguidas de um olho feminino, com a inscrição “Sada...” em ideograma. O vídeo termina com a imagem de um poço, no meio de um campo aberto, visto de longe.

O vídeo, no filme de Verbinski, conta com mais seqüências e tem uma duração maior. O começo também é parecido: tem-se a impressão de um eclipse do sol, que, mais tarde, saberemos tratar-se da abertura de um poço, semitampada, vista de baixo

---

<sup>3</sup> É claro que essa visão é a de um espectador ocidental que tem como repertório esse tipo de formação artístico-cultural. Por isso, aplica-se muito mais à análise do vídeo mostrado no *remake* norte-americano do que àquele do original japonês, que, provavelmente, tem outras raízes, que não apenas essas das vanguardas artísticas ocidentais. De qualquer forma, é inegável que tais vanguardas foram disseminadas por todo o mundo e um cineasta como Nakata, que teve formação como jornalista e é um cinéfilo por excelência, conhece (e bem) tais manifestações artísticas.

para cima. Há também uma mulher que se penteia no espelho, numa imagem que depois se inverte. Porém, aqui, são muitos os elementos simbólicos que se seguem: uma escada, que parece ter sido abandonada, encostada numa parede; uma cadeira vazia; a janela de uma casa, com um espectro por trás; alguns cavalos mortos numa praia etc. Além disso, Verbinski faz uso de imagens grotescas, bem mais do que as vistas no filme de Nakata: um inseto que surge por baixo de uma folha de papel; uma boca que se abre de forma descomunal e da qual sai uma espécie de intestino retorcido ou de cordão umbilical; uma unha que é arrancada de um dedo etc.

A manipulação que os protagonistas fazem do vídeo é diferente em cada filme também. No original de Nakata, o casal tenta desvendar as imagens e os sons do vídeo para definir, principalmente, a localização de quem poderia tê-lo feito. A intenção não é decifrar o significado daquelas imagens, nem o filme se preocupa em apontar a origem de todos os elementos vistos nas seqüências do vídeo.

O dialeto leva os personagens a uma certa região, que é confirmada pela palavra “erupção”, já que lá existe um vulcão. Eles descobrem que, há muitos anos, uma mulher suicidou-se ao se atirar em tal vulcão. Trata-se de Shiziku, a mesma mulher que aparecia no vídeo penteando os cabelos. Na investigação, eles descobrem, então, que Shiziku era paranormal e que estava sendo estudada por um médico. Numa exibição de seus poderes para a imprensa, repórteres se voltam contra Shiziku e o médico, acusando-os de farsantes. Um dos jornalistas, ao se levantar e falar contra Shiziku, sofre um ataque e cai morto. Inicialmente, pensamos tratar-se de um poder daquela mulher, mas, logo em seguida, descobrimos que havia outra personagem na sala: a filha adotada de Shiziku, Sadako. Não vemos o rosto da garota, os cabelos pretos, lisos e compridos lhe cobrem totalmente a face. Tudo isso nos é mostrado através de um *flashback*, que ocorre a partir do momento que Takayama, que tem poderes paranormais, segura no braço do viúvo de Shiziku. Reiko, ao se aproximar dos dois, também passa a ver a cena, indicando que ela também tinha tais poderes. Quando Sadako, no *flashback*, sai correndo e se aproxima de Reiko – que observa a cena a partir do presente –, agarrando-a no braço, a protagonista desmaia. Quando Reiko acorda, percebe que há marcas de queimaduras no local em que foi tocada por Sadako.

Somos informados, posteriormente, que, com a chegada de Sadako, coisas estranhas começaram a acontecer no vilarejo e que, portanto, ela deve ser a garota que está por trás das mortes, no presente, através daquela fita de vídeo – lembrando que se tratava de uma vingança de Sadako por ter sido jogada, ainda com vida, pelo seu pai,

num poço abandonado, há aproximadamente 40 anos. Se a solução do mistério em relação à autoria das mortes existe, o mesmo não se pode dizer a respeito da origem da fita e dos elementos que a compõem. Numa única fala, Takayama resume para Reiko – e para nós, espectadores: “Aquele vídeo não é deste mundo. É a fúria de Sadako. Ela pôs uma maldição entre nós.” E mais explicações não há.

Por outro lado, no filme de Verbinski, seguindo as convenções do cinema hollywoodiano, há uma busca maior por explicações para tudo que acontece, não só quanto ao enredo do filme, como até mesmo a respeito do vídeo que leva à morte. Não se trata apenas da relação de causa-efeito aplicada às ações, típica da narrativa clássica, mas, sim, de se justificar a presença de cada elemento em cena, procurando, com isso, amenizar o efeito estranho causado pela narrativa, tornando tudo mais “compreensível” ao espectador, evitando (ou procurando evitar, já que nem sempre consegue) as lacunas, os vazios, o não-dizer.

Durante a investigação feita por Rachel e Noah Clay (Martin Henderson), antigo namorado dela e pai de Aidan, teremos oportunidade de encontrar, na fazenda do pai adotivo de Samara, praticamente todos os elementos simbólicos vistos no vídeo: a escada, a cadeira, a janela etc. Além disso, há passagens que não havia no original, que servem para justificar algumas imagens do vídeo, como a internação de Samara num hospital psiquiátrico, sendo mantida sozinha num quarto com uma câmera a filmando, e o dormitório dela, montado dentro do celeiro da fazenda, acima de onde ficavam os cavalos – que não a deixavam dormir –, e equipado com um aparelho de televisão à sua disposição.

Se isso não bastasse, a fala, que aparecia no filme original de Nakata, aqui é mudada, e vem seguida de uma explicação técnico-científica. Noah mostra para Rachel que a fita de vídeo não possui contagem, numeração, ou seja, não há *control track*, que marca a origem de qualquer fita. Em vez de “aquele vídeo não é deste mundo”, o que Noah diz em relação à fita é: “É como nascer sem impressão digital”.

Outra passagem do filme que vai justamente nessa linha é quando a protagonista consegue encontrar o esqueleto de Samara dentro do poço. Em ambos os filmes, há um corte e vemos, além de carros de polícia cercando o lugar, o casal conversando, se confortando e se recuperando de tudo aquilo pelo que passou. No filme de Nakata, Reiko não entende como o pai pode ter matado a própria filha e Takayama diz a ela: “Talvez ele não fosse o pai dela. Talvez o pai dela não fosse humano.” Já no *remake* foi inserido um diálogo inexistente no original japonês. Logo após Rachel dizer a Noah que

não entende como a mãe pode ter matado a própria filha adotada, ele fala para ela: “Não imagino ficar preso lá embaixo sozinho. Quanto tempo sobreviveria?”. E Rachel responde: “Sete dias. Você poderia sobreviver por sete dias.” Fala de uma redundância desnecessária que justifica e explica exatamente o tempo que as vítimas tinham entre ver a fita e morrer, na maldição imposta por Samara.

Outro elemento, aparentemente sem importância, ajuda também no propósito do *remake* de ser o mais compreensível possível ao espectador. Se, na obra original de Nakata, a passagem dos dias era marcada pelo dia da semana e a respectiva data do mês, no filme de Verbinski a contagem do tempo se dá com o dia da semana e a legenda explicativa: 1º. dia, 2º. dia e assim por diante. Com isso, não há a mínima possibilidade de o espectador se perder em relação ao desenrolar da estória e à chegada do dia derradeiro.

### **Mergulho no poço da morte**

É interessante observar como, tanto no filme original quanto em sua refilmagem, se estabelece uma relação de aproximação entre nós, espectadores, e a protagonista. Essa cumplicidade, apesar de se desenvolver nos dois filmes, é mais forte, sem dúvida, no *remake* norte-americano – o que se explica pela larga tradição dessa cinematografia em desenvolver narrativas calcadas no processo de identificação entre filme e espectador. Em se tratando de um gênero como o horror, isso se torna ainda mais forte e evidente.

Quem observa essa relação entre o público e o gênero horror de maneira aguda é Noël Carroll, em seu livro *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. O autor explica que: “Nas ficções de horror, as emoções do público devem espelhar as dos personagens humanos positivos em certos aspectos, mas não em todos.” (CARROLL, 1999, p. 34). Carroll vai além:

Nossas respostas devem, idealmente, correr paralelas às dos personagens. Nossas respostas devem convergir (mas não duplicar exatamente) com as dos personagens; como os personagens, julgamos o monstro como um tipo de ser horripilante (embora, ao contrário dos personagens, não acreditamos na existência dele). Esse efeito de espelho, além disso, é uma característica chave do gênero de horror, pois não é o caso para todos os gêneros que a resposta do público deva repetir certos elementos do estado emocional dos personagens. (CARROLL, 1999, p. 34)

Essa é uma questão central nos dois filmes, principalmente no *remake* de Gore Verbinski: a identificação (ou a projeção afetiva) do espectador com a protagonista, com seus medos, fraquezas e limitações, mas também com sua busca pela solução do mistério e a conseqüente salvação de seu filho. Não são poucas as cenas em que Rachel aparece refletida, principalmente na tela de aparelhos de televisão, como se estivesse ela mesma dentro de um – e, por tabela, todos nós espectadores que nos identificamos com ela. Ela é jogada no centro da desgraça e o espectador irá compartilhar de seu mergulho ao desconhecido, ao lugar em que vivos e mortos encontram-se, representado aqui pelo poço abandonado, onde o corpo de Samara foi atirado.

Não é à toa que, quando Rachel termina de ver o vídeo, a câmera focaliza, em detalhe, seu olho. Sua pupila, então, se dilata, como se estivesse internalizando todo o conteúdo da fita que acabara de ver – e, assim, a própria maldição de Samara. Isso explica também porque ela, ao contrário de Reiko, no filme de Nakata, vai sofrer processos estranhos e dolorosos em seu próprio corpo: seu nariz vai sangrar, ela vai engasgar e retirar de dentro dela uma espécie de fio usado para exames neurológicos (igual ao colocado em Samara) etc. Com aquele simples *take*, Verbinski consegue legitimar o acréscimo dessas cenas violentas e grotescas vistas apenas em sua refilmagem.

Para tal efeito, a relação entre a personagem e o aparelho (ou a tela) de televisão é fundamental. Alfredo Suppia, no artigo “*Screened Panic: cinema fantástico ou de ficção científica e a ameaça do vídeo*”, publicado no livro *Estudos Socine de Cinema: ano VI*, atenta para a questão da tela de televisão servindo como uma espécie de espelho em *Ring – o chamado*. Suppia comenta que:

No filme de Nakata, aparelhos de tv ligam miraculosamente, ecoando imagens de filmes célebres do gênero fantástico, como *Poltergeist – O fenômeno*. A tela de tv mais uma vez remete ao simbolismo do espelho, sendo literalmente um canal, uma passagem que materializa pulsões destrutivas. (SUPPIA, 2005, p. 74)

Suppia, porém, observa que, nesse filme, “tais pulsões podem ser domadas na medida em que o vídeo ou a televisão assumam plenamente a função de veículos de comunicação de massa.” (SUPPIA, 2005, p. 74) Afinal, para se livrar da maldição de

Sadako, é necessário entrar numa espécie de “corrente”, copiando e passando a fita para outra pessoa no prazo de sete dias – e assim sucessivamente.

O final do filme de Nakata demonstra como esse processo é algo sem fim – e, por isso, muito mais assustador. Depois de Reiko descobrir o segredo de como escapar da morte, ela segue para a casa de seu pai, atrás de seu filho Yoichi, para que ele possa também se salvar. Enquanto a câmera focaliza Reiko dirigindo, ouvimos duas garotas conversando em *off* e imaginamos que uma delas esteja lendo um jornal ou vendo uma reportagem na televisão:

(voz 1): Dizem aqui que tem um jeito de assistir e não morrer. Precisa copiar e mostrar para outra pessoa dentro de uma semana.

(voz 2): E o que acontece com eles?

(voz 1): Eles precisam fazer a mesma coisa.

(voz 2): Então, isso nunca termina?

(voz 1): Isso mesmo, continua pra sempre. Mas, se não quiser morrer, vai fazer, não vai?

Ao fim desse diálogo, a câmera está mostrando o carro de Reiko seguindo pela estrada, se distanciando, indo em direção às montanhas, numa espécie de caminho sem fim. O *remake* de Verbinski propõe um final diferente, centralizado nas figuras de Rachel e Aidan. Nesse momento, já vimos o garoto fazer a cópia e, portanto, escapar da maldição. O filme encerra, então, com um diálogo entre mãe e filho:

Aidan: Vai continuar matando, não vai? Ela nunca vai parar.

Rachel: Não se preocupe, querido, você ficará bem.

Aidan: E as pessoas a quem mostrarmos isto? O que vai acontecer a elas?

Os dois ficam em silêncio e, de repente, a tela é ocupada novamente por chuviscos televisivos e imagens da fita de vídeo – como que prenunciando uma continuação.

## **Conclusão**

Esses exemplos servem para observarmos como cada diretor – tratados aqui como representativos de duas culturas e cinematografias diferentes, a japonesa e a norte-americana – utiliza formas distintas para buscar reações semelhantes da audiência.

Em relação à questão cultural que acaba por moldar as formas fílmicas de cada cinematografia, vale ressaltar as palavras do próprio Nakata, quando, na entrevista dada à Teté Ribeiro, observa a diferença entre os adolescentes japoneses e os ocidentais:

Eles [ocidentais] gostam de levar sustos, os japoneses preferem um clima de suspense em que, por exemplo, haja um fantasma numa sala, mas que você quase não consiga vê-lo, então não tem certeza absoluta do que é aquilo, mas parece que ele está bem perto da personagem principal. Dá para entender? São cenas um pouco mais vagas, que não funcionam com os ocidentais. (RIBEIRO, 2005)

Tal afirmação de Nakata demonstra coerência com seu posicionamento frente ao tipo de cinema no qual acredita e que busca realizar. Isso fica evidente se voltarmos ao artigo de Walter Salles, em 2003, a respeito de *Água Escura*, que trazia uma declaração de Nakata, em que ele explicava:

"Abordei o cinema de terror de forma atípica, documental", diz Nakata. "Penso que os espectadores estão paralisados pelos filmes hollywoodianos, intoxicados pelos efeitos especiais e pelo excesso de estímulos sonoros. Prefiro suscitar a emoção pelo caminho contrário." (SALLES, 2003)

Tais considerações servem, é claro, a uma camada maciça de filmes feitos por Hollywood, mas não me parece ser o caso do *remake* dirigido por Gore Verbinski – o próprio Nakata admitiu ter gostado do trabalho (RIBEIRO, 2005).

Conforme se observou, são nítidas as diferenças entre os dois filmes – diferenças que não significam, nesta breve análise, estabelecer comparações qualitativas entre as obras, exaltando uma em detrimento da outra. Os filmes de Nakata e de Verbinski se configuram como representantes de cinematografias diferentes, com características próprias, mas que dialogam criativamente. Uma análise comparativa, como se buscou fazer aqui, deve servir para mostrar como ambos os filmes se enriquecem nesse processo de refilmagem, quando em mãos de diretores competentes, senão talentosos: se o *remake* ganha por procurar absorver idéias e formas do filme e da cultura matriz, injetando novas configurações nas fórmulas um tanto gastas do cinema de gêneros praticado por Hollywood, o filme original, por sua vez, se engrandece ao firmar posição numa nova ordem cinematográfica mundial, apresentando soluções criativas e

exportando conceitos que, de certa forma, passam a influenciar as produções do cinema hegemônico.

### **Bibliografia**

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus, 1999.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. SP: Arte & Ciência, 1998.

RIBEIRO, Teté. “Assombrações”. In: *Folha de S. Paulo*. SP, 24 de março de 2005.

SALLES, Walter. “Hideo Nakata e o novo cinema de terror japonês”. In: *Folha de S. Paulo*. SP, 07 de junho de 2003.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. “*Screened Panic*: cinema fantástico ou de ficção científica e a ameaça do vídeo – os casos *Videodrome*, *Akumulator 1* e *O chamado*”. In: CATANI, Afrânio Mendes, GARCIA, Wilton e FABRIS, Mariarosaria (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. SP: Nojosa, 2005. p. 69-77.