

**SUSTOS NIPÔNICOS:
O MEDO QUE VEM DO ORIENTE**

Por

Josiani Maria Zarantonelli

Josieli Maria Zarantonelli

(Alunas do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes na disciplina Projeto Experimental II.

Orientador acadêmico: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

ZARANTONELLI, Josiani M., ZARANTONELLI, Josieli M. **Sustos nipônicos**: o medo que vem do oriente. Juiz de Fora: FACOM, 2.sem. 2005. 88 fls. Digit. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

BANCA

Prof. Carlos Pernisa Júnior (convidado)

Prof. Fernando Fábio Fiorese Furtado (orientador)

Prof. Paulo Roberto Figueira (relator)

Examinado em: __/__/2006
Conceito:

D E D I C A T Ó R I A

Aos nossos pais, José Geraldo e Elizete, pelo amor e compreensão constantes ao longo da vida e por viabilizarem nossos sonhos.

Aos nossos familiares, em especial à prima Jamily, por apoiarem as nossas decisões.

Aos nossos amores, Antônio Carlos e Vinícius, pela paciência e compreensão diante do nosso silêncio e ausência durante esses meses.

Ao mestre Fernando Fiorese, pela boa vontade e disposição para orientar este projeto.

Aos verdadeiros amigos da faculdade, em especial Ana Cláudia e Thiago, por tornarem esses quatro anos ainda melhores. Vocês são insubstituíveis!

A G R A D E C I M E N T O S

Nossa gratidão ao mestre Fernando Fiorese por compartilhar do conhecimento, tornando possível a realização deste trabalho.

Nosso obrigada também aos professores Carlos Pernisa Júnior e Paulo Roberto Figueira por honrar-nos com suas presenças na banca examinadora.

Nosso agradecimento aos professores e funcionários da Facom, por esses quatro anos de aprendizado e amizade.

S I N O P S E

Estudo sobre os filmes de horror *O chamado* e *O grito*, remakes de originais japoneses. Investigação sobre as influências e as características diferenciadas dessas produções em contraposição às norte-americanas hegemônicas das últimas décadas. Identificação de aspectos da cultura nipônica e do mundo contemporâneo presentes nas tramas.

S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO

2. O CINEMA DO MEDO

2.1. Policial, suspense, terror e horror: uma tentativa de categorização

2.1.1. *Policial*

2.1.2. *Suspense*

2.1.3. *Terror*

2.1.4. *Horror*

2.2. História do cinema de horror

3. O MAL E O MEDO

3.1. **Homem primitivo: natureza e manifestações divinas**

3.2. **Antigüidade Clássica: o castigo dos deuses**

3.3. **Idade Média: lei divina e hereges**

3.4. **Idade Moderna: a sombra da loucura**

3.5. **Contemporaneidade: para onde foi o Mal?**

4. O CHAMADO E O GRITO

4.1. **Japão: uma breve história**

4.2. **O cinema japonês: realidade, tradição e crenças projetadas na tela**

4.3. **Sustos orientais**

4.4. O chamado e O grito

4.4.1. *A vingança dos fantasmas rancorosos*

4.4.2. *Morte num momento de pavor: nasce a maldição*

4.4.3. *Destino trágico*

4.4.4. *Atualidade*

4.4.5. *Análise dos elementos fílmicos*

5. CONCLUSÃO

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão tais fatos e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e a dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária.

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT

1. INTRODUÇÃO

Ao invés de monstros e assassinos cruéis, espectros e mau agouro. Menos sangue jorrando e mais sustos. Desde o início deste século, alguns filmes norte-americanos de horror, inspirados pela cultura oriental - em especial a nipônica - têm investido mais no medo provocado por manifestações fantasmagóricas do que por vilões de carne e osso.

Nessas novas produções, o mal não pode ser vencido. Ele é representado por uma entidade imaterial, incorpórea: o espírito de uma pessoa que se vinga por sua morte, ocorrida em um momento de extrema angústia. Sua fúria, entretanto, não atinge somente aqueles que o prejudicaram: todos que, de alguma forma, entraram em contato com a história do fantasma rancoroso (mesmo a póstuma) acabam, também eles, morrendo. Não há uma conclusão sobre a história. Há, sim, a descoberta do mistério pelos personagens. A investigação, aliás, é o clímax do filme. A maldade não se esgota, pois não há como lutar contra aparições fantasmagóricas.

Tais características representam uma novidade em relação aos filmes de horror comercialmente hegemônicos que haviam sido feitos no Ocidente nas décadas anteriores. Basta lembrarmos o famoso *serial killer* Freddy Krueger, da série *A hora do pesadelo* (*A nightmare on Elm Street*, 1984), do diretor Wes Craven, que invadia os sonhos de suas víti-

mas, filhos daqueles que o queimaram vivo, para matá-las. Para se defenderem, essas pessoas não dormiam. Sua vingança era limitada àqueles que lhe fizeram mal¹. Também Jason Vorhees, de *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)*, de Sean S. Cunningham, voltou da morte para eliminar os responsáveis por seu afogamento. Ele foi detido em todas as seqüências do original, apesar de sempre voltar para mais uma campanha sangrenta. Pela primeira vez, filmes de fantasmas são um dos principais produtos da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Ora, de onde surgiu essa outra maneira de representar o mal? Quais são as influências dessa temática? A proposta desse estudo consiste, pois, em investigar as origens desse tipo de mal e do medo por ele provocado. Pretende-se, também, analisar as características diferenciais deste tipo de narrativa.

Para tanto, optamos por trabalhar com os filmes *O chamado (The ring, 2002)*, do diretor Gore Verbinski, e *O grito (The grudge, 2004)*, de Takashi Shimizu, que servirão de base e exemplo para a argumentação. Ambas as produções são *remakes* de originais japoneses.

No primeiro capítulo, trataremos dos primórdios do cinema, de como o sobrenatural foi introduzido na película pelo precursor George Méliès. Também diferenciaremos os gê-

¹ Mais tarde, porém, nas seqüências do original, essa característica se perdeu.

neros do cinema que provocam medo no espectador, a saber: policial, suspense, terror e horror. Tendo feito a categorização, partiremos para uma breve história das obras de horror - estilo ao qual pertencem os filmes em estudo - feitas no Ocidente.

No segundo capítulo, estudaremos como o mal era representado nos principais períodos históricos e como as pessoas o temiam. Passaremos pela Idade da Pedra, pela Antigüidade Clássica, pela Idade Média e pela Modernidade, expondo que cada época teve sua própria representação do maligno. Chegaremos até a atualidade para compreendermos melhor o contexto no qual os filmes objetos desta análise foram produzidos.

No último capítulo, analisaremos efetivamente essas obras. Para tanto, contaremos brevemente a história recente do Japão, país fonte de inspiração dessas produções. Não nos esqueçamos de que os filmes aqui estudados são *remakes* de originais nipônicos e guardam grande parte de suas características. Faz-se necessário, também, expormos sucintamente a trajetória do cinema japonês, com ênfase no gênero horror, exemplificado, algumas vezes, por filmes de fantasmas, tais quais aqueles de grande sucesso hoje no Ocidente. As sinopses de *O chamado* e *O grito* serão incorporadas ao capítulo para que, mais adiante, possamos correlacionar os

enredos com suas principais influências, sejam da cultura nipônica ou de aspectos do mundo contemporâneo.

2. O CINEMA DO MEDO

Medo é o "sentimento de inquietação, de apreensão em face de um perigo real ou imaginário. Receio, temor, sobressalto." (LAUROSSE: 1995, 3899) De modo geral, teme-se o desconhecido ou o que é lembrado por sua capacidade de fazer o mal.

O cinema tentou, desde sua invenção, em 1895, retratar o medo e a maneira como este atinge os espectadores de cada época. Ora, qual outra mídia poderia captar os sons, as imagens, os climas e as situações que compõem a genuína sensação de medo de maneira mais fidedigna? Aqueles que vão a uma sala de projeção sentam-se em silêncio em um ambiente escuro.

De certa forma, já a primeira exibição pública feita pelos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) teve efeito assustador. Quando *A chegada do trem à estação* (*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, 1895) foi projetada, causou frenesi e inquietação entre os presentes. Muitos chegaram a proteger-se da locomotiva, que parecia poder romper a tela e invadir o recinto. Apesar do pânico dos espectadores, *A chegada do trem à estação*, bem como os demais filmes exibidos pelos Lumière naquela sessão, tratavam de temas contemporâneos e reais, ainda que polêmicos, como *Saída dos operários da fábrica Lumière* (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, 1895) e *O almoço do bebê* (*Le déjeuner de Bébé*, 1895). Tais produções, muitas vezes citadas como os

primeiros documentários, eram registros curtos sobre a vida cotidiana, com cerca de dois minutos de projeção, filmadas ao ar livre.



Fotograma do filme *A chegada do trem à estação*.

Outro precursor do cinema, o ilusionista George Méliès (1861-1938), por sua vez, usava efeitos fotográficos para criar mundos fantásticos. Inventor de trucagens engenhosas, foi o primeiro a expressar o maravilhoso e o mágico através de imagens em movimento. É considerado o pai dos efeitos especiais, sendo chamado de o "mágico das telas".

Para constituir este universo fabuloso, Méliès utilizou o recurso da exposição múltipla de negativos, da fotografia composta, de todos os truques oferecidos pelo teatro, da pintura sobre película para se conseguir "filmes coloridos", entre outros artifícios.

Méliès começou fazendo películas parecidas com as dos irmãos Lumière. Entretanto, sua prática como mágico acabou por influenciá-lo, levando-o a produzir truques cinematográ-

ficos e a usar a ficção em seus filmes. Ele concebia o cinema como um teatro filmado. Em suas produções, a câmera, em plano geral, filmava os atores como um espectador assiste a uma peça teatral. Méliés concebeu um mundo particular e delirante em seus filmes, habitados por demônios serelepes, monstros, vampiros e viagens espaciais. Tais imagens provocaram medo e pavor nos espectadores do fim do século XIX e início do XX.

A *mansão do diabo* (*Le manoir du diable*, 1896) é lembrado como um dos primeiros filmes de horror. Pela primeira vez, o demônio, sob a forma de um morcego, é retratado explicitamente pela nova mídia. Em *Homem da cabeça de borracha* (*L'homme à la tête de caoutchouc*, 1902), Méliès novamente assusta a platéia: em uma cena do filme, ele arranca sua cabeça e a coloca em cima de uma mesa. Tira uma outra do bolso, mete-a nos ombros e põe-se a falar com aquela sobre o móvel. E não é só: enche de ar a cabeça que sorri na mesa, até a fazer estourar. Em *Conquista do pólo* (*À la conquête du pôle*, 1910), o "mágico da telas" surpreendeu novamente ao mostrar o Abominável Homem das Neves devorando um expedicionário bem na frente das câmeras.

Destacam-se também *O caso Dreyfus* (*L'affaire Dreyfus*, 1899), *Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*, 1902), sua obra prima, *As 400 farsas do Diabo* (*Les 400 farces du Diable*, 1906) e *As alucinações do barão de Münchhausen* (*Les hallucinations du Baron de Münchhausen*, 1911).

Em suma, nos seus primórdios, o cinema foi utilizado por um lado para registrar realidades transitórias e, por outro, com o avanço das técnicas, para criar mundos fantásticos.

Até os dias de hoje, os elementos "não-reais", introduzidos por Méliès, estão presentes nos filmes. Neste estudo, nos detemos no medo provocado por aparições sobrenaturais nos filmes *O chamado* (*The ring*, 2002), de Gore Verbinski, e *O grito* (*The grunge*, 2004), de Takashi Shimizu, pertencentes ao gênero horror, ambos remakes de originais japoneses.

Para facilitar a compreensão, julgamos oportuno, antes, traçar uma distinção entre as quatro categorias do que consideramos pertencentes ao "cinema do medo", a saber: policial, suspense, terror e horror. Cada qual, a seu modo, desperta temor por motivos diferentes.

2.1. Policial, suspense, terror e horror: uma tentativa de categorização

O cinema é uma arte moderna e, como tal, arroja-se contra qualquer pretensão de engajamento respeitoso a uma lei do gênero. Em seu ensaio *A perversão dos gêneros*, Pedro Guimarães nos diz que

No seu início, os gêneros eram usados com o objetivo de orientar os espectadores sobre os filmes

que eles estavam prestes a assistir. Assim, quem comprasse um ingresso para assistir a um *western* ou a um filme histórico, já sabia, globalmente, o que esperar daquelas obras. Isso significava um direcionamento de público importante, já que os espectadores passavam a orientar suas escolhas de acordo com suas preferências por este ou por aquele gênero cinematográfico. (GUIMARÃES, 2005)

Mais tarde, porém, o fenômeno da classificação genérica de obras audiovisuais deveu-se, também, a uma circunstância econômica: a quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Os Estados Unidos enfrentaram anos difíceis de grande recessão econômica. As *majors companies* encontraram na categorização de seus filmes um instrumento eficaz para contornar a crise e reduzir os custos: utilizando os mesmos cenários, figurinos e atores, as produções tornaram-se menos onerosas. A lógica da produção baseava-se na máxima especialização dos integrantes do trabalho artístico (diretores, roteiristas, etc.). Os estúdios da RKO e da MGM, por exemplo, especializaram-se em musicais, enquanto na Universal predominavam os filmes *noir*² e de horror.

Nos anos 1950, no pós-guerra, Hollywood colocou em prática a mescla de gêneros, como uma tentativa de recuperar os espectadores desgarrados de alguns estilos. Por exemplo, aqueles que assistiam preferencialmente a filmes de *western*,

² O termo *film noir* surgiu na França. Designa produções do gênero policial caracterizadas por histórias cruéis, sombrias e violentas, protagonizadas por detetives frios e pouco emotivos. Esse tipo de narrativa foi muito comum nos anos 1940 e 1950.

poderiam sentir-se atraídos por uma comédia ou romance que se passasse no faroeste.

Sendo assim, há uma grande dificuldade de delimitar as tênues fronteiras dos quatro gêneros em questão. Contudo, é de fácil constatação a existência de uma característica comum entre eles: despertar medo.

2.1.1. Policial

O medo explorado pelo filme policial origina-se da ameaça iminente da destruição da ordem moral e ética de uma sociedade. Práticas delituosas vão de encontro à lei e colocam em risco o bom andamento de uma organização.

A construção de um texto centrado na figura do detetive ou de alguém, policial ou não, que se dedica a investigar algo, é a principal característica que acabou por canonizar-se nas histórias do gênero. Esses protagonistas são, geralmente, desencantados, desacreditados, ao contrário daqueles gentis e cavalheiros que figuravam nos romances detetivescos do século XIX, como o famoso Sherlock Holmes.

Os grandes centros urbanos servem de asilo para proteger o criminoso de seus perseguidores. Ele é incógnito na multidão. A massa serve, portanto, como refúgio do suspeito. Os cenários são, geralmente, escuros, sujos, repletos de promiscuidade. As histórias apresentam, com freqüência, um ambi-

ente cheio de medo, paranóia e corrupção, com personagens violentos e oportunistas.

Filmes policiais enfatizam a busca pela solução de um crime. Diferem dos demais estilos pelo fato de serem um quebra-cabeça. O clímax da narrativa é a solução do enigma e seu corpo se concentra na lógica traçada pelo investigador através dos vestígios deixados, intencionalmente ou não, pelo autor dos delitos.

M, o vampiro de Düsseldorf (*M*, 1931), de Fritz Lang, foi uma das primeiras obras policiais de grande sucesso do cinema. Trata-se de uma história baseada em fatos reais, na qual um infanticida aterroriza a cidade alemã de Düsseldorf. *Laura* (*Laura*, 1944), de Otto Preminger, também obteve expressividade ao apresentar uma investigação policial cujo objetivo era solucionar o assassinato de uma jovem executiva chamada Laura³.

Mais recentemente destacam-se *O silêncio dos inocentes* (*The silent of the lambs*, 1991), de Jonathan Demme, *Seven, os sete pecados capitais* (*Seven*, 1995), de David Fincher, e *Do inferno* (*From hell*, 2001), de Albert e Allen Hughes, que consolidaram a figura do criminalista - o "de-

³ Também obtiveram bastante expressividade: *Scarface, a vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks; *Relíquia macabra* (*The maltese falcon*, 1941), de John Huston; *Brutalidade* (*Brute force*, 1947), de Jules Dassin; *Assassinos* (*The killers*, 1946), de Robert Siodmak; *Amarga esperança* (*They live by night*, 1949), de Nicholas Ray e *Os corruptos* (*The Big heat*, 1953), de Fritz Lang.

tetive que pensa”, ao contrário daquele que faz uso da violência na realização de seu trabalho.

2.1.2. *Suspense*

Nos filmes do gênero suspense teme-se, principalmente, a destruição psicológica: os ideais, convicções e certezas são colocados em xeque por circunstâncias inesperadas e surpreendentes que fogem ao controle do protagonista.

O suspense utiliza-se da tensão nervosa e da ansiedade para prender a atenção do espectador. A sedução do enredo está no desvendar do enigma e na apresentação do modo como o personagem irá superá-lo.

Tal gênero caracteriza-se, essencialmente, pela existência de um herói ordinário. Esse protagonista, geralmente, toma conhecimento de vilões que, por alguma razão, querem eliminá-lo, ou, ainda, sabe da existência de alguma conspiração criminosa com objetivos de prejudicar seu país, conter a liberdade individual etc. O herói típico destes filmes encara todos os perigos que estão por vir sozinho ou na companhia de um pequeno número de personagens que acreditam em sua causa.

Alfred Hitchcock (1899-1980), famoso diretor e produtor, ficou conhecido como o “mestre do suspense”. André Bazin, em seu livro *O cinema da crueldade*, resume sua

capacidade de manter a tensão dramática por todo o filme: "Hitchcock consegue até a última imagem fazer-nos caminhar sobre uma corda estendida sobre um abismo, empurrando-nos ligeiramente ora para esquerda, ora para a direita, para nos segurar todas as vezes no momento exato que acreditávamos cair." (BAZIN: 1989, 102) Entre seus filmes de maior sucesso do gênero, destacam-se *Janela indiscreta* (*Rear window*, 1954), história de um fotógrafo que, impossibilitado de sair de casa, dedica-se a investigar a vida de seus vizinhos e testemunha aquilo que acredita ser um homicídio; *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a doubt*, 1943), drama de uma garota que descobre ser o seu tio um famoso assassino de viúvas; e *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1956), narrativa sobre a luta de um médico para combater uma conspiração internacional, cujo objetivo é eliminar um diplomata.

A dama de Shangai (*The lady from Shangai*, 1948), de Orson Welles, também logrou grande êxito ao apresentar a história de um inocente envolvido em uma trama de assassinato.

Nos últimos anos, outras obras ganharam relevância no gênero. Como exemplo, podemos citar *Dossiê Pelicano* (*The Pelican brief*, 1993), de Alan Pakula, história de uma jovem que produz um dossiê sobre a morte de dois juizes e acaba se aproximando da solução dos crimes, sendo perseguida por isso. *A intérprete* (*The interpreter*, 2005), de Sydney Pollack, cujo enredo trata sobre uma estudiosa de línguas raras que ouve

uma ameaça a um chefe de estado africano, dita em um dialeto arcaico, também exemplifica o gênero.

2.1.3. *Terror*

A manutenção da integridade física é a maior preocupação dos personagens que habitam os filmes de terror. Teme-se ser morto, destruído, ferido.

O terror diferencia-se do horror por ser resposta a uma realidade física, como uma cena de assassinato ou tortura. Causa excitação e medo, frutos de um perigo iminente. Esses filmes dispensam aparições fantasmagóricas e sobrenaturais em favor de um acontecimento real por si só bastante amedrontador. Os personagens são aterrorizados pelas ações delituosas de criminosos que fazem parte de sua realidade. Ao contrário, no horror, a maldade emana de monstros, fantasmas ou extraterrestres, criaturas que se afastam da estrutura ou conformação natural do ser humano.

Obras do estilo usam frequentemente histórias de homicidas psicopatas que matam familiares ou aquelas pessoas que, de alguma forma, os prejudicaram. Assassinos em série mascarados que levam pânico e medo a alguma cidade ou local específico também são personagens típicos.

Como exemplos podem-se citar *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock; a trilogia *Pânico* (*Scream*, 1996, 1997

e 2000), de Wes Craven; *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (*I know what you did last summer*, 1997), de Jim Gillespie; *Lenda urbana* (*Urban legend*, 1998), de Jamie Blanks; e *O massacre da serra elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, filmado em 1974 e refeito em 2003), de Marcus Nispel.

2.1.4. Horror

Teme-se, no horror, a destruição física e psicológica. Criaturas sobrenaturais impõem um problema de concepção, já que sua existência pode por em xeque valores e crenças conservados até então. Seu potencial de causar o mal também provoca o medo, cabendo aos protagonistas a defesa de sua integridade física.

As produções do gênero têm em comum o desequilíbrio e a transgressão do real. Personagens ficcionais são colocadas em situações escabrosas. Muitas delas, lendas que faziam parte do imaginário coletivo e que foram, posteriormente, incorporadas pelo cinema.

O horror diferencia-se do terror pela presença do sobrenatural, ou seja, o confronto com o desconhecido que não faz parte da realidade física. Trata da expansão imaginativa. Figuras como monstros, lobisomens, fantasmas, múmias, vampi-

ros e mortos-vivos são comuns nos filmes do gênero. Como no terror, elas também cometem crimes e atrocidades.

Ressurgido das cinzas, Freddy Krueger, da série *A hora do pesadelo* (*A nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven, invadia os sonhos de suas vítimas, filhos daqueles que o queimaram vivo, para matá-las. Morto afogado, Jason Vorhees, de *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), de Sean S. Cunningham, voltou para uma campanha sangrenta, cujo objetivo era eliminar os responsáveis pela sua morte.

Suas manifestações mais atuais, nos já citados filmes *O grito* e *O chamado*, serão o objeto de estudo do presente trabalho. Consideramos conveniente, pois, abordar brevemente o percurso histórico deste gênero no ocidente.

2.2. História do cinema de horror

O elemento chocante sempre esteve presente no cinema. A função de surpresa, de quebra com o tradicional, de emulação da realidade é parte de sua definição. Através dele, o espectador é convidado a adentrar num mundo que não lhe é próprio e sair de sua cronologia para viver um tempo fabuloso, muitas vezes em uma narrativa mítica. Ele é inserido na realidade pró-fílmica. Até mesmo a arquitetura das salas de projeção, com suas cortinas, corredores

(que por vezes lembram labirintos) e luzes, favorece essa suspensão.

Filmes de horror são feitos desde a invenção do cinema, como exemplifica a obra do anteriormente mencionado George Méliès. Em seu clássico *Viagem à Lua*, feito em 1902, por exemplo, o satélite é mostrado como sendo habitado por seres com cabeça de ave e corpo de crustáceo. Trata da história de um grupo de homens, liderado pelo professor Barbenfouillis (interpretado pelo próprio Méliès), que viaja a lua e acaba sendo capturado pelos se-lenitas. Na época em que foi lançado, provocou medo e tensão na platéia.



Fotograma do filme *Viagem à Lua*. O cilindro gigante, arremessado por um canhão, atinge o olho direito da Lua, que faz careta.

Cada período histórico influenciou diferentemente as produções do gênero. Nas palavras de André Bazin, "o alcance de um tema, a força de um enredo dependem intimamente da época de seu aparecimento à história da arte

que lhe serve de apoio e à evolução dos gêneros, isto é, dependem ainda dos estilos." (*Ibidem*, 6)

*O gabinete do doutor Caligari*⁴ (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), de Robert Wiene, foi uma das primeiras obras de sucesso do cinema de horror. Franz, interno de um hospício, conta para outro paciente o motivo pelo qual está sob tratamento. Através de uma montagem no passado, o jovem relata uma série de assassinatos que ocorreu em sua cidade com a chegada do Dr. Caligari e seu show de sonambulismo. Lotte H. Eisner, uma das principais estudiosas do cinema alemão, descreve, em seu livro *A tela demoníaca*, como os cenários do filme, feito todo em estúdio, contribuíram para o clima sombrio que paira sobre narrativa:

É na visão de um cárcere, onde os traços negros dos ângulos e arestas se contraem para o alto, que a extrema abstração e a total deformação do cenário de *Caligari* atingem o ápice. O efeito de opressão aumenta pelo prolongamento desses traços no chão, como setas apontando o lugar onde se encontra, encolhido, o prisioneiro, todo acorrentado. Neste inferno, o losango projetado por uma janela fora do alcance parece uma zombaria. Os cenógrafos de *Caligari* conseguiram dar uma idéia absoluta da cadeia em sua "expressão mais expressiva". (EISNER: 1985, 30-31)

⁴ *O Gabinete do doutor Caligari* é um dos ícones do expressionismo alemão dos anos 20, movimento que se opôs ao impressionismo francês. Os diretores do expressionismo buscavam transmitir uma visão subjetiva do real, o efeito por ele causado no espírito do artista. Para isso, recorriam, com frequência, a cenários distorcidos, com recortes pictóricos, a jogos de iluminação e a maquiagem pesada.



Fotograma do filme *O gabinete do Doutor Caligari*. À esquerda, o mágico Caligari (Werner Krauss), com o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt). À direita, Jane (Lili Dagover).

Em 1922, o alemão Friedrich W. Murnau dirigiu outro dos maiores clássicos do cinema de horror, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), tido como um dos melhores, senão o melhor, filme sobre vampiros. *Nosferatu* marcou o cinema não só pelos arrojados de produção, limitados pelas técnicas existentes na época, mas também por retratar o vampiro de forma realista, sem o *glamour* de um galã sanguessuga, mas como um ser medonho condenado a sofrer na eternidade. Ao contrário da maioria dos filmes alemães da época, as paisagens, os planos da cidade, do castelo do vampiro foram filmados ao ar livre.

A natureza participa do drama: por uma montagem sensível, o ímpeto das ondas faz prever a aproximação do vampiro, a iminência da desgraça que fulminará a cidade. Sobre todas as paisagens - colinas sombrias, florestas espessas, céus de nuvens recortadas anunciando tempestade - paira (...) a grande sombra do sobrenatural. (*Ibidem*, 74)



Fotograma do filme *Nosferatu*. O vampiro dos Cárpatos decide se mudar para Bremen, espalhando o horror na região.

Já nos Estados Unidos, foi somente nos anos 1930 que as produtoras de filmes, em especial a Universal Pictures, popularizaram o filme de horror, levando às telas uma série de bem-sucedidas produções de monstros góticos - *Drácula* (*Dracula*, 1931), de Tod Browning, *A múmia* (*The mummy*, 1932), de Karl Freund - e ficção científica aliada ao horror - *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) de James Whale, *O homem invisível* (*The invisible man*, 1933) de James Whake. Essas obras foram influenciadas pelo expressionismo alemão.

Outros estúdios também produziram películas muito bem sucedidas. *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931), de Rouben Mamoulians, da Paramount, adaptação do livro do escocês Robert Louis Stevenson, e *King Kong* (*King Kong*, 1933), de Merian Cooper, da RKO, foram produções de bastante sucesso na década em questão. A Universal ainda dedicou-se a

produzir seqüências de *Frankenstein: A noiva de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, 1935), também de James Whale, e, completando a trilogia, *O filho de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, 1939), de Rowland Lee.



***Frankenstein*, 1931**

O horror gótico, de maneira geral, centra-se em cenários típicos da Europa medieval: castelos, afastadas mansões mal-assombradas, pequenos vilarejos no interior. Homens de cartolas e fraques, damas de longos vestidos e cabelos bem arrumados, velas com sua luz amarelada (afastando, mas não muito, a escuridão), carruagens, longas capas negras, teatros abandonados, festas à fantasia com máscaras aterrorizantes, assassinatos misteriosos, corvos negros e sempre um pequeno filete de sangue rubro compõem o clima desse tipo de produção.

Os filmes góticos de horror da Universal continuaram nos anos 1940. Nesta década, destacou-se *O homem lobo* (*The wolf man*, 1941) de George Wagner, que não era a primeira his-

tória de lobisomem do cinema, mas, certamente, a mais bem sucedida até então. Ainda nos anos 1940, o produtor russo Val Lewton ganhou destaque pela realização de uma série de filmes "B", de baixo orçamento, para a RKO, como *Sangue de pantera* (*The cat people*, 1942), de Jacques Tourneur⁵, e *O túmulo vazio* (*The body snatcher*, 1945), de Robert Wise.

A Guerra Fria e a corrida nuclear influenciaram as produções do gênero na década de 1950. Os filmes deixaram de lado os monstros góticos. Com o uso das primeiras bombas atômicas em seres humanos, um novo tema merece ser explorado: criaturas e mutações causadas pela radiação. Além disso, o mal também era representado por aquilo que "vinha de fora": invasões alienígenas, plantas e insetos mutantes. Com o desenvolvimento da engenharia genética, assombrava o homem a manipulação do seu próprio DNA, bem como de outros seres. Destacam-se *A coisa do outro mundo* (*The thing from another world*, de 1951), cuja direção foi atribuída, na tela, a Christian Nyby, mas é considerada uma obra de Howard Hawks, e *Os invasores de corpos* (*Invasion of the body snatchers*, 1956), de Don Siegel. No fim dos anos 1950, a companhia in-

⁵*Sangue de pantera* ganhou uma continuação dois anos após ser lançado oficialmente. Trata-se do filme *A maldição do sangue da pantera* (*The curse of the cat people*, 1944), de Robert Wise e Gunther Von Fritsch. Anos mais tarde, em 1982, Paul Schrader dirigiu um *remake* do original. O título se manteve o mesmo do filme de 1942 (*Cat people*), porém ganhou nova tradução para o português: *A marca da pantera*. A história se diferencia um pouco da primeira, mas mantém suas principais características. *A marca da pantera* recebeu duas indicações ao Globo de Ouro nas categorias melhor trilha sonora e melhor canção original.

glesa Hammer Films ganhou visibilidade ao produzir adaptações sangrentas de filmes clássicos. Destacam-se *A história de Frankenstein* (*The curse of Frankenstein*, 1957), de Terence Fisher, primeiro filme colorido da produtora, e *O vampiro da noite* (*The horror of Dracula*, 1958), baseado no romance de Bram Stoker, também dirigido por Terence Fisher.

A década de 1960 foi marcada pelo horror psicológico. Os diretores optaram mais frequentemente por "monstros humanos" do que por criaturas, com o objetivo de assustar ainda mais as pessoas que compareciam às salas de projeção. Uma das produções mais famosas de época foi *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, 1968), de George Romero.

Os filmes *gore*, produzidos com baixo orçamento e que obtinham, geralmente, grande sucesso financeiro, foram característicos do final da década de 1960 e início de 1970. Essas produções combinavam horror ensanguentado com sexo. *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, 1968), de Roman Polanski, foi sucesso de crítica. Os anos 1970 também foram marcados por filmes de ocultismo. Tramas que envolviam o demônio, o cristianismo e histórias de possessões levaram multidões às salas de projeção. *O exorcista* (*The exorcist*, 1973), de [William Friedkin](#), e A

profecia (*The omen*, 1976), de Richard Donner, obtiveram bastante expressividade. Em 1979, *Alien*, o oitavo passageiro (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, combinou o *plot* de monstros com ficção científica, comum há décadas atrás.

No fim dos anos 1970 e início dos 1980, houve uma explosão dos filmes de horror da Europa. Produções dos diretores europeus foram dubladas para o inglês, principalmente dos italianos, como Mario Bava - *Casa do Exorcismo* (*La casa dell'escorcismo*, 1974) -, Dario Argento - *Suspiria* (*Suspiria*, 1977) - e Lucio Fulci - *Pavor na cidade dos zumbis* (*Paura nella città del morti viventi*, 1980).

Os anos 1980 também foram marcados pelas seqüências. *Poltergeist*, o fenômeno (*Poltergeist*, 1982), de Tobe Hooper, por exemplo, rendeu duas continuações, além de séries para a televisão. *Halloween*, a noite do terror (*Halloween*, 1978), de John Carpenter, ganhou sete outros episódios, quatro deles feitos ainda na década em questão. *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), de Sean S. Cunningham, e *A hora do pesadelo* (*A nightmare on Elm Street*, 1984), do diretor Wes Craven, foram outras seqüências de grande sucesso, ambas protagonizadas por assassinos sobrenaturais, já citados anteriormente. Filmes de fantasmas começavam a ganhar mais destaque no horizonte hollywoodiano em 1980, com exemplares bem suce-

didados como *O iluminado* (*The shining*, 1980), de Stanley Kubrik, adaptação de uma obra de Stephen King.



Jason Voorhees, antagonista da série *Sexta-feira 13*

A primeira metade da década de 1990 continuou apostando na fórmula bem sucedida dos anos anteriores. O segundo episódio de *Brinquedo assassino* (*Child's play*, 1990), de Tom Holland, foi lançado oficialmente nos Estados Unidos em 1990. Anos mais tarde, outras três continuações seriam produzidas. Para resgatar a audiência jovem, seduzida pela explosão de filmes de ficção científica, produzidos com a moderna tecnologia dos computadores, as produções do gênero passaram a investir na ironia e na paródia. Destacam-se *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), de Francis Coppola; *A bruxa de Blair* (*The Blair witch project*, 1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, e *O sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999), de Night Shyamalan.

Continuações têm caracterizado o cinema de horror da atualidade. *Freddy vs Jason* (*Freddy vs Jason*, 2003), de Ronny

Yu, colocou frente-a-frente, na mesma obra, dois dos mais temidos vilões do gênero. *Exorcista, o início* (*Exorcist, the beginning*, 2004), de Renny Harlin, e *Alien vs Predador* (*Alien vs Predator*, 2004), de Paul Anderson, são outros exemplos.

Remakes também têm sido explorados nos últimos anos pelas produções do gênero. Feito pela primeira vez em 1979, pelo diretor Stuart Rosenberg, *Horror em Amityville* (*The Amityville horror*), foi regravado em 2005, tendo, desta vez, Andrew Douglas na direção. Destacam-se, ainda, as reformulações de originais japoneses e também aquelas obras norte-americanas influenciadas pela cultura e tradição nipônicas. As primeiras serão, aliás, estudadas mais adiante, através das obras anteriormente citadas, *O grito* e *O chamado*, que servirão de base e exemplo para a argumentação.

3. O MAL E O MEDO

No capítulo anterior, expusemos brevemente características dos quatro gêneros cinematográficos pertencentes ao "cinema do medo". Será conveniente, agora, tratarmos do mal, da sua presença na História e de alguns modos como afeta o homem.

A luta entre o Bem e o Mal nasceu com o mundo. Como nos diz John Sanford, em seu livro *Mal: o lado sombrio da realidade*, desde sempre "os seres humanos são forçados a reagir à vida em termos de Bem e Mal; não é nada surpreendente que as mitologias e as religiões do mundo tenham tentado, cada qual à sua maneira, explicar a presença do mal" (SANFORD: 1988, 24).

Toda época histórica teve sua própria representação das forças malignas. Elencaremos, a seguir, algumas das fontes da maldade que amedrontaram os principais períodos da História.

3.1. *Homem primitivo: natureza e manifestações divinas*

Desde os tempos das cavernas, o homem, seduzido pelo que não pode entender, retrata o que teme. Não eram raros os desenhos demonstrando o risco que se corria ao entrar nas florestas para caçar. A natureza era a companhia do primitivo: funcionava como uma ponte mítica unindo os mundos dos deuses - bons ou ruins - e dos homens.

Todos os fenômenos naturais tidos como extraordinários eram transformados em fetiches. Tudo era explicado através de lendas e mitos, já que a relação causa-efeito não era conhecida por estes povos, que atribuíam motivos sobrenaturais a tudo o que ocorria. Não por acaso, trovões, relâmpagos, tempestades, terremotos, tufões, eclipses, vulcões e toda sorte de intempéries da natureza eram interpretadas como hierofanias.

Aqueles acontecimentos que, de alguma forma os ameaçavam, eram entendidos como manifestações dos poderes malignos dos seres ou espíritos mitológicos. Todas as desgraças, até mesmo as enfermidades, advinham, portanto, das entidades responsáveis pelo Mal. Marie Louise Von Franz, psicóloga junguiana⁶, em seu livro *A sombra e o mal nos contos de fada*, explica-nos o mal em uma organização primitiva: "... é simplesmente o surgimento de algo demoníaco ou anormal, uma espécie de fenômeno natural arrebatador, o que não coloca nenhum problema ético, mas apenas a questão prática de como superá-lo ou livrar-se dele" (VON FRANZ: 1985, 159).

⁶ Carl Gustav Jung (1875-1961) ocupou lugar preponderante no movimento psicanalítico desde seu primeiro encontro com S. Freud (1907) e foi mesmo considerado, em certa época, como o seu herdeiro, tendo se tornado o primeiro presidente da Associação Psicanalítica Internacional (1910). Todavia, a partir de 1912, divergências fundamentais apareceram entre as idéias dos dois: para Jung, a libido tornou-se sinônimo de energia vital, mais do que sexual; ele também introduziu a noção de um inconsciente coletivo, que representa o acúmulo das experiências milenares da humanidade e se exprime pelos seus arquétipos. Jung defendeu uma terapia diretiva, cujo objetivo é permitir ao indivíduo tomar consciência, através de seus sonhos, das exigências dos arquétipos neles existentes e, assim, reencontrar suas raízes.

Em outra extremidade, havia sempre uma divindade responsável pelo Bem, pelas bênçãos, como a fertilidade da terra, a boa caça e a bonança. Nas palavras de Mircea Eliade, historiador das religiões, em seu livro *O sagrado e o profano*, “os símbolos estavam carregados de mensagens: mostravam o sagrado por intermédio dos ritmos cósmicos” (ELIADE: [s.d.], 146).

Essas crenças tinham, portanto, qualidade dualista. “Em todos esses mitos, podemos notar duas mensagens. Primeiro, existe um poder maligno autônomo que está acima do controle do homem, segundo, na vida existe um equilíbrio de opostos: a luz é sempre antagonizada pela treva.” (SANFORD: 1988, 35)

3.2. *Antigüidade Clássica: o castigo dos deuses*

A Antigüidade Clássica se estendeu aproximadamente do século VIII a.C. até à queda do Império Romano no Ocidente, no século V d.C. Nesse período, o furor das divindades e sua capacidade de intervir no plano material eram motivos de medo para os gregos e romanos. Conforme Junito de Souza Brandão, em *Teatro grego: tragédia e comédia*, os “deuses olímpicos estavam sempre atentos para esmagar qualquer *désmesure* (desmedida) de pobres mortais” (BRANDÃO: 1985, 11). Essa desmedida, também conhecida como *hybris*, é todo o comportamento humano considerado excessivo pelos deuses, merecendo, por isso, sua

vingança. A *hybris* pode ser entendida como uma linha que se deve ter o bom-senso de não cruzar, pois o imprudente se encontraria enredado pelas severas conseqüências de seus atos impensados.

Em grego, medo é *phobos* e pavor é *daimos*. Phobos e Daimos eram filhos do deus da guerra, Ares (Marte, para os romanos), e Afrodite (a Vênus latina). Ares representava o espírito combativo e violento, que encontrava prazer nas disputas. Era impopular tanto entre os deuses quanto entre os homens. Seus filhos o precediam nas batalhas, desestabilizando os guerreiros para que seus aliados pudessem agir semeando a morte e a carnificina. Mas não apenas essas divindades que praticavam deliberadamente o mal eram temidas.

Pã, deus dos pastores e rebanhos, causava medo naqueles que o vissem devido à sua aparência brutal: tinha chifres, cauda e pés de bode. Até mesmo Zeus (Júpiter, para os romanos), deus supremo do Olimpo, era temido. Nenhum vivente poderia encará-lo frontalmente, sob o risco de ser fulminado devido à sua exuberante beleza. Cada entidade possuía uma face amedrontadora.

Entre os gregos

não havia uma divindade que personificasse o mal de forma isolada. Nem mesmo Hades, soberano dos infernos, era mau. Ao contrário do Diabo cristão, que domina as almas dos condenados ao inferno, Hades era simplesmente soberano do reino dos mor-

tos. (...) Na mitologia grega, cada divindade é capaz tanto do bem quanto do mal. Assim, os deuses gregos brigam escandalosamente entre si, muitas vezes são mesquinhos e egoístas, além de tenderem ao ciúme, à ira e à conspiração. Qualquer um deles pode derramar bênçãos sobre a humanidade necessitada. Mas eles manifestam igual disponibilidade para destruir, especialmente quando seu culto é negligenciado (SANFORD: 1988, 29).

Na literatura grega e na época helenística, Daimom⁷ era sinônimo de deus. Porém, na ocasião do Novo Testamento, o termo ganhou outro sentido: passou a significar demônio. Com a expansão do Império Romano⁸, cuja mitologia era politeísta, a ideologia cristã se viu ameaçada e, para se fortalecer, conferiu ao termo um sentido pejorativo. Assim, procurava-se afastar a influência greco-latina daqueles que acreditavam em um único deus.

Os livros do Novo Testamento fazem algumas menções aos deuses pagãos. Os textos tratam essas divindades como demônios e se utilizam delas para exaltar a soberania e majestade de seu Deus, alertando para o castigo e as sanções impostas àqueles que não cultuassem somente a Ele, como se pode notar na seguinte passagem do Apocalipse:

⁷ Daimon e Daimos, embora sejam termos bastante parecidos em sua grafia, nada têm de comum na significação.

⁸ A religião cristã passou a ser tolerada pelos romanos ainda em 312 d.C., com o imperador Constantino I. Porém, o Império Romano só se converteria oficialmente ao cristianismo em 380 d.C.

Os outros homens que não foram mortos por essas pragas, nem mesmo assim renunciaram às obras de suas mãos. Não deixaram de adorar os demônios, os ídolos de ouro, prata, bronze, pedra e madeira, que não podem ver, nem ouvir, nem falar. Também não se converteram de seus homicídios, magias, fornicações e roubos (APOCALIPSE, 9: 20-21).

E também na Primeira Carta aos Coríntios, de São Paulo:

Não! O que digo é o seguinte: aquilo que os pagãos sacrificam, eles o sacrificam aos demônios, e não a Deus. Ora, eu não quero que vocês entrem em comunhão com os demônios. Vocês não podem beber o cálice do Senhor e o cálice dos demônios. Ou queremos provocar o ciúme do Senhor? Seríamos nós mais fortes do que Ele? (1CORÍNTIOS, 10: 20-22)

No Antigo Testamento também há menções aos deuses pagãos, sem, contudo, tratá-los por demônios. Somente na ocasião em que São Jerônimo traduziu a Bíblia do hebraico para o latim (*Vulgata*), as divindades greco-romanas ganharam esse nome. A aparição da palavra demônio no Antigo Testamento é, portanto, fruto de versões posteriores. Nesse momento, aliás, uma série de outros preconceitos foi incluída nos livros sagrados.

Em Isaías, podemos reconhecer uma ameaça àqueles que cultuam vários deuses e negligenciam, assim, o deus Javé:

Mas vocês, que abandonaram Javé e se esqueceram de sua montanha santa, vocês que oferecem a mesa em honra do deus Fortuna, vocês que enchem taças

de coquetel em honra do deus Destino, eu marquei vocês para morrerem pela espada, sem que ninguém escape da matança, e todos vocês se curvarão para serem degolados (ISAÍAS: 65, 11-12).

3.3. *Idade Média: lei divina e hereges*

Na Idade Média, temeu-se a encarnação do demônio, os seres malignos, as bruxas e as doenças, principalmente a lepra. O medo do novo, das novas teorias, dos cientistas, das descobertas, da possibilidade de estarem errados, levou os clérigos medievais, bem posicionados socialmente, acomodados e satisfeitos com sua situação dominante, a um sentimento de receio.

Os estudiosos e os feiticeiros apavoravam-se com as torturas e mortes praticadas pela Santa Inquisição, órgão católico criado para manter a hegemonia da Igreja. A idéia de pecado também provocava medo, tendo em vista as possíveis sanções do tribunal acima mencionado. Na avaliação de Francis Ferrier, em *O problema do mal: pedra de escândalo*, "o mundo em que [os medievais] vivem está solidamente fundado em princípios cristãos no centro dum universo inteiramente informado pela fé" (FERRIER: 1967, 101).

De acordo com a teologia cristã, paradigma de comportamento durante a Idade Média, o mal surgiu com o primeiro homem, Adão. Era representado pela figura lúgubre da serpente,

que incitou o casal residente no paraíso a “quebrar a lei de Deus, a fim de atingir seu próprio objetivo de destruição” (SANFORD: 1988, 38).

A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito. Ela disse para a mulher: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim?” A mulher respondeu para a serpente: “Nós podemos comer dos frutos das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’”. Então a serpente disse para a mulher: “De modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”. (GÊNESIS: 3, 1-5)

Adão e Eva quiseram ser como Deus, negando sua condição de criaturas. E dessa primeira negação, seguem-se as demais, comprometendo toda a raça humana.

Ainda de acordo com os relatos bíblicos, Caim e Abel também protagonizaram a luta entre Bem e Mal. De acordo com as considerações do pensador judeu Martin Buber, no livro *Imagens do bem e o do mal*, “Caim e Abel defrontam-se em uma prática sacrificial. Caim, o lavrador, apresenta frutos da terra. Abel, o pastor, acompanha-o com as primícias de cordeirinhos. Deus olhou para esta oferta, mas não para aquela” (BUBER: 1992, 23). Caim tornou-se, então, o primeiro homicida

da história cristã, quando, por inveja, tirou a vida de seu irmão. Foi condenado a ser fugitivo e errante sobre a terra.

No Antigo Testamento, em suma, o mal se origina da tentativa do homem de sobrepujar Deus. O Criador, pois, reprimindo a desobediência daqueles que se imaginam auto-suficientes, castiga-os com atos severos. Esta é a razão pela qual a figura de um demônio não é tão necessária no Antigo Testamento: o próprio Deus é o "responsável" pelo Mal. "Eu sou Javé, e não existe outro: eu formo a luz e crio as trevas; sou o autor da paz e crio a desgraça. Eu, Javé, faço todas essas coisas" (ISAÍAS: 45, 6-7).

Já no Novo Testamento, existe um espírito oposto a Deus, que "joga todos os obstáculos que pode no caminho do homem para a saúde e para a relação com Deus, e não apenas traz maliciosamente o sofrimento à humanidade, mas também distancia o homem de Deus, instigando-o ao pecado e à rebelião" (SANFORD: 1988, 50). Trata-se de Lúcifer, anjo de Deus expulso dos céus por cobiçar o trono divino.

Por muito tempo, essa representação arquetípica do mal amedrontou a mente humana. Temiam-se as manifestações do demônio, as doenças por ele trazidas, os rituais que poderiam evocá-lo.

3.4. *Idade Moderna: a sombra da loucura*

Na Idade Moderna, a loucura assombrou a imaginação do homem ocidental. O fim dos tempos e a ira de Deus não eram mais o maior motivo de preocupação, mas sim a possibilidade de se sucumbir à demência.

Acreditava-se no poder da razão para solucionar os problemas sociais, políticos, econômicos, éticos, morais etc. O Iluminismo, movimento intelectual que caracterizou o pensamento europeu no século XVIII, opunha-se à tradição de colocar Deus no centro de todas as coisas, representada sobretudo pela Igreja Católica. Os iluministas, filósofos e economistas que difundiam tal concepção antropocêntrica eram adeptos do ceticismo, do deísmo, do empirismo e do materialismo. Eles se julgavam propagadores da luz e do conhecimento, tendo, por isso, esse nome. O desenvolvimento intelectual, que já vinha ocorrendo desde o Renascimento, deu origem a idéias de liberdade política e econômica, defendidas pela burguesia.

Assim, em uma época em que predominava o interesse pelo humano, estranho à tradição escolástica medieval, a perda da razão era considerada algo inumano e contrário à natureza. Era esse o mal que mais se temia. Segundo Michel Foucault, em *História da loucura na idade clássica*, um novo modo de pensar, favorecido pelo Iluminismo, faz da "loucura como que a manifestação no homem de um elemento obscuro e aquático, som-

bria desordem, caos movediço. Germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito" (FOULCAULT: 1995, 13). Em tempos modernos, "o asilo ocupou rigorosamente o lugar do leprosário na geografia dos lugares assombrados, bem como nas paisagens do universo moral" (*Ibidem*, 72).

Nas palavras de Francis Ferrer, "apresentam-se os grandes problemas, os da morte, os da dor ou do mal, e nenhum dos que assim vivem pensará que a fé lhe pode oferecer, senão soluções estereotipadas, respostas aos problemas" (FERRIER: 1967, 134). A crença e a esperança em Deus já não mais representam a salvação e o alívio das aflições que perturbavam o homem moderno. Ele mesmo, através do uso da razão, é capaz de encontrar a cura para os males que recaem sobre si.

Na Modernidade, o mal já não mais advém de entidades metafísicas. Pela primeira vez é concebido como próprio do ser humano, emanado dele mesmo: a loucura está dentro do homem, não há como evitá-la. Apesar dessa relação de intimidade, o maligno - representado na Idade Moderna pela demência, pela perda da razão - está fora de controle. Tal característica se estende até a contemporaneidade, como veremos no item a seguir.

3.5. Contemporaneidade: para onde foi o Mal?

Jean Baudrillard, em seu livro *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*, coloca-nos o problema: "Para onde foi o Mal? Para toda a parte; a anamorfose das formas contemporâneas do Mal é infinita" (BAUDRILLARD: 1990, 89).

O maligno, na concepção atual, não estaria mais encerrado nos espíritos opostos da natureza, na fúria das divindades helênicas ou na figura do Anticristo e suas ações. Ao contrário, o mal está em toda parte. O homem contemporâneo "prefere acreditar que os males do nosso tempo não existem na alma humana ou na esfera espiritual, ao contrário, ele pensa que tais males têm causas políticas e econômicas" (SANFORD: 1988, 26).

O aumento da população mundial e, conseqüentemente, dos índices de pobreza; a virtualidade, através da qual criminosos operam sem o risco iminente de serem flagrados; o aumento da gravidade e da transmissão das doenças infecciosas; a deterioração do meio ambiente, que provoca a crescente escassez de recursos naturais e catástrofes; e a guerra internacional contra o terrorismo constituem algumas das faces que compõem a representação do maligno mais ameaçadora nos dias atuais. Um incessante embate étnico, religioso e social, ditaduras,

imperialismos e ganância do capital dão seqüência, hoje, à eterna luta entre o Bem e o Mal.

Em tempos atuais, a maldade está, pois, descentralizada. Não é possível precisar apenas uma fonte do mal: ele está em toda parte. Da mesma forma, é de difícil identificação sua origem e o alvo sobre o qual irá recair. O espírito mau, na Antiguidade, residia na natureza e enviava sinais claros de sua fúria: eclipses, tempestades, secas. O Olimpo era a habitação dos deuses mitológicos, que se propunham castigar qualquer homem que aspirava à imortalidade ou praticava algo contrário à vontade divina. O diabo cristão é rei absoluto dos mundos subterrâneos. Suas ações empreendem-se na tarefa de seduzir a alma humana e tomá-la para si. Hoje, contudo, "numa sociedade em que não há possibilidade de enunciar o Mal, este metamorfoseou-se em todas as formas virais e terroristas que nos obsessam" (BAUDRILLARD: 1990, 89).

Além disso, o maior malfeitor contemporâneo já não pertence a uma espécie distinta: ele faz parte da raça humana. Em seu artigo *O bem e o mal contemporâneo*, Edson Campolina afirma que "o homem tornou-se seu pior inimigo." (CAMPOLINA, 2005) Em outras épocas, lutava-se contra adversários de outro plano e de diferente origem pela sobrevivência de todos. Hoje, uma das principais emanções do mal advém de práticas humanas. Tal fato já era percebido na Idade Moderna, quando algumas das principais faces do maligno eram originárias do

próprio homem, vinham de si mesmo. Nota-se, contudo, que naquela época não cabia a ele a decisão de praticar ou não o mal que mais o aterrorizava (a loucura): ele se manifestava independente da vontade humana. Na Contemporaneidade, por sua vez, a disseminação de grande parte das práticas maléficas é fruto de uma decisão voluntária, de uma iniciativa consciente.

São as próprias pessoas que espalham atos terroristas sobre as regiões em conflito; são elas que degradam o meio ambiente trazendo conseqüências desastrosas. Aqueles que praticam o mal contemporâneo, mesmo o mais profundo, não andam por aí como demônios, de chifres e cauda. Antes pelo contrário, os próprios homens são os autores das maiores barbaridades.

4. O CHAMADO E O GRITO

Os tabus estão sempre acompanhados da tentação; é uma qualidade essencial à natureza humana - descobrir o proibido.

Gore Verbinski

Antes de partimos para a análise dos filmes *O chamado e O grito*, consideramos oportuno abordarmos brevemente a história recente do Japão, que sem dúvida influenciou diretamente as produções cinematográficas. Trataremos também, de maneira sucinta, da trajetória do cinema nipônico, para chegarmos até os filmes que são objeto de estudo deste trabalho.

4.1. *Japão: uma breve história*

O Japão é um arquipélago formado por quatro ilhas principais - Hokkaido, Honshu, Shikoku e Kyushu - e mais de três mil menores. Está separado do continente por um braço de mar. Esta separação manteve o país isolado, por muitos séculos, da influência dos povos e das culturas do continente asiático. Pode-se dizer, portanto, que o oceano também participou da formação étnica e cultural do atual povo nipônico, pois contribuiu para que a Terra do Sol Nascente permanecesse feudal até fins do século XIX.

O ingresso do Japão na modernidade ocorreu somente em 1868, quando Mutsuhito assumiu o império e deu início à Era Meiji. Desejando fazer do país uma grande potência econômica,

o imperador e seu governo introduziram novas instituições, promovendo profundas transformações: supressão das entidades feudais - feudos, privilégios pessoais e ordens -, criação de universidades, restauração do serviço militar obrigatório, promulgação de uma constituição, ocidentalização das práticas judiciais, dos costumes e hábitos. No final deste mesmo século e início do XX, o Japão já havia se expandido, tendo vencido guerras e conquistado colônias, como Formosa, em 1895.

Em 1912, com a morte de Mutsuhito, seu filho e sucessor, Yoshihito, inaugurou a Era Taisho. O Japão entrou na I Guerra Mundial (1914-1918)⁹ ao lado dos Aliados e obteve vantagens no Tratado de Versalhes. Em 1923, um terremoto destruiu Tóquio e Iocoama.

O Japão deu seqüência a sua ação imperialista. Em 1931, invadiu a Manchúria, onde criou um Estado fantoche, o Manchurgo, e manifestou suas pretensões sobre a China. Em 1937-1938, os japoneses ocuparam o nordeste daquele país e instalaram em Nanquim um governo pró-japonês.

⁹As causas da I Guerra Mundial são extremamente complexas. A maioria dos historiadores atribui ao assassinato de Francisco Ferdinando, herdeiro do trono Austro-Húngaro, pelo estudante sérvio Gavrillo Princip, o estopim do conflito. Dois blocos político-militares foram formados: a Tríplice Aliança, com a Alemanha, Itália e Áustria-Hungria, e a Tríplice Entente, com a Inglaterra, França e Rússia. Mais tarde, o Japão e os Estados Unidos juntaram-se aos Aliados. Também a Itália mudou de lado. A Rússia abandonou a guerra por causa da Revolução que explodia em seu território. Com o final do conflito, em 1919, foi assinado um acordo de paz, o Tratado de Versalhes, que beneficiava os ganhadores: Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália e Japão. A grande derrotada Alemanha ficou obrigada, entre outras medidas, a devolver algumas terras que havia conquistado, diminuir seu poderio bélico e, além disso, pagar uma indenização aos países vencedores.

Em 1939, estoura a Segunda Guerra Mundial¹⁰. O País do Sol Nascente assina um acordo de não-agressão com a antiga URSS, mas se alia à Alemanha e à Itália. Contudo, a paz limitava-se somente àqueles países. Em 1941, o Japão promove um ataque surpresa contra Pearl Harbour, nos Estados Unidos, o que provocou a entrada dos norte-americanos no conflito. Em resposta, eles lançam um bombardeio atômico sobre Hiroshima e Nagasaki. O Japão é obrigado a se render. O ataque fez mais de 1.800.000 vítimas, 40% das cidades foram arrasadas e a economia, destruída.

Em 1947, o país inaugurou o regime de monarquia constitucional, sob o controle de um parlamento, a exemplo do que acontece na Inglaterra. O Japão tornou-se uma das principais potências econômicas do mundo. Sua integração ao capitalismo ocidental foi realçada pelos acordos comerciais assinados com

10

A assinatura do tratado de paz no final da Primeira Guerra Mundial deixou a Alemanha humilhada e despojada de suas possessões. Perdeu seus territórios ultramarinos e, na Europa, a Alsácia-Lorena, região rica em carvão, e a Prússia Oriental. Os exércitos aliados ocuparam parte do país e limitaram rigorosamente o tamanho do Exército e da Marinha e, como foi dito anteriormente, o país foi obrigado a pagar indenizações pela Primeira Guerra Mundial, que logo provocaram o colapso de sua moeda e causaram desemprego em massa.

Assim, foi numa Alemanha envenenada pelo descontentamento que Adolf Hitler ergueu a voz pela primeira vez. Apelando para a convicção do povo alemão de que tinha sido brutalmente oprimido pelos vencedores da guerra, logo conseguiu uma larga audiência. Falava de grandeza nacional e da superioridade racial nórdica, denunciava judeus e comunistas como aqueles que haviam apunhalado a Alemanha pelas costas e levado o país à derrota. Depois da morte do Presidente Hindenburg, em 1934, o poder de Hitler tornou-se absoluto. No verão de 1934, eliminou implacavelmente os rivais e, desprezando a regra de lei, estabeleceu um regime totalitário. Em seguida deu início a um programa de rearmamento, em contravenção ao Tratado de Versalhes, e a expansão imperialista (III Reich), o que despertou seus antigos rivais para um conflito armado.

as potências européias a partir de 1960, pela participação crescente da Europa no seu comércio e pela adesão à Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) em 1964.

No final dos anos 1980, o Japão havia se tornado uma das três principais economias capitalistas mundiais. Em 1993, o país formalizou um pedido de desculpas à China pelas ações do passado. Atualmente, é considerado a segunda maior potência econômica mundial, acumulando saldos gigantescos no comércio exterior.

4.2. O cinema japonês: realidade, tradição e crenças projetadas na tela

O país do desenvolvimento tecnológico saltou, em menos de um século, do feudalismo para os escombros da bomba atômica que destruiu Hiroshima e Nagasaki no fim da II Guerra Mundial. Anos mais tarde, apesar da devastação do conflito militar, firmou-se como uma das maiores potências econômicas do mundo.

É revelador como sua história tão peculiar, suas crenças e sua tradição teatral afetam a produção cinematográfica até os dias atuais. Sobre o Japão, André Bazin nos diz que "não existe provavelmente, com efeito, nenhuma produção no mundo que nos dê a impressão de ser mais perfeitamente homo-

gênea, de traduzir o gênero artístico de uma civilização".
(BAZIN: 1989, 177)

O cinematógrafo chegou ao Japão em novembro de 1896. Em 1908, foi criado o primeiro estúdio de cinema em Tóquio; em 1912, fundou-se a produtora Nikkatsu. A capital especializou-se na criação de filmes contemporâneos (*gendai-geki*). Quioto, por sua vez, em filmes históricos (*jidai-geki*).

O cinema seguiu com bastante fidelidade a tradição dos teatros nô¹¹ e kabuki¹², configurando-se ao mesmo tempo como espetáculo e ritual. Os atores eram vistos a partir de uma única perspectiva e em plano geral. A partir de 1916, Kae-riyama Norimasa e outros diretores começaram a dar os papéis femininos a atrizes e a utilizar diversos planos nas cenas. Em 1923, todos os meios de produção se reuniram em Quioto e a indústria cinematográfica conheceu uma fase próspera.

Os pioneiros do cinema japonês foram Daisuke Ito, Heinosuke Gosho, Toniu Uchida, Teinosuke Kinugasa e depois Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu. O cinema falado se impôs a partir de 1931. Mizoguchi rodou *As irmãs de Gion* (*Gion no*

¹¹ Nô é um drama lírico japonês, que combina a música, a dança e a poesia. A forma teatral do Nô alterna diálogos em prosa com declamações líricas, feitas por um coro. Cada peça é dividida em duas partes: a primeira tem caráter de enigma, e nela os espíritos se confundem com os vivos; a segunda é uma revelação. O cenário é muito simples e os atores usam máscaras.

¹² Kabuki é uma das formas mais representativas das artes teatrais japonesas, na qual o diálogo se alterna com partes de dança, canto e mímica. Todos os papéis femininos são representados por elementos masculinos. Seus temas foram tomados dos dramas históricos, lendas, mitos e até melodramas sobre pessoas comuns. Os cenários e figurinos são altamente elaborados. Os atores não usam máscaras.

Shimai, 1936); Hiroshi Shimizu, por sua vez, realizou obras memoráveis, como *Arigato-san* (*Arigato-san*, 1936).

Os anos 1930 também foram marcados pela ascensão do militarismo, que levou à produção de inúmeros filmes de propaganda. Os militares implantaram a censura prévia dos roteiros e exerceram uma forte pressão sobre os temas tratados, com a finalidade de estimular a participação popular no esforço exigido pela guerra.

Akira Kurosawa, um dos mais famosos cineastas japoneses, ganhou destaque nacional nos anos 1940 por produzir dramas realistas, como *A mais bela* (*Ichiban utsukushiku*, 1944) e *Os homens que pisaram na cauda do tigre* (*Tora no o wo fumu otokachi*, 1945). O tema central era a submissão dos homens, em geral, bons, a estruturas sociais injustas e massacrantes, metáfora da sociedade japonesa do pós-guerra.

Com o fim do conflito, o governo reagrupou as companhias produtoras em três sociedades: Shochiku, Toho e Dai-*ei*. Em 1947, cineastas, atores e técnicos fundaram sua própria companhia de produção, a Shintocho.

Nos anos 1950, o cinema japonês conheceu uma fase de grande brilho. Os filmes ingressaram no mercado internacional. Akira Kurosawa lançou *Rashomon* (*Rashomon*) em 1950, premiado com o Leão de Ouro em Veneza. Um ano mais tarde, dirigiu *O idiota* (*Hakushi*, 1951) e, em 1954, *Os sete*

samurais (*Shicinin no samurai*), também premiado com o Leão de Prata. Mizoguchi lançou *Contos da lua vaga* (*Ugetsu monogatari*, 1953), uma história de fantasma.

Os anos 1950 também foram marcados pelas histórias de monstros. Com a devastação de Hiroshima e Nagasaki pela bomba atômica, foram produzidos filmes como *Godzilla* (*Gojira*, 1954) e *Mothra* (*Mosura*, 1961), ambos de Inoshiro Honda e frutos de uma preocupação com os possíveis efeitos desastrosos da radioatividade. *Godzilla*, por exemplo, trata de um réptil gigante que possui proporções exageradas em virtude de testes nucleares. Tem fantásticos poderes de emitir raios laser com os olhos e potentes rajadas de fogo com a boca. Nascia o gênero *kaiju eiga* ou "cinema de monstros". Com uma continuação um ano depois, *Gojira* virou uma lucrativa franquia e logo ganharia o Ocidente.



Godzilla (1954)

Nos anos 1960, jovens cineastas da vanguarda realizaram filmes importantes, a exemplo de *Violência ao meio-dia* (*Hakushu no torima*, 1966), de Nagisa Oshima. Yoshishige Yoshida, também conhecido como Kiju Yoshida, rodou películas de grande sucesso como *História escrita com água* (*Mizu de kakareta monogatari*, 1965) e *Eros + massacre* (*Erosu + gyakusatsu*, 1969). Nessa época, as histórias privilegiavam temas dinâmicos, modernos e sensuais, com bastante romance e violência. Eram influenciadas, em parte, pelo sucesso do plano de recuperação econômica arquitetado pelos Estados Unidos e pela liberação dos costumes no país. Trata-se da *Nouvelle Vague*¹³ japonesa.

Ao mesmo tempo, cineastas da geração anterior prosseguiram suas carreiras, como exemplificam os filmes de Kurosawa - *Céu e inferno* (*Tengoku to jigoku*, 1963) e *O barba ruiva* (*Akahige*, 1965) - e de Masaki Kobayashi - *Harakiri* (*Seppuku*, 1963), *As quatro faces do medo* (*Kwaidan*, 1964), outra história de fantasmas, e *Rebelião* (*Jô-i-uchi: Hairyô tsuma shimatsu*, 1967).

Nos anos de 1970, novamente o cinema japonês ganha o mundo. Dessa vez com *O Império dos sentidos* (*Ai no koriida*,

¹³ A *Nouvelle Vague* (nova onda) foi um movimento cinematográfico que teve seu início na França, em 1959, e se espalhou pelo mundo. Alguns cineastas, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, se ergueram contra as estruturas tradicionais do cinema francês e passaram a defender a idéia de um "cinema de autor", na qual o diretor é valorizado e tido como o criador de uma obra artística. Na nova tendência, a decupagem clássica é afastada; há o privilégio do plano-sequência, que mostra a duração real do evento; a câmera é utilizada com simplicidade e liberdade; há a consolidação do personagem não-herói. O retrato de uma situação, a descrição e análise de um momento da vida, e o estudo de comportamentos ambíguos triunfam sobre o argumento tradicional.

1976), de Nagisa Oshima. O filme, com conteúdo erótico, sofreu cortes. A película teve que ser revelada na França e comenta-se que até hoje nenhuma versão na íntegra foi projetada no Japão. Trata de uma história baseada em fatos reais, em que uma ex-prostituta se envolve num caso de amor obsessivo com o senhorio de uma propriedade onde foi contratada como criada. *Purgatório eroica (Rengoku eroica, 1970)*, de Kiju Yoshida, também obteve bastante repercussão.

A década de 1980 foi marcada pela explosão dos filmes de animação ("animês", como são conhecidos), apesar de o estilo já ser desenvolvido pelos japoneses desde o início do século¹⁴. As produções dos anos 1980 foram lançadas muitas vezes com personagens populares da TV e dos quadrinhos, algumas caracterizadas por grande violência visual. Destacam-se *Nausicaä do Vale do Vento (Kaze no tani no Naushika, 1988)*, *Meu vizinho Totoro (Tonari no Totoro, 1988)*, *O serviço de entregas de Kiki (Majo no Takyubin, 1989)*, todos de Hayao Miyazaki, considerado o gênio da animação no Japão. Os "animês" continuaram sendo produzidos pela década de 1990 - *Porco Rosso (Kurenai no buta, 1992)* e *Princesa Mononoke (Mononoke hime, 1997)*,

¹⁴ Seitaro Kitayama, a partir de seus primeiros estudos com papel e nanquim em 1913, conseguiu produzir curta-metragens baseados em fábulas infantis, como *A luta entre o caranguejo e o macaco (Saru kani kassen, 1917)* e *O menino-pêssego (Momotaro, 1918)*. Outro desenhista e diretor, Junichi Kouchi, produziu, em 1917, *A nova espada de Hanahekonai (Hanahekonai shinken)*. Oten Shimokawa produziu, também em 1917, *O conto da zeladora Muzuko Imokawa (Imokawa Muzuko genkanban no maki)*.

também de Hayao Miyazaki - e até hoje são feitos em larga escala pelos japoneses¹⁵.

Nos anos 1990 e nos dias atuais, há uma grande produção de filmes de horror nipônicos, muitos deles baseados nas crenças e nas tradições milenares do Japão. Hideo Nakata gravou *O chamado (Ringu)* em 1998, baseado no livro homônimo de Koji Suzuki. Takashi Shimizu produziu uma série de quatro filmes, chamada *O grito (Ju-on, 2000, 2000, 2003, 2003)*, sendo dois deles lançados diretamente em vídeo. Ambas as produções ganharam versões americanas, *remakes* esses que estudaremos nos itens a seguir (*O grito* norte-americano, lançado em 2004, intitula-se *The grudge* e foi dirigido pelo próprio Takashi Shimizu. Baseia-se, principalmente, no terceiro episódio da série japonesa).

4.3. *Sustos orientais*

Filmes de horror japoneses são feitos há vários anos, como exemplifica a obra *Inferno (Jigoku, 1960)*, de Nobuo Nakagawa. O filme narra a trajetória de dois jovens que atropelam um bêbado e passam a experimentar acontecimentos irrealistas. Todos os seus conhecidos morrem e no fim juntam-se no inferno. Mesclando de forma tipicamente

¹⁵ A *viagem de Chihiro (Sen to Chihiro no kamikakushi, 2001)*, também de Hayao Miyazaki, por exemplo, foi o primeiro filme de animação a ganhar o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim. Foi premiado com o Oscar de melhor filme de animação e com o Leão de Ouro em Veneza.

nipônica as lendas cristãs e budistas, a obra, com sua narrativa caótica e fragmentada, é uma viagem a todos os círculos infernais.

Dentro da história do cinema de horror japonês, destacam-se filmes de fantasmas, como a obra anteriormente citada *Contos da lua vaga*, de 1953. Essa produção de Kenji Mizoguchi conta a história de dois homens que seguem caminhos duvidosos para satisfazerem seus desejos: um torna-se samurai, assumindo um alto posto no exército; o outro se envolve com uma aristocrática e misteriosa mulher, que, mais tarde, se revela um fantasma. O filme foi inspirado em dois tradicionais contos fantásticos de Akinari Ueda, escritor japonês que viveu no século XVIII, e também possui influências de antigas crenças nipônicas, muito presentes no imaginário coletivo até os dias atuais. Entre elas destacam-se Youkai - palavra que designa qualquer manifestação sobrenatural, boa ou má -, Reikai e Makai, mundos dos espíritos de luz e dos demônios, respectivamente.

As quatro faces do medo (1964), de Masaki Kobayashi, também assombrou os japoneses nas últimas décadas. É composto por quatro histórias. A primeira, "Cabelos negros", narra o drama de um homem assombrado pelo fantasma da ex-esposa, que havia abandonado para se casar com outra mais rica. Já o episódio "Mulher da neve" trata de dois lenhados-

res que encontram um espírito congelado na forma de uma mulher. O terceiro conto, "Hoichi, o sem-orelhas", traz a história de um músico cego que vai tendo seu corpo coberto por frases de um mantra para se proteger de fantasmas, enquanto o último, "Numa xícara de chá", um homem é aterrorizado por um espectro que vê refletido em sua xícara de chá.

Ao longo dos anos, tais filmes tornaram-se respeitados como paradigmas da habilidade e do imaginário nipônico em relação ao sobrenatural. São obras perpassadas pelas crenças e pelo folclore locais, assumindo uma identidade influente. Assustam de forma sofisticada e original até os dias de hoje, tendo conquistado, inclusive, o Ocidente. Essas produções priorizam explorar os sentimentos sugeridos de medo do ser humano, em vez de apenas apresentar de forma explícita monstros sobrenaturais, assassinos psicopatas tradicionais e banhos de sangue exagerados.

4.4. *O chamado e O grito*

Passemos agora para a análise dos *remakes* que são objetos deste estudo.

4.4.1. A vingança dos fantasmas rancorosos

O chamado (*The ring*, 2002) é uma versão do filme *Ringu*, de Hideo Nakata. A produção americana foi dirigida por Gore Verbinski. A história manteve-se bem semelhante, diferenciando-se, principalmente, em relação aos atores e ao país onde se ambienta: a trama se passa nos Estados Unidos, em Seattle, enquanto no original o Japão era o palco da sucessão de mortes¹⁶.

Trata de uma lenda urbana: a existência de uma misteriosa fita de vídeo que mata quem a assiste sete dias após a exibição. Um telefonema anônimo anuncia a sentença.

Após a morte suspeita de uma sobrinha, a repórter Rachel Keller (Naomi Watts) se interessa pela história e passa a investigá-la. Tendo assistido a fita, tenta revelar os mistérios por trás dessa maldição, numa corrida contra o tempo.

A partir da análise das imagens contidas no vídeo, a jornalista traça o caminho que a levará à solução do enigma. O mistério envolve a morte de uma garota, Samara, que havia sido assassinada anos antes por sua mãe adotiva. O motivo da

¹⁶ A versão americana de *O chamado* faz algumas referências claras a Hitchcock, como na seqüência em que a protagonista, Rachel, toma banho. A água escorre pelo ralo, numa analogia à famosa cena do assassino do chuveiro de *Psicose* (*Psycho*, 1960). *Janela indiscreta* (*Rear window*, 1954) também é lembrando, quando o vizinho de Rachel está sentado em uma poltrona com uma perna quebrada.

morte seria uma possível paranormalidade da menina, que acabava por perturbar os cavalos da mãe. Samara foi trancada em um poço de água, onde ficou presa sete dias até morrer.

Rachel consegue se livrar de sua sentença de morte ao fazer uma cópia da fita. Mas, quando inocentemente retira o corpo da menina do poço onde esteve durante anos, potencializa sua maldade, abrindo espaço para uma continuação da história.

O filme passa a impressão de que trata de uma alma que quer se comunicar. Compreendida e encontrada, a maldição estaria encerrada. Mas, no final, vemos que o espírito é simplesmente malévolos e irracional, e a seqüência de mortes pode ser postergada, mas nunca encerrada.



O espectro de Samara, em *O chamado*

Assim como em *O chamado*, também em *O grito* (*The grudge*, 2004) identificamos a história de fantasmas que desejam vingança por suas mortes. Dirigido por Takashi

Shimizu, o mesmo cineasta que rodou o original japonês, o *remake* se assemelha ao primeiro principalmente no núcleo da protagonista. A história também se passa em Tóquio, mas os personagens principais são norte-americanos.

A condenação à morte se dá pela entrada em uma casa, aparentemente normal, porém amaldiçoada. A estudante americana Karen Davis (Sarah Michelle Gellar) está no Japão em um intercâmbio cultural. Karen é voluntária do Centro Social de Apoio, pois isto conta crédito para sua formatura na faculdade. Ela concorda em substituir uma assistente social que não foi trabalhar, sem saber o verdadeiro motivo da ausência de sua colega, vítima da maldição por trabalhar na referida casa.

Karen vai até a residência para cuidar de Emma Williams (Grace Zabriskie), que sofre uma letargia grave associada a leve demência, o que a faz dormir quase todo o dia. Ao chegar, encontra Emma em um estado catatônico, enquanto o resto da casa parece estar abandonado e desordenado. A paciente estava sozinha porque seu filho e nora já haviam sido mortos pelos fantasmas. Enquanto cuida da enferma, Karen ouve estranhos sons na parte de cima da residência. Ao investigar, defronta-se com algo apavorante: no interior da casa acontecem fatos assombrosos, resultantes de uma maldição, fruto de um assassinato que aconteceu com os antigos moradores anos atrás. Uma mulher, Kayako Saeki (Takako Fuji), apaixonada por

um norte-americano, e seu filho Toshio Saeki (Yuya Ozeki) são mortos devido à fúria de seu marido, que acreditava ter sido traído.

Como mais pessoas morrem, Karen é envolvida no ciclo de horror e aprende o segredo da maldição vingativa, que criou raízes nessa casa. Ela tenta, inutilmente, parar esse fenômeno antes que ela mesma e seu namorado (que também havia entrado no local) sejam vítimas dos fantasmas. Ele não consegue escapar. Já Karen coloca fogo na casa, na tentativa de destruí-la. Mas, quando acorda no hospital para onde foi levada na ocasião do incêndio, a assistente social descobre que as autoridades locais conseguiram salvar o imóvel.

A trama termina quando a protagonista é conduzida ao IML para identificar o corpo do seu namorado. A jovem fica sozinha no necrotério com uma enfermeira que permanece de costas para a câmera. Quando essa mulher se vira, percebe-se que se trata do fantasma da esposa assassinada. Um corte seco põe fim à história.



Kayako: um dos espectros assassinos de *O grito*

Nessas produções, o mote é o mesmo: fantasmas rancorosos vingam-se de sua passagem para o além (que ocorreu em um momento de extrema angústia), perturbando os vivos e também os levando à morte. A inovação deste filão é a não existência de algo material contra o qual se possa lutar. Não há matéria ou corpo, nem, portanto, defesa. Por esse motivo, a maldade não se esgota, ainda que o mistério tenha sido desvendado. A busca pela verdade é, aliás, o momento retratado nos filmes: os personagens principais são inseridos em uma história já em andamento; a maldição existe e já fez vítimas. Ela não tem fim, pois não há como lutar contra aparições fantasmagóricas.

Além disso, podemos observar que ambos os filmes retratam uma crise da família, sempre responsável pelo crime que tirou a vida das pessoas transformando-as em espectros malignos. Podemos identificar aí uma analogia com a desintegração familiar vivida atualmente. Apenas no Brasil, por exemplo, o número de divórcios aumentou cerca de 55,9% entre 1991 e 2002, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. De acordo com o *site* Nikkey Brasil, portal dedicado ao Japão, as separações nesse país também cresceram rapidamente nos últimos 20 anos, chegando ao pico de 290 mil em 2002. Segundo um relatório divulgado pelo Ministério da Saúde, Trabalho e Bem-Estar do Japão, o número de famílias sem pais foi estimado em um recorde de 1,22 milhão em 2003, o que representa um aumento de 28,3% em relação aos últimos anos.

Os originais de *O chamado* e *O grito* foram rodados nesta mesma época.

As vítimas da maldição são brutalmente assassinadas, aparentemente sem motivo. Elas não têm qualquer ligação com a tragédia que culminou na morte dos fantasmas. Em ambos os filmes existe uma ação que condena o destino dos personagens: assistir ao vídeo ou entrar na casa.

Essas produções utilizam-se com mais frequência de sugestão do que de efeitos especiais.

4.4.2. *Morte num momento de pavor: nasce a maldição*

A história da religião no Japão registra um longo processo de influência mútua de crenças distintas. Diferentemente do que ocorreu na Europa, por exemplo, onde o cristianismo tomou o lugar das tradições pagãs locais¹⁷, a religião nativa do Japão, conhecida como xintoísmo, continuou presente na vida cotidiana, mesmo depois da adoção do budismo como religião oficial do Estado no século VI. Essa coexistência acabou por gerar uma interação entre as duas crenças, caráter distintivo da religiosidade nipônica¹⁸.

Apesar da diversidade religiosa (o cristianismo também possui grande número de adeptos), o Japão é um país em que a

¹⁷ Ver capítulo 3.

¹⁸ O exemplo mais notável deste sincretismo é a teoria de *honji suijaku*, segundo a qual deidades xintoístas (*kami*) são consideradas encarnações de entes budistas.

crença predominante é a budista. Trata-se de um conjunto de práticas e ensinamentos deixados por Siddharta Gautama, o Buda.

Esses espectros rancorosos, como a menina Samara, de *O chamado*, ou a mulher e o menino de *O grito*, que matam brutalmente e sem aparente explicação quaisquer pessoas, são personagens ancestrais da cultura nipônica, como nos afirma a jornalista Isabela Boscov, em sua reportagem "Sustos orientais", publicada na revista *Veja*:

Suas raízes estão na crença budista do "onryou" (ou fantasma vingativo), segundo a qual os mortos muitas vezes carregam consigo os ressentimentos adquiridos em vida e exigem retribuição por eles. (BOSCOV, 2005: 107)

São geralmente crianças ou jovens mulheres. Têm movimentos lentos e espasmódicos. O *onryou* masculino é mais raro e violento. Acredita-se que esses fantasmas têm origem em assassinatos cruéis. Eles realizam sua passagem carregando todo o rancor e ódio adquiridos no momento de sua morte. Matam todos os que os contatam de alguma forma, tornando também essas pessoas fantasmas vingativos.

Mas por que motivo os fantasmas não discriminam aqueles envolvidos com sua morte daqueles que não os prejudicaram? Marie Louise Von Franz, em *A sombra e o mal nos contos de fadas*, nos esclarece:

A explicação primitiva para tal fenômeno é que essas pessoas se sentem frustradas, pois existe nelas uma energia vital que não foi gasta, mas bloqueada de maneira anti-natural antes do tempo certo. A pessoa morta tem ciúmes dos vivos e como não teve tempo de se desligar naturalmente da vida, exerce agora um efeito destrutivo e perigoso no mundo dos vivos. Portanto, mesmo aqueles que em vida foram realmente bons e não possuídos pelo mal, podem, por ressentimento, por terem lhe roubado a vida, transformar-se nesse demônio, se morrerem antes do tempo. (VON FRANZ, 1985: 174)

Os fantasmas vingativos desses filmes também lembram algumas figuras comuns dos teatros nô e kabuki. No nô, cada peça é dividida em duas partes: a primeira tem caráter de enigma, e nela os espíritos se confundem com os vivos; a segunda é uma revelação. O formato dos espetáculos assemelha-se com a trajetória dos filmes, em que a descoberta da assombração é precedida por um momento de suspense, no qual os personagens investigam os acontecimentos sobrenaturais. Já no kabuki, as obras tomaram de empréstimo a tradição de representar lendas e mitos, apresentados ao público japonês através dos palcos há centenas de anos.

4.4.3. Destino trágico

"Seven days"¹⁹. Esse era o anúncio do espectro de Samara para aqueles que acabavam de assistir à misteriosa fita de vídeo em *O chamado*. Mas por que esse passatempo, essa diversão se torna fatal? Da mesma forma, qual o motivo que leva as pessoas que entram em uma casa a morrerem, em *O grito*?

Uma das explicações também se encontra no budismo. Nessa religião, existem quatro nobres verdades. A primeira diz respeito ao sofrimento, que está presente em tudo. A segunda trata da origem desse sofrimento: o desejo. A terceira é a emancipação de toda a dor, libertação que se dá através do completo entendimento do que é sofrer, tal como nos diz Antonio Carlos Rocha, em *O que é budismo*: "não se trata de suprimir o desejo (...). Trata-se de compreendê-lo." (ROCHA: 1988, 40) Esse, aliás, é o tema da quarta nobre verdade. A partir daí, podemos inferir que o desejo de assistir à fita ou de entrar na casa leva as vítimas dos filmes ao sofrimento.

O vídeo, de *O chamado*, despertou o interesse de alguns jovens norte-americanos, encantados com o enigma que ele suscitava. O desejo de assisti-lo e, com isso, satisfazer sua curiosidade, levou esses adolescentes à morte. A família de Emma, em *O grito*, quis comprar a casa e fechou o negócio. A

¹⁹ Sete dias.

vontade de adquirir o imóvel desencadeou todo o sofrimento que os novos moradores experimentaram.

Também outras crenças podem justificar o destino, algumas vezes trágico, dos personagens. Os gregos acreditavam que se cometessem uma *hybris* ("desmedida"), qualquer atitude que os deuses considerassem excesso, estariam passíveis de sofrer sanções. A *hybris* era, para eles, uma linha tênue que se deve ter o bom senso de não ultrapassar, sob pena de enfrentar a ira das divindades do Olimpo. Seguindo essa lógica, Karen e Rachel poderiam ter cruzado essa fronteira, sendo, por isso, punidas.

Em suma, nesses filmes, "ninguém pode observar o mal sem que algo brote nele em resposta, porque o mal é um arquétipo e todo arquétipo provoca um impacto infeccioso nas pessoas. Olhá-lo significa tornar-se contaminado por ele." (*Ibidem*, 327)

4.4.4. Atualidade

Apesar de mostrarem peculiaridades da cultura japonesa, os filmes revestem-se de elementos análogos à realidade comuns a todo o mundo, o que pode justificar o sucesso de bilheteria ocorrido em vários países, orientais e ocidentais. Elencaremos, a seguir, alguns dos pontos que mais se

destacam nas tramas em questão, relacionando-os com os enredos.

Não há como lutar contra aparições fantasmagóricas. Malfeitores virtuais - que não existem enquanto materialidade, mas sim como potencialidade - como os espectros dos filmes supracitados compõem uma das faces do mal que mais assustam atualmente.

Em uma época em que os computadores fazem parte do dia-a-dia - operações bancárias, compras, trocas de informações, gerenciamento de empresas são feitos amplamente pela internet -, adquirir um vírus, programa capaz de interferir no funcionamento regular dessas máquinas, representa uma ameaça por sua capacidade de provocar grandes estragos nos sistemas informatizados. Da mesma forma como os espectros das obras aqui analisadas, esses vírus não existem concretamente, mas podem, potencialmente, causar danos a qualquer um.

Métodos de defesa militares são organizados em redes de computadores. Os meios de comunicação utilizam cada vez mais transmissões por satélite. O funcionamento correto e ininterrupto desses recursos, portanto, é vital para pessoas, empresas, governos e países. Basta lembrarmos do frenesi provocado pela possibilidade do *bug* do milênio, em 1999, que ameaçou várias organizações com sua capacidade de causar uma pane generalizada nos computadores. Novos vírus surgem com frequência, provocando danos para milhões de internautas. No-

tícias sobre ataques de *hackers*, sabotagens eletrônicas e espionagem industrial são freqüentes.

Assim como os personagens dos filmes, assassinados sem terem qualquer culpa na morte trágica do fantasma vingativo, são os usuários da *web* lesados por tais práticas. Eles são prejudicados sem que tenham feito algum mal contra os responsáveis por espalhar os vírus ou contra aqueles que invadem as máquinas, roubando senhas, informações pessoais e operando transações ilegais. Em *O grito* e *O chamado*, pessoas são mortas por entrar em uma casa amaldiçoada ou por assistir a uma fita de vídeo misteriosa, respectivamente. Na atualidade, internautas têm seus equipamentos danificados porque fizeram uso desprotegido da internet.

A maneira como os personagens dos filmes são sentenciados a morrer pode corresponder, analogicamente, ao aumento da transmissão de doenças infecciosas nos dias atuais. A maldição avança sobre suas vítimas assim como uma enfermidade contagia as pessoas: através do contato. Um indivíduo que se relaciona com outro infectado, sem se prevenir, negligencia o risco que corre e torna-se suscetível de adquirir uma patologia. Da mesma forma, as protagonistas dos filmes são imprudentes ao contatarem os fantasmas e passam a ser perseguidas por eles. Um simples contato, portanto, pode prejudicar as pessoas em ambos os casos, representando, potencialmente, uma diminuição do tempo de vida. Nas palavras de Gore Verbinski,

“o mito urbano tem um aspecto viral com relação à forma como é contado, repetido e até como o pegamos”.

A contaminação é rápida e se espalha de maneira vertiginosa. Rachel acaba por “infectar” o pai de seu filho ao lhe mostrar a fita de vídeo. Da mesma forma, Karen é responsável pelo destino trágico de seu namorado quando ele vai ao seu encontro na casa mal-assombrada. Nos últimos anos, o número de infectados pelo HIV, por exemplo, aumentou gradativamente. Estima-se que atualmente 40,3 milhões de pessoas estejam contaminadas pelo vírus causador da AIDS, conforme relatório das Organizações das Nações Unidas (ONU), de novembro de 2005. Somente nesse ano, 4,9 milhões de novos casos foram registrados.

O terrorismo, prática que visa a desestabilizar um governo ou a contrariá-lo através da violência, também possui referências, analogias com as produções em questão. Tratá-los aqui como amorfo, afinal, quem poderia apontar com precisão o terrorista, o que planeja e onde irá atacar? Mesmo em seu momento de maior concretude - como, por exemplo, quando um homem-bomba ameaça um ônibus ou um avião -, ele logo se desfaz com o disparo dos explosivos. Novamente, não é necessário que as vítimas desse ataque hipotético tenham cometido algum mal contra tais fundamentalistas.

Mais especificamente, na história recente do Japão, destacam-se, ainda, os ataques atômicos a Hiroshima e Nagasa-

ki como possíveis fontes de inspiração para a composição das obras. Milhares de pessoas foram mortas e tiveram seus corpos desmaterializados pelo bombardeio nuclear. Podemos, inclusive, fazer uma conexão do drama vivido por Kayako Saik com a antiga rivalidade dos japoneses com os norte-americanos. A jovem mulher de *O grito* se apaixonou por um professor daquele país e, por isso, viu sua vida desmoronar. Isso pode representar a desconfiança do povo nipônico em relação aos Estados Unidos. O drama do casal também pode simbolizar a ameaça que a ocidentalização traz aos valores arraigados da sociedade da Terra do Sol Nascente, até a Era Meiji fechada à cobiça de europeus e norte-americanos, já que é um estrangeiro quem põe em risco a união.

Pessoas foram e são mortas sem distinção: qualquer um pode se tornar vítima de práticas terroristas. Essa insegurança derruba o simbolismo de refúgio, de proteção e de espaço sagrado atribuído à casa. Estar no interior de uma residência já não significa estar a salvo e livre de práticas maléficas. Podemos perceber, então, uma analogia com o filme *O grito*. Nessa produção, o próprio lar é o lugar mais vulnerável, e, mesmo saindo do recinto amaldiçoado, os personagens são mortos pelos fantasmas. A morte pode acontecer em qualquer local. Em grande parte dos filmes tradicionais de casas mal-assombradas, ao contrário, sair da residência habitada pelas criaturas maléficas significa livrar-se da morte, con-

seguir a salvação. Outra inversão do modelo tradicional é a troca do porão pelo sótão como a região mais obscura e assustadora da residência. A respeito dos elementos fílmicos que mais se destacam nas obras aqui estudadas, trataremos a seguir.

4.4.5. *Análise dos elementos fílmicos*

Em *O chamado*, a menina Samara foi trancada dentro de um poço artesiano, vindo a falecer após sete dias de prisão. O poço habita o imaginário popular como sendo a representação de uma passagem, uma abertura em direção ao subterrâneo, por muitos considerado o lar do anticristo. É um veículo de comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Essa fenda seria capaz de conduzir o mal até planos superiores, como nos relata São João nesta passagem do Apocalipse:

O quinto Anjo tocou. Vi então uma estrela que tinha caído do céu sobre a terra. Ela recebeu a chave do poço do Abismo. E abriu o poço do Abismo. E daí subiu uma fumaça como fumaça de uma grande fornalha. O sol e o ar escureceram de tanta fumaça do poço. Da fumaça saíram gafanhotos voando sobre a terra. Tinham poder de matar como escorpiões. (Apocalipse, 9: 1-3)

Também na literatura encontramos exemplos de o poço sendo tratado como uma abertura para o inferno. No conto *O*

poço e o pêndulo, de Edgar Allan Poe, o personagem, herege, teme ser atirado em uma dessas perfurações por inquisidores:

Os agentes da Inquisição souberam que eu já conhecia o poço - o poço, cujos horrores tinham sido destinados a tão ousado herege como eu - o poço, símbolo do inferno e considerado pelo vulgo como a última Tule de todos os seus castigos. Tinha escapado de mergulhar no poço pelo mais simples dos acasos, e sabia que a surpresa ou o estratagema no tormento formava parte importante de quanto havia de grotesco naquelas execuções misteriosas. Não tendo caído, não entrava no plano diabólico lançarem-me no abismo; e assim (sem haver alternativa), esperava-me uma destruição diferente e mais suave. (ALLAN POE, 2006)

Da mesma forma, em *O chamado*, o que reside no poço é maléfico e misterioso: o fantasma vingativo da menina assassinada pela mãe, dotado de grande poder de destruição.

Sua família possuía um haras, localizado em uma ilha. No mundo ctoniano - das divindades infernais e subterrâneas - o cavalo é associado às trevas. Como nos dizem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário dos símbolos*, o animal é "filho da noite e do mistério, (...) portador de morte e de vida a um só tempo" (CHEVALIER: 1996, 203). Nesta concepção, ele seria a manifestação da desgraça. No filme, há inúmeros exemplares da espécie, o que podemos considerar um prenúncio, um presságio da grande tragédia que iria acontecer. O próprio

pai de Samara atribuiu o incidente ocorrido com os cavalos - eles se suicidaram - como um anúncio do grande mal que viria: a garota atrairia desgraças para a ilha.

Perturbados com a paranormalidade de Samara, muitos eqüinos se atiravam ao mar. A água, na cultura asiática, é entendida como fonte de regeneração corporal e espiritual. Nesse sentido, podemos inferir que os animais procuravam se recuperar da grande maldade da menina que os perseguia.

A ilha, isolada do continente pelo mar, designa um centro espiritual. Seria um cosmo em miniatura, completo e perfeito, onde reinam a paz e a harmonia, estranhas à agitação do mundo profano. No entanto, em *O chamado*, a ilha é palco de várias desgraças. Samara comprometeu o sossego do lugar, já que possuía poderes destruidores. Ela levou os animais à morte e a mãe à loucura; faltaram peixes e os invernos tornaram-se muito rigorosos.

Nesse filme fica implícita a projeção do desejo humano de uma maior interatividade entre os meios de comunicação e o receptor. Em algumas ocasiões, como no momento em que Rachel observa seus vizinhos através da sacada de seu prédio, fica clara a intenção de mostrar a passividade das pessoas diante do aparelho de TV. Em um dos primeiros indícios de que está de fato lidando com um fenômeno sobrenatural, a protagonista presencia perplexa uma mosca literalmente sair da tela da TV. Tal fato irá se repetir, num âmbito muito mais trágico, no

grande clímax do filme, quando Samara sai do aparelho para matar mais um personagem que havia assistido à fita.

Os cabelos da menina, assim como os de Kayako, de *O grito*, são muito compridos, negros, e estão sempre soltos. Ao longo da História, as madeixas sempre representaram certas virtudes ou poderes dos homens. No mito bíblico de Sansão²⁰, por exemplo, elas estão associadas à força e à virilidade. Na China, cortes rentes significavam uma renúncia. Já

na Iconografia hindu, os cabelos soltos, na maior parte dos casos, são uma característica das divindades terríveis. E o mesmo acontece com as Górgonas da mitologia grega e com o Tifão. (*Ibidem*, 155)

Os espectros dos filmes se aproximariam, portanto, dessa concepção. Acredita-se, também, que as madeixas, assim como as unhas e os dentes, sejam a morada da alma, e este vínculo não se desfaria após a separação do corpo, daí o hábito de muitas famílias guardarem os primeiros cachos e dentes-de-leite das crianças. Os cabelos carregariam a força vital dos indivíduos. Essa seria uma fonte do grande poder

²⁰ Herói bíblico e não menos mítico nascido na Judéia, Sansão era possuidor de um dom divino, uma enorme força física. Escolhido por Deus para livrar Canaã da ameaça dos filisteus, deveria, entre outras obrigações, abster-se de bebidas fortes e de cortar a barba e o cabelo. Depois de traído pela primeira esposa, apaixonou-se por Dalila, uma filistéia, a ponto de confiar-lhe o segredo de sua força extraordinária: os cabelos. Dalila vendeu o segredo e o entregou aos filisteus, que cortaram-lhe as madeixas enquanto dormia. O herói foi condenado a mover o moinho da prisão, pena humilhante por ser essa a função das escravas. Com sua cabeleira novamente crescida, ao ser exibido durante um festim no templo de Dagon, derrubou as colunas que sustentavam o teto e morreu soterrado junto com os inimigos. (Jz 13:16)

desses fantasmas. A cabeleira de Kayako parece poder, ainda, enredar suas vitimais, envolvê-las em uma rede de maldade, de onde não se pode escapar, ainda que essas pessoas deixem a residência amaldiçoada. "O cabelo é um vínculo, o que lhe permite ser utilizado como um dos símbolos mágicos da apropriação." (*Ibid.*, 154)



À esquerda, Samara, de *O chamado*, sai da TV para fazer mais uma vítima. Ao lado, Kayako, de *O grito*, desce as escadas da casa assombrada para perseguir a protagonista Karen.

Como foi dito anteriormente, entre todos os recintos da casa assombrada de *O grito*, o sótão é o local mais obscuro e misterioso. De lá vêm estranhos ruídos, que despertam a atenção de Yoko, a assistente social japonesa, levando-a a vasculhar o cômodo e, conseqüentemente, a desaparecer. É também no

sótão que é encontrada sua mandíbula - removida pelos fantasmas -, bem como os corpos do casal Willians. Tal lugar tem uma função ambígua, já que contém e protege riquezas, mas também é onde se recolhe o que não tem mais serventia.

Podemos definir o inconsciente humano como o sótão da mente, lugar inexplorado e fascinante onde estão todos os objetos acumulados ao longo dos anos, não mais utilizados, perdidos ou esquecidos. Da mesma forma, é ali que ficam guardados indícios dos assassinatos brutais, porém desconhecidos, ocorridos naquela residência.

Durante todo o filme, olhos são exibidos sistematicamente. Essa repetição poderia ser entendida como um aviso. O "olho que tudo vê" estaria atento a todos aqueles que entram na casa, fugir seria inútil. O olhar que vigia e, ao mesmo tempo, lança a maldição, pode ser entendido, ainda, como um mau-olhado, que

simboliza uma tomada de poder sobre alguém ou alguma coisa por inveja e com uma intenção maldosa. O mau-olhado é a causa, diz-se, da morte de metade da humanidade. O mau-olhado esvazia a casa e enche as tumbas. (*Ibid.*, 655)

Além dos espectros de kayako e Toshio, de *O grito*, o fantasma de um gato, que pertencia ao menino em vida, também reside na casa mal-assombrada. No Japão, censura-se o animal, juntamente com a serpente, por não ter se comovido com a morte de Buda. Acredita-se, também, que os felinos trazem mau

augúrio. Os gatos totalmente pretos, como o de Toshio, carregariam, ainda, qualidades mágicas. “Em muitas tradições, o gato preto simboliza a morte e a obscuridade. Às vezes, o gato é concebido como um servidor dos Infernos”. (*Ibid.*, 463) Assim sendo, a presença do animal na casa poderia ser um indício da maldição que ali existe ou, ainda, ele mesmo contribuiria para a campanha de mortes realizada por seus donos.

O filme opta pela fragmentação do que seria o todo narrativo, apresentando os personagens e fatos em blocos relacionados entre si por uma linha narrativa principal, mas desordenados no tempo e no espaço. Ao final da obra, tem-se a impressão de um tempo cíclico, em que os acontecimentos sempre se repetem. A maldição, portanto, nunca cessará de fazer novas vítimas.

5. CONCLUSÃO

Neste trabalho, nos propusemos estudar o mal nos filmes *remakes* de originais japoneses. Para tanto, fizemos a opção por trabalhar com as produções norte-americanas *O chamado* e *O grito*.

Dentro dessa proposta, procuramos destacar as características diferenciais dessas obras - repletas de aspectos da cultura nipônica - em contraposição àquelas da maioria dos filmes hollywoodianos de horror. Buscamos identificar, também, conexões entre elementos da realidade contemporânea de todo o mundo e fatos ocorridos nas histórias em questão. Ao término desse estudo, pudemos concluir que a presença de fatos comuns a diversos países nas tramas pode ser uma das justificativas do sucesso de bilheteria desses filmes que, apesar de serem tão ricos de crenças japonesas - heranças dos originais -, obtiveram grande expressividade também no ocidente.

Ao longo da pesquisa, foi possível verificar que cada período histórico teve seus horrores. Toda época temeu o maligno, sob diferentes representações, de acordo com aquilo que as pessoas experimentavam e acreditavam. Da mesma forma, também a contemporaneidade vive sob a ameaça do mal, que descobrimos ser amorfo e fluido através da leitura de autores destacados no decorrer da presente monografia. Diferentemente do que acontecia no passado, hoje a maldade está descentrali-

zada, não está encerrada em uma única entidade, como, por exemplo, nos deuses da Antiguidade Clássica, que abençoavam ou desgraçavam a vida de seus súditos, ou na loucura, que perturbava os modernos com a possibilidade da demência.

O cinema não viveu tudo isso indiferentemente. Desde sua invenção em 1895, a sétima arte procurou representar na tela aquilo que assombrava seus espectadores. Os filmes de horror, através da proposta do sobrenatural, projetaram os temores das pessoas. Após a II Guerra Mundial, por exemplo, obras do gênero procuravam retratar monstros e humanos mutantes, frutos do pavor causado pelos efeitos nocivos da radioatividade e pela possibilidade de um conflito nuclear.

Da mesma forma, os filmes mais recentes, como aqueles aqui estudados, expõem algumas faces da maldade contemporânea em seus enredos. Supomos que o terrorismo e as práticas *hackers*, ações muito temidas nos dias atuais, têm aspectos em comum com os dramas vividos pelos personagens. Ao longo desta pesquisa, procuramos, pois, justificar nosso ponto de vista. De certo, existem leituras e decodificações diferentes para essas mesmas obras, de grande complexidade.

Em relação aos filmes de horror norte-americanos feitos nas últimas décadas, acreditamos que *O chamado* e *O grito* inovaram na figura do vilão. Anteriormente, a maioria dos malfeitores eram monstros ou assassinos psicopatas ressurgidos da morte. Nesses novos exemplares do gênero, no entanto, os

antagonistas são, assim como o mal da atualidade, amorfos, virtuais. Ambos não existem enquanto matéria, mas sim como potência.

Outra inovação que podemos inferir é o não-esgotamento da maldade. Assim como hoje ainda não é possível se falar no fim do terrorismo e das práticas *hackers*, nesses filmes os espectros e fantasmas também não cessam sua vingança.

Nas duas obras, os assassinatos que despertaram a fúria dos fantasmas rancorosos aconteceram no seio da própria família. Chegamos à conclusão de que pode haver aí uma outra analogia com a sociedade na qual vivemos: a desintegração familiar.

Especificamente em relação a *O chamado*, percebemos uma dura crítica do diretor à televisão e à dependência que o meio de comunicação provoca nos telespectadores. No decorrer da trama, inúmeros televisores são mostrados. Os aparelhos estão ligados mesmo quando as pessoas brincam, trabalham ou discutem. A menina Samara foi deixada no celeiro em companhia apenas dos programas televisivos. No ato de seu suicídio, Richard Morgan se eletrocuta com a TV. Nos chalés onde a sobrinha de Rachel se hospedou, o recepcionista diz à repórter que, como o sinal é ruim, as dependências possuem videocassetes. Nem a fuga para um ambiente de clima bucólico consegue afastar os hóspedes da tecnologia televisiva. Eles são capa-

zes de contornar uma falha na transmissão para estarem em contato com a diversão que o aparelho pode oferecer.

Já com relação a *O grito*, pudemos destacar na tragédia da família Saeki uma correspondência com um episódio da história recente do Japão - os ataques norte-americanos a Hiroshima e a Nagasaki -, bem como com o medo desse da ocidentalização. Basta lembrarmos que a Terra do Sol Nascente esteve fechada às influências exteriores até a Era Meiji, vivendo, por isso, no feudalismo, enquanto outros países se modernizavam. A aparição sistemática de olhos parece chamar a atenção, ainda, para casos de violência familiar.

O chamado e *O grito* inauguraram uma onda de refilmagem de títulos de horror japoneses por parte dos norte-americanos. A eles se seguiram *O chamado 2* (*The ring 2*, 2005), de Hideo Nakata, e *Água negra* (*Dark water*, 2005), de Walter Salles. Estão sendo produzidas, ainda, outras seqüências das histórias aqui estudadas. A esse fenômeno deu-se o nome de *J-horror*.

Concluimos que os filmes pertencentes a esse estilo carregam o "selo" da cultura nipônica, sem, contudo, serem genuinamente japoneses. São refilmagens nas quais um roteiro original ganha uma roupagem hollywoodiana, com concessões para que a história não exija dos espectadores ocidentais profundo conhecimento sobre as crenças nipônicas. Além disso, as obras são favorecidas pelo emprego de uma maior tecno-

logia e, claro, pela utilização da "marca Hollywood". Essa mescla, até o momento, tem sido entendida como sinônimo de sucesso, basta checarmos as cifras arrecadadas nas bilheterias de todo o mundo.

Concluimos, também, que essa nova safra de filmes de horror veio como uma alternativa criativa e bem-sucedida para Hollywood inovar no estilo, tão marcado pelas ressurreições cíclicas - dos vilões e das obras - características dos anos 1980 e 1990.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) ALLAN POE, Edgar. **O poço e o pêndulo**. Disponível em: < [www.-contosimortais.pop.com.br/pendulo.htm](http://www.contosimortais.pop.com.br/pendulo.htm)>. Acesso em 03 fev 2006.
- 2) BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Trad. Estela dos Santos Abreu. Capinas: Papyrus, 1990.
- 3) BAZIN, André. **O cinema da crueldade**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- 4) **BÍBLIA sagrada**: edição pastoral. Trad.: Ivo Storniolo, Euclídes Martins Balancim e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990.
- 5) BOSCOV, Isabela. Sustos orientais. **Veja**. Rio de Janeiro: Editora Abril, n.1886, p. 106-107, 1.sem. 2005.
- 6) BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.
- 7) BRANDÃO, Myrna Silveira. **Homenagens à vitalidade de uma lendária produtora**. Disponível em : <http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/shochiku_myrna.htm>. Acesso em 27 nov 2005.
- 8) BUBER, Martin. **Imagens do bem e do mal**. Trad: Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 1992.
- 9) CAMPOLINA, Edson. **O bem e o mal contemporâneo**. Disponível em:
<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?Tcod=31104&cat=Artigos>>. Acesso em 19 set 2005.
- 10) CAPPELLANO, Renata. Sustos no feminino. **Tribuna de Minas**. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br>>. Acesso em 24 mar 2005.
- 11) **CINEMA japonês**. Disponível em: <http://orbita.starmedia.com/cinema_net/Jap.htm>. Acesso em 27 nov 2005.
- 12) **CINEMA japonês**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_japon%C3%AAs#Hist.C3.B3ria>. Acesso em 27 nov 2005.

- 13) CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- 14) **DETECTIVE story.** Disponível em <http://encarta.msn.com/encyclopedia_761559994/Detective_Story.html>. Acesso em 29 ago 2005.
- 15) EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo.** Trad: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- 16) ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Trad.: Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- 17) ESPÍRITOS zombeteiros. **A cripta.** Disponível em <<http://criptadocaveira.blogspot.com/2005/01/espiritos-zombeteiros-ou-por-que-o.html>>. Acesso em 20 mar 2005.
- 18) FERRIER, Francis. **O problema do mal: pedra de escândalo.** Trad: Pe. Emanuel Alves da Silva. São Paulo: Paulinas, 1967.
- 19) FIORESE, Fernando Fábio Furtado. **Cinema escrito: apostila de introdução ao cinema.** Juiz de Fora, [s.n.i.] e [s.d.].
- 20) FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica.** Trad: José Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- 21) GHIROTTI, Joaquim. **O cinema de horror.** Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/horror.htm>>. Acesso em 07 set 2005.
- 22) GUIMARÃES, Pedro. **A perversão dos gêneros.** Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2494,1.shl>>. Acesso em 19 set 2005.
- 23) **HORROR film.** Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Horror_movie>. Acesso em 29 ago 2005.
- 24) **INVASÃO Nipônica.** Disponível em: <http://www.laboratorio-pop.com.br/col_marioabbade/col_marioabbade_20050116.html>. Acesso em 06 abril 2005.
- 25) LAGOEIRO, Carlos. **O outro eixo do mal.** Disponível em: <<http://www2.rnw.nl/rnw/pt/atualidade/organizacao/org05022>>

- [5_eixodomal](#)>. Acesso em 20 set 2005.
- 26) **LAROUSSE cultural**. São Paulo, Nova Cultural, 1998, 14v, 16v.
- 27) MENDONÇA FILHO, Kleber. **"Noir" surgiu no pós-guerra franceses**. Disponível em <<http://cf.uol.com.br/cinemascope/artigo.cfm?CodArtigo=17>>. Acesso em 29 ago 2005.
- 28) NAVARRO, Murilo. **O filme noir**. Disponível em <<http://www.cnoticias.com.br/opiniaop.asp?identificacao=89>>. Acesso em 29 ago 2005.
- 29) **O CHAMADO**. Direção: Gore Verbinski. Manaus: Dream works filmes, 2002. 1 DVD (116 min.), son., color., legendado.
- 30) **O GRITO**. Direção: Takashi Shimizu. Manaus: Europa filmes, 2004. 1 DVD (96 min.), son., color., legendado.
- 31) O GRITO confirma Takashi Shimizu como novo midas do gênero do terror. **Jornal da Manhã**. Disponível em: <http://www.-jornaldamanha.com/ver_cad2.php?not=841>. Acesso em 06 abril 2005.
- 32) ROCHA, Antônio Carlos. **O que é Budismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- 33) ROSATTI, Renato. **O chamado**. Disponível em: <<http://www.bokadoinferno.hpg.ig.com.br/romepeige/chama.html>>. Acesso em 02 maio 2005.
- 34) SANFORD, John. **Mal: o lado sombrio da realidade**. Trad: Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulinas, 1988.
- 35) **THRILLER and suspense films**. Disponível em <<http://www.filmsite.org/thrillerfilms.html>>. Acesso em 31 ago 2005.
- 36) VON FRANZ, Marie Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. Trad: Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulinas, 1985.