COLEÇÃO CINEMA ESTRONHO
VOLUME 7

TODOS OS DIREITOS DA OBRA RESERVADOS A FILIPE FALCÃO

AUTOR
Filipe Falcão

REVISÃO
Celly Borges

ILUSTRAÇÃO DE CAPA
Leyla Buk

PROJETO GRÁFICO
Marcelo Amado

EDITOR RESPONSÁVEL
Marcelo Amado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Falcão, Filipe;

Fronteiras do Medo... – São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2015.

ISBN: 978-85-64590-87-8

1. Ensaios Brasileiros. I. Falcão, Filipe

CDD-B869.4

índice para catálogo sistemático:
1. Ensaios Brasileiros. CDD-B869.4

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Estronho
São José dos Pinhais - Paraná - Brasil

www.editora.estronho.com.br
Facebook: www.facebook.com/estronhobook
Twitter: @estronho

FRONTEIRAS DO MEDO

QUANDO HOLLYWOOD REFILMA O HORROR JAPONÊS

FILIPE FALCÃO

COLEÇÃO CINEMA ESTRONHO

EDITORA ESTRONHO · 2015
SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, PR

O gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. Talvez porque saibam que, se a situação ficar feia, eles sempre podem trazer de volta a ideia do monstro saindo da escuridão.

Stephen King

NANAKO MATSUSHIMA EM “RINGU” (1998)

9 PREFÁCIO

13 INTRODUÇÃO

25 A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA DO FILME DE TERROR
27 A CULTURA DA REFILMAGEM
35 LÓGICA DE PRODUÇÃO

41 O TERROR NA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA
51 O CINEMA DE TERROR NO JAPÃO
53 O *J HORROR*
57 PRODUÇÃO FÍLMICA NO JAPÃO
65 O CINEMA DE TERROR NOS ESTADOS UNIDOS
72 SÉTIMA ARTE E MERCADO NOS ESTADOS UNIDOS

81 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *RINGU* E *O CHAMADO*
81 PRODUÇÃO DE SENTIDO DE FANTASMAS
90 AS PROTAGONISTAS
96 PRAZER MIDIÁTICO
99 A MULHER NO *J HORROR*
106 A MULHER NO TERROR NORTE-AMERICANO
111 REIKO E RACHEL
119 A ESTÉTICA SONORA
127 DETALHANDO OS ÁUDIOS

149 CONSIDERAÇÕES FINAIS

155 AGRADECIMENTOS
156 REFERÊNCIAS
161 ÍNDICE ONOMÁSTICO (PERSONALIDADES)
164 ÍNDICE ONOMÁSTICO (FILMES E SÉRIES DE TV)
169 PÔSTERES DE FILMES CITADOS (COLORIDOS)

ESTA É UMA VERSÃO DE DEGUSTAÇÃO (em baixa resolução) CONTENDO O SUMÁRIO, PREFÁCIO, INTRODUÇÃO E PRIMEIRO CAPÍTULO.

EDITORA ESTRONHO

www.lojaestronho.com.br

www.estronho.com.br/blog

PREFÁCIO

O QUE HÁ NA FRONTEIRA DO MEDO?

A Cultura Pop tem dessas coisas: vez por outra, somos interpelados por produtos midiáticos vindo de geografias pouco convencionais. Música de uma cantora da ilha caribenha de Barbados, seriados (os Doramas) feitos na Coreia, um *blockbuster* que é ambientado na Turquia. Podemos falar de uma geopolítica dos produtos da Cultura Pop, que tem a ver com poder econômico, protagonismo político, economia de mercado, indústrias da cultura consolidadas, exotismo. Tudo junto. Amalgamado. Qual a função de um livro que é originado de uma pesquisa? Sair do lugar comum. Demarcar pontos de partida, marcos. Fazer com que se enxerguem os processos que originam os itinerários geopolíticos da Cultura Pop.

É, sem dúvidas, esta a grande contribuição do livro *Fronteiras do Medo: Quando Hollywood Refilma o Horror Japonês*, de Filipe Falcão: fazer com que consigamos entender a presença da cultura cinematográfica do horror japonês na nossa vida. O trabalho que chega neste livro, com modificações que tornaram o texto mais agradável e fluido, é resultado de dois anos de pesquisa do autor sob minha orientação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa. Há quem ache que pesquisas de mestrado e doutorado têm que ser chatas, sobre assuntos que não necessariamente amamos, que tenha que haver um certo "distanciamento" acadêmico que separa o que se estuda de quem o estuda. Esta não é a perspectiva nem de Filipe Falcão, nem minha.

Tem-se aqui um pesquisador que adora cinema de horror. Não só japonês. Filipe é um aficionado por cinema de horror de maneira geral. Fala com propriedade dos achados, dos assuntos, dos monstros. Sempre trazendo um apurado olhar crítico, nunca excessivamente deslumbrado, provando que levar nossas paixões para a pesquisa acadêmica é possível. E louvável. Digo louvável porque há informações, datas, nomes de atores coadjuvantes que só fãs sabem. Ou gravam. Neste sentido, não tenho a menor dúvida de que este livro só seria possível de ser feito porque Filipe Falcão é fã de cinema de horror. Junto com seu fanatismo, vem sua memorabilia: a coleção de filmes que ele investiga, cartazes, camisetas, bonecos. No carro de Filipe, há um terço cristão pendurado no retrovisor, junto a um boneco de Jason, de *Sexta-Feira 13*. Vez por outra, encontro com ele vestindo uma camiseta com algum cartaz de filme de

horror. Sangue respingado, gargalhadas ao contar da nova – e geralmente – péssima refilmagem de algum clássico do gênero.

A pesquisa que Filipe Falcão publica aqui interessa – muito – aos estudos sobre Cultura Pop, mas, sobretudo, aos fãs, curiosos, que, como ele, adoram cinema de horror. O trabalho apresenta uma contribuição importante sobre a experiência cinematográfica do filme de terror: a perspectiva do clichê, da erotização de alguns subgêneros, a importância do som, a dinâmica da própria espectatorialidade dos cinemas multiplex. Há, no filme de terror, uma cultura da refilmagem, de reciclar, dizer o mesmo, de forma diferente. Um posicionamento quase sempre nostálgico da crítica, uma lógica de produção bastante intensa.

Tem-se, no livro, uma investigação detida sobre que processos engendraram o filme de horror japonês *Ringu* e sua refilmagem norte-americana *O Chamado*. O que ficou de um, no outro? O que foi acrescido? Quais as sobras culturais? O que da cultura japonesa "migrou" para a refilmagem norte-americana? Para entender parte destas questões, Filipe foi investigar o filme de terror na indústria cinematográfica, ou seja, os estúdios. Recuperou a história do cinema de terror no Japão, de seus primórdios, até o momento atual, quando, de forma análoga à música pop japonesa (o *J Pop*), o filme de horror *made in Japan* recebeu o nome de *J Horror*.

Em seguida, o autor espelha a história do gênero no Japão e nos Estados Unidos para comprovar que são poucas as diferenças no âmbito da produção. É tudo feito de maneira extremamente fordista. Mas aqui ele não cai na falácia dos autores da Escola de Frankfurt de não enxergar criação, inovação, ousadia, dentro dos ditames dos estúdios. Ringu é sim uma obra seminal para entender a estética do cinema de horror japonês que se disseminou mundo afora, via Hollywood e também por outros circuitos de consumo. Seminal porque traz elementos de inovação dentro do gênero.

Parte do que entendemos sobre o contemporâneo cinema de terror no Japão se origina na forma com que o sobrenatural é apresentado. Por isso, o autor dedica parte de sua investigação a entender a produção de sentido dos fantasmas. O "jogo" proposto pelo cinema de horror envolve sim o sobrenatural e também protagonistas. Mulheres que, ora são esquartejadas, ora gritam por socorro, ora as duas coisas. Que prazer existe em assistir a cenas desta natureza? Como se dá a experiência de prazer no olhar? Estamos diante de duas tradições culturais, uma japonesa, com a presença de um imaginário feminino que passa, necessariamente, pela submissão da gueixa; outra americana, de emancipação, luta pelos direitos, corporalidades distintas. Ao investigar as personagens Reiko (*Ringu*) e Rachel (*O Chamado*), somos convocados a pensar sobre o Japão e os Estados Unidos, suas histórias, particularidades envolvendo as mulheres.

Por fim, mas não menos importante, Filipe Falcão vai discutir as diferenças sônicas existentes entre o horror japonês e norte-americano. Aqui, o leitor vai perceber, em função do rigor analítico do pesquisador, como os filmes hollywoodianos são mais barulhentos, nos captam pelo susto que vem na onda sonora que bate na gente nos *strings* (aquele "PAM" sonoro que nos mostra algo muito extraordinário, às vezes, um corpo, às vezes um simples gatinho passando pelo corredor da casa). Filmes japoneses são gritantemente mais silenciosos. Filiais norte-americanas, ao contrário, urram por nossa atenção.

Ao final da leitura, saímos com a sensação de termos assistido a *Ringu* num multiplex em Harajuku (bairro *trendy* de Tóquio) depois, pegamos um voo, cruzamos o oceano, e aterrissamos em Los Angeles, para experienciarmos *O Chamado*, numa sala Imax, no complexo de entretenimento LA Live. Comparamos os filmes, mas também os países, as cidades. O que há do Japão nos Estados Unidos? E vice-versa? O que há deste entre-lugar meio Tóquio, meio Los Angeles, em nós? Uma fronteira. Do medo? Talvez. Da Cultura Pop. Com certeza.

Thiago Soares
Professor do Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Para a minha mãe, Maria Helena, que nunca gostou de filmes de terror, mas sempre quis que eu publicasse um livro.

INTRODUÇÃO

No ano de 2002, a produtora norte-americana Dreamworks, do cineasta Steven Spielberg, comprou os direitos autorais do filme de terror[1] japonês *Ringu*, lançado quatro anos antes. A produção original, dirigida por Hideo Nakata, acompanha uma jornalista que investiga a lenda urbana de pessoas que morrem sete dias depois de terem assistido a uma misteriosa fita VHS. Nos Estados Unidos, a refilmagem desta obra ganhou o nome de *The Ring*, traduzida no Brasil como *O Chamado.* A suposta maldição possui ligação com o fantasma de uma garota que teria morrido 30 anos antes chamada Sadako Yamamura. *Ringu*, ao lado de outros filmes semelhantes, chamou a atenção do mundo para uma subdivisão ou subgênero do cinema de terror japonês conhecido como *J Horror*, abreviação de *Japanese Horror.* Tais obras ganharam notoriedade mundo afora, provocando uma espécie de *boom* em torno da produção cinematográfica contemporânea na ilha oriental.

O pesquisador em cinema de terror japonês, Jay McRoy (2008), define o *J Horror* como formado por uma pluralidade de tradições religiosas presentes em suas tramas, incluindo xintoísmo e budismo, assim como temas que remetem aos antigos espetáculos teatrais do país, como o *Nô*[2], que utilizava temas como *shunen* (vingança) e *shura-mono* (peças com fantasmas). Já as peças *Kabuki*[3] são lembradas por apresentar contos *kaidan*, ou seja, com temáticas sobrenaturais. Tais elementos são os pilares do que é visto nos filmes classificados como *J Horror*.

No entanto, torna-se simples e até incompleta a classificação dos filmes *J Horror* apenas como tramas com fantasmas vingativos. O que leva estes espíritos a buscar revanche é um importante ponto de análise, uma vez que a trama vai oferecer um mistério em torno da motivação e da origem deste fantasma, que não necessariamente era uma pessoa má em vida. Assim, tanto os personagens quanto o público precisam coletar pistas durante a projeção na tentativa de desvendar o mistério. Tais elementos fazem com que o *J Horror* construa parte do seu medo amparado pelo chamado

[1] Existem autores e pesquisadores que apontam filmes de terror e de horror como sinônimos, sem que existam diferenças entre eles. Outros discordam. Tal questão não será discutida nesta obra, que vai manter a palavra terror para definir os filmes aqui estudados. No entanto, a expressão horror será mantida quando utilizada em citações diretas dos autores que compõem este livro.

[2] O *Nô* é a arte teatral clássica do Japão, um drama lírico que combina a música, a dança e a poesia. Data do século XIV.

[3] Estilo de teatro no Japão surgido no século XVII conhecido por temas populares e maquiagem elaborada dos seus atores, todos homens. O nome *Kabuki* é uma fusão das palavras Ka (música), Bu (dança) e Ki (atuação ou habilidade).

terror psicológico. Trata-se de uma vertente do gênero que pode ser definida como um terror sugerido, implícito, à espreita, muito focado em um medo sustentado por mistério, investigação e suspense.

A terminologia *J Horror* é marcadamente anglófila e significa o endereçamento da cinematografia do Japão nos Estados Unidos, Europa e em contextos transnacionais. É possível então pensar o *Japanese Horror* como uma extensão do que se convencionou chamar de manifestações da cultura pop midiática japonesa, que tem em sua gênese os *mangás*, as animações e os seriados televisivos que popularizaram o Japão como um local pop, por meio de produtos como *Godzilla*, *Power Rangers*, *Jaspion*, entre outros.

Do outro lado do oceano, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos sempre foi considerada responsável pelos mais famosos clássicos do gênero terror como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski; *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin; *A Profecia* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner; além de produções mais violentas e explícitas, porém igualmente famosas como *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George A. Romero; *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), de Tobe Hooper; *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977), de Wes Craven; entre tantos outros. No momento em que o *J Horror* lança *Ringu*, em 1998, a produção norte-americana dava início a um período que seria marcado por *remakes* de clássicos do gênero. É claro que a década de 1990 não foi marcada apenas por estas refilmagens. O período também costuma ser lembrado pelos filmes derivados de *Pânico* (*Scream*, 1996), de Wes Craven, que reaproveitou a temática do assassino mascarado perseguindo jovens já mostrada em sucessos como *Halloween* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th,* 1980), de Sean S. Cunningham.

O termo *remake* é utilizado para designar obras que são filmadas novamente. Estas refilmagens, que não são exclusivas do século XXI ou apenas de obras de terror, se configuram numa prática relativamente comum no sistema de produção cinematográfica em larga escala, como, por exemplo, no modelo produtivo de Hollywood, através dos estúdios cinematográficos. Os *remakes* de produções de diferentes países também são comuns na lógica transnacional adotada pelas indústrias cinematográficas.

Filmes como *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, e *A Noite dos Mortos-Vivos* ganharam refilmagens em 1998 e 1990 respectivamente. Nos anos seguintes, outros exemplares como *O Massacre da Serra Elétrica*, *Sexta-feira 13*, *Uma Noite Alucinante – A Morte do Demônio* (*The Evil Dead*, 1981), de Sam Raimi, *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven, além de filmes de países como Japão, Coréia do Sul, França e Espanha ganharam novas versões *made in USA*. No entanto, boa parte da crítica costuma pontuar as novas obras como "inferiores" comparadas com as originais.

> Há 25 anos, o primeiro *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*) surpreendeu com uma história intrigante, um vilão curiosamente carismático e, principalmente, uma violência exagerada, quase cômica de tão caricata. A refilmagem de Sam Bayer do clássico concebido por Wes Craven consegue trazer uma boa dose de surpresa também, mas por motivos diferentes, ainda que mantenha boa parte dos elementos que fizeram do filme original um sucesso. [...] A história é inteligente e bem contada, mas pouco impressiona. Os efeitos especiais, em contrapartida, criam situações interessantes, mas de pouca serventia uma vez que é tudo muito previsível. É difícil se assustar neste novo *A Hora do Pesadelo* (PRANDONI, 2010).

O pesquisador de filmes de terror, Steffen Hantke, fala sobre o processo de apropriação das obras de destaque do *J Horror* cujos *remakes* passaram então a ser feitos nos Estados Unidos. Para ele, o fenômeno começou a partir de *Ringu* e se estendeu para incluir outras produções nipônicas que ganharam refilmagens norte-americanas. Este caminho de apropriação soa, segundo o pesquisador, como a fórmula encontrada por Hollywood para apresentar algo novo para o público do gênero.

> O remédio para este atrito criativo [...] é a compra dos direitos de filmes de terror asiáticos por Hollywood e seus posteriores *remakes*. *Ringu* (1998), de Hideo Nakata, já foi refilmado por Gore Verbinski como *O Chamado*, em outubro de 2002. [...] Uma dose do saudável cinema de terror japonês e uma fertilização com uma tradição cinematográfica exótica pode curar os doentes filmes de terror norte-americanos (HANTKE, 2004, p.54).

Assim como Hantke, a crítica Isabele Boscov, da revista Veja, também destaca a forma como Hollywood se apropriou dos filmes *J Horror*. Para ela, o fato das produções originais serem consideradas obras de sucesso no Japão ajuda a despertar o interesse dos produtores do Ocidente.

> Tanto *O Chamado* quanto *O Grito* foram garimpados por Hollywood na nova pátria do terror – o Japão – e têm o mesmo mote simples: fantasmas rancorosos vingam-se de sua passagem para o além perturbando os vivos e levando também eles à morte. O filão é lucrativo, para o público e os produtores. O primeiro recupera a chance de pôr sua própria imaginação a serviço do filme, já que o terror japonês se apoia mais em sugestão que em efeitos especiais. Já os estúdios usufruem de produtos testados e aprovados pela audiência japonesa (BOSCOV, 2005).

Depois de *Ringu* ter sido refilmado com o título de *O Chamado*, outros filmes de terror japonês passaram pelo mesmo processo. Como exemplos, é possível citar *Kairo* (2001), de Kiyoshi Kurosawa; *O Grito* (*Ju-On,* 2002), de Takashi Shimizu; *Água Negra* (*Honogurai Mizu no Soko Kara,* 2002), de Hideo Nakata e *Uma Chamada Perdida* (*Chakushin Ari*, 2003), de Takashi Miike, que foram refilmados respectivamente como *Pulse: A Última Dimensão* (*Pulse*, 2006), de Jim Sonzero; *O Grito* (*The Grudge,* 2004), de Takashi Shimizu; *Água Negra* (*Dark Water*, 2005) de Walter Salles e *Uma Chamada Perdida* (*One Missed Call,* 2008), de Eric Valette. Isto sem mencionar as sequências *Ringu 2* (1999), de Hideo Nakata e *O Grito 2* (*Ju-On 2*, 2003), de Takashi Shimizu, que também ganharam versões norte-americanas como *O Chamado 2* (*The Ring 2,* 2005), de Hideo Nakata e *O Grito 2* (*The Grudge 2*, 2006), de Takashi Shimizu.

Apesar de possuírem bases narrativas semelhantes – a jornalista que investiga o mistério, uma fita de vídeo amaldiçoada e o fantasma de uma garota morta – sabe-se, obviamente, que as duas produções (*Ringu* e *O Chamado*) são diferentes entre si. O crítico Felipe Guerra, do portal de filmes de terror Boca do Inferno, postou as suas impressões referentes ao filme *Ringu* já deixando claro como parte da mídia e críticos costumam categorizar os dois filmes.

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

As ideias de Guerra costumam estar em sintonia com as publicações de outros autores e críticos de fora dos Estados Unidos[4]. Que a produção de um *remake* gera diferenças entre o produto original e o novo filme não há dúvidas – sobretudo diante de contextos culturais distintos nos países envolvidos na produção, neste caso, Japão e Estados Unidos. O que parece fundamental para debater este fenômeno é a perspectiva centrada nas análises dos estudos culturais como tentativa de compreender, para além de disposições textuais, como o entorno cultural é fundamental para entender a produção de sentidos de um filme. As ideias de Douglas Kellner (1995) defendem que o cinema de terror costuma utilizar, seja de forma direta ou indireta,

[4] Este livro não vai analisar como a crítica cinematográfica nos Estados Unidos compara *O Chamado* com a produção original. No entanto, de forma generalista, as críticas do país costumam apontar *O Chamado* como um excelente filme de terror.

a contemporaneidade para criar suas histórias. Autor de livros como *A Cultura da Mídia*, Kellner apresenta o debate de que as questões culturais acabam por expressar os acontecimentos e os anseios das sociedades e o cinema de terror pode se apropriar destas vertentes para auxiliar na formatação de seus filmes.

> Na crise da sociedade alemã, após a Primeira Guerra Mundial, por exemplo, houve uma proliferação de filmes de terror, e a primeira grande onda de filmes de terror americanos apareceu em meados da década de 1930, na depressão. Depois da explosão da bomba atômica, com o aquecimento da Guerra Fria e a corrida armamentista dos anos 1950, surgiu outra onda de filmes de terror e ocultismo, com visões de animais e seres humanos mutantes ou de holocaustos apocalípticos (KELLNER, 1995, p.165).

Desta forma, é plausível acreditar que quando um filme de terror produzido em um país como o Japão é "refeito" nos Estados Unidos, é possível falar de um reenquadramento do discurso cinematográfico aliado à ideia de indústria do produto fílmico para que o mesmo seja fruído no novo contexto. É importante perceber que este pensamento de indústria cinematográfica – como tratamos aqui – não traz em seu bojo a ideia de algo nocivo ou alienante, como algumas leituras da Escola de Frankfurt[5] podem sugerir, mas refere-se à prática de consumo de produtos numa lógica de mercantilização da fruição. A questão também gera debate na forma como o cinema de terror, como produto cultural, é consumido.

O sociólogo Frédéric Martel apresenta no livro *Mainstream – A Guerra Global das Mídias e das Culturas* (2010) um interessante estudo sobre o tema ao categorizar o entretenimento como algo globalizado. Aqui, Martel evita propor um debate apenas sobre a qualidade, concentrando-se principalmente na quantidade e na existência de uma poderosa indústria de entretenimento. Dentro deste universo, o sociólogo apresenta reflexões sobre o papel do cinema norte-americano e também do Japão como produtor de conteúdo no contexto de uma cultura de consumo. Este estudo trata da fruição de filmes em sentido mais amplo, mas aqui já é possível incluir o gênero terror como uma das bases do consumo cinematográfico.

Dentro de uma lógica do mercado cinematográfico, há, naturalmente, ingerências no processo final da produção: mudanças no próprio roteiro, concepção dos personagens,

5 O termo *Escola de Frankfurt* engloba um grupo de pensadores e cientistas sociais alemães com destaque para Theodor Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm e Herbert Marcuse. Os dois primeiros foram responsáveis pela criação do termo indústria cultural, que responde como uma reação do capitalismo de tornar os bens culturais objetos de produção industrial. Alguns estudiosos destacam este processo como algo alienante e onde a qualidade pode ser abalada através da conversão da cultura em mercadoria através da padronização da cultura como bens de consumo.

cenas, discurso ideológico, edição, entre outros elementos. Observar estas inclinações faz com que pensemos na conversão da cultura em mercadoria. Os pesquisadores de comunicação Armand e Michèle Mattelart (1995) são alguns dos que incluem o cinema como parte desta ideia de produção em massa de cultura para consumo.

> Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo. [...] A civilização contemporânea confere a tudo um ar de semelhança (MATTELART; MATTELART, 1995. p.77).

Assim, é então possível pensar o cinema, incluindo os seus gêneros, como parte desta lógica de produção de obras que são colocadas no mercado. Uma questão que deve ser levantada no decorrer da leitura deste trabalho é referente ao tipo de filme de terror produzido nos contextos de realização das duas obras (*Ringu* e *O Chamado*), ou seja, no Japão e nos Estados Unidos, e como tais películas são divulgadas e exibidas. O Japão possui um processo de divulgação no qual a maioria dos seus filmes é circunscrito a mercados internos ou atingido apenas alguns países asiáticos. Isto aparentemente acontece não apenas pela barreira da língua, mas pelas próprias regras de tematização e estéticas das obras. Tratando do contexto dos Estados Unidos, Kellner (1995) trabalha a ideia de que, em função da popularização internacional do cinema norte-americano, incluindo o gênero terror, tais tramas seriam amparadas por uma linguagem de repetição pela qual o público internacional já estaria acostumado. Trata-se de modos reconhecidos internacionalmente de fruição que aproximam/distanciam filmes originais e *remakes*.

Ao longo de nossos questionamentos iniciais, trouxemos à tona a ideia de que seria ingenuidade acreditar que os filmes de terror feitos no Japão e nos Estados Unidos são completamente antagônicos simplesmente por serem dois países com culturas diferentes. Na verdade, a cinematografia das duas nações pode aparentemente até ter mais pontos em comum do que se imagina. McRoy (2008, p.97), por exemplo, afirma que "a relação simbiótica entre o cinema japonês e o norte-americano é talvez a mais criativa e consistente na história do cinema."

Para endossar nossas questões, é necessário levar em consideração justamente a análise de elementos extratextuais que podem apontar interessantes semelhanças entre os dois tipos de filmes dentro da lógica de mercado e consumo do final do século XX e primeiros anos do século XXI. Aqui será utilizado o trabalho desenvolvido por João Guilherme Barone Reis e Silva e presente no livro *Cenários Tecnológicos e Institucionais do Cinema Brasileiro na Década de 90*. Na publicação, Silva (2009)

apresentou exemplos de análise para o audiovisual brasileiro e que podem ser expandidas para a produção fílmica de terror. O autor propõe a discussão dos elementos de produção, divulgação e exibição. Ao se apropriar deste estudo desenvolvido por Silva, seria possível deixar *Ringu* e *O Chamado* um pouco de lado para realizar um mapeamento do contexto de duas matrizes de entretenimento distintas, neste caso os filmes de terror no Japão e nos Estados Unidos para coletar outras diferenças e semelhanças.

A primeira parte desta pesquisa responde como um estudo extratextual focado na questão de produção, distribuição e exibição fílmica nos Estados Unidos e no Japão. O segundo momento é a análise textual por meio da comparação entre alguns elementos dos filmes *Ringu* e *O Chamado*. No entanto, antes de apresentar qualquer estudo comparativo ou extratextual, destacamos a ideia defendida pelos teóricos e pesquisadores de cinema Jacques Aumont e Michel Marie (2004) de que não existe um método universal para o estudo fílmico. A dupla pontua então uma série de elementos de análise, mas deixa claro que todo e qualquer método vai se adequar àquilo que o pesquisador busca descobrir, assim como as suas opções de investigação.

Para completar esta introdução, torna-se então necessário se apropriar do pensamento de análise fílmica proposto por Aumont e Marie (2004), onde a dupla trabalha o conceito como uma problemática de ordem estética, porém com diferentes métodos de estudo.

> Vamos considerar o filme como obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). Essa obra deve ser também encarada na história das formas, dos estilos e da sua evolução (AUMONT; MARIE, 2004, p.10).

Dentro desta gama de possibilidades, as análises textuais e icônicas propostas pela dupla parecem ideais para trazer o debate comparativo necessário para este estudo. Com relação à primeira, esta se trata na verdade de uma apropriação feita por Aumont e Marie (2004) do conceito de análise textual utilizada por autores como Umberto Eco, Roland Barthes e Christian Metz, cujos trabalhos trazem os fenômenos de comunicação, exemplificados através de obras literárias e artísticas, como "constituindo um sistema de signos, que podemos estudar relacionando cada mensagem singular aos códigos gerais que lhes regulam a emissão e a compreensão" (AUMONT; MARIE, 2004, p.86). Aqui, torna-se fácil perceber que Aumont e Marie decidem por incluir o cinema dentro deste tipo de análise.

NAOMI WATTS EM “O CHAMADO” (2002)

Ao pontuar que o gênero terror possui algumas características próprias que devem ser levadas em consideração na hora de uma investigação, é possível fazer analogias destas questões justamente por meio dos signos apropriados por Aumont e Marie dentro da lógica proposta pela análise textual. Dentro deste pensamento, o vilão, por exemplo, representa um dos elementos comumente conhecidos e debatidos por pesquisadores, críticos e fãs.

No caso desta pesquisa, na qual é trabalhada a ideia de reenquadramento de um discurso cultural entre a obra original e o *remake*, torna-se necessário perguntar como este monstro ou assassino é apresentado em ambos os filmes. Qual é a sua origem? De que forma ele atua? Como é o seu final dentro da trama? Quais são as diferenças entre o vilão japonês e o norte-americano e, mais importante, como acontece o processo de apropriação e reinvenção de um personagem originalmente do Japão para funcionar dentro da lógica do terror produzido para um público dos Estados Unidos ou mundial?

Tanto em *O Chamado* quanto em *Ringu*, o fantasma da garota morta é o fio condutor da trama e para esta pesquisa, elas serão apresentadas e comparadas. Neste caso, Sadako Yamamura na produção japonesa e Samara Morgan no filme norte-americano. Por se tratar de uma película de terror, é possível acreditar que este estudo comparativo entre as duas vilãs pode trazer respostas para entender o processo de formatação do medo para diferentes públicos. A comparação entre as duas personagens começa a partir das diferenças das suas origens.

Por que cada uma se tornou um fantasma vingativo? Como acontece a representação delas nos filmes? Também será analisado o comportamento de Sadako e Samara como espíritos. Como ambas são vistas em cena? De quais formas elas são representadas fisicamente enquanto vivas e depois de mortas? Através da busca destas respostas, será possível então comparar estes elementos de vilania. Para auxiliar neste estudo, serão incluídas imagens de Sadako Yamamura e de Samara Morgan respectivamente dos filmes *Ringu* e *O Chamado*.

Ao seguir este formato, a protagonista de *Ringu*, Reiko, e a de *O Chamado*, Rachel, também serão analisadas de forma comparativa. Um estudo com as duas tem como objetivo abordar como as personagens são formatadas dentro de cada película. O fato de ambas serem mães solteiras interfere nos seus comportamentos? Como elas agem diante da ameaça das vilãs? A relação com os pais dos seus filhos é construída de forma igualitária? Quais metáforas Reiko e Rachel podem trazer sobre questões de gêneros no Japão e nos Estados Unidos respectivamente? Mais importante, como acontece esta "adaptação" para Reiko se transformar em Rachel? Assim como no estudo de Sadako e Samara, aqui também serão incluídas imagens das protagonistas dos dois filmes.

Dentro da análise icônica – estudo do som – proposta por Aumont e Marie (2004), os dados sonoros também serão estudados. Estes respondem como importantes objetos de pesquisa uma vez que a questão do áudio costuma ser pontuada por críticos como contendo aspectos antagônicos entre as duas películas. Para esta comparação, será trabalhada a utilização dos efeitos surpresa[6] como elementos de construção de medo dentro da narrativa fílmica em *Ringu* e em *O Chamado.*

Entendemos que a metodologia utilizada até o momento trabalha questões comparativas entre os filmes como produtos midiáticos. Assim, os elementos próprios de *Ringu* e de *O Chamado*, como a ideia de vilania ou dados sobre as protagonistas, podem deixar de ser o centro da análise, uma vez que será igualmente importante a realização de um estudo extratextual. Aqui, será vital trabalhar o mapeamento do contexto de duas matrizes contemporâneas de entretenimento, neste caso os filmes de terror produzidos no Japão e nos Estados Unidos. Para isto, a pesquisa desenvolvida por João Silva (2009), referente ao estudo do cinema nacional, trará grandes contribuições na análise. As ideias apresentadas por Silva objetivam proporcionar novas formas de debater questões ligadas ao cinema. A pesquisa do autor gera reflexões sistemáticas na busca de uma síntese esquemática para meios de análise que possam ser aplicados de modo a gerar organizações de elementos que possam permitir a compreensão dos fenômenos circunscritos a um espaço audiovisual específico.

Em seus trabalhos, o autor propõe três tríades para o que ele chama de análise para o espaço audiovisual. O primeiro grupo é o de produção, distribuição e exibição. O segundo abrange instituição, tecnologia e mercado, enquanto a última tríade engloba patrimônio, formação profissional e direitos de autor. Para este estudo, será escolhida a primeira tríade proposta por Silva uma vez que os três tópicos presentes – produção, distribuição e exibição – oferecerem possíveis dados extratextuais que podem auxiliar na concepção final da análise aqui proposta dentro da lógica de consumo do mercado e de entretenimento. Além disso, esta tríade também é apresentada pelo pesquisador de cinema A. C. Gomes de Mattos (2006) quando ele afirma que foi no começo do século XX que o cinema tornou-se uma grande indústria. Para ele, os três ramos do cinema como negócios passaram a responder como "a fabricação (produção), venda por atacado (distribuição) e venda a varejo (exibição)" (MATTOS, 2006, p.30).

No entanto, como Silva (2009) permite uma organização própria na formatação ou ordenamento das tríades, aqui serão feitas algumas alterações no primeiro grupo com objetivo de auxiliar nas investigações propostas. Para o quesito inicial, o de produção, Silva explica que se trata da análise tradicional do processo de criação e

[6] Da expressão original em inglês *startle effects* e que será explicada com detalhes no capítulo 3.

elaboração do produto audiovisual por meio das fases de pré-produção, produção e pós-produção. No estudo proposto, será apresentado este processo no Japão e nos Estados Unidos traçando uma análise do modo de produção realizado pelos estúdios e como a indústria fílmica contemporânea é feita. Será interessante perceber se existem mais semelhanças ou diferenças entre a forma de produzir filmes nos dois países.

A tríade em questão também inclui a distribuição, definida por Silva como "os canais e meios necessários à circulação do produto audiovisual, visando seu consumo pelo maior número possível de pessoas" (SILVA, 2009, p.26). Aqui, será incluída a discussão sobre como acontece o processo de lançamento de um filme para o mercado internacional. Nestes casos, como as obras originais e *remakes* são endereçadas para públicos domésticos ou internacionais.

O último item apresentado será o de exibição, que "opera os meios físicos e os sistemas necessários ao consumo final do produto audiovisual" (SILVA, 2009, p.27). Isto significa entender como a temática de exibição funciona nas salas de cinema de cada país. Desta forma, também é possível pensar em uma semelhança extratextual já que mesmo sendo aparentemente diferentes, os filmes de terror do Japão e dos Estados Unidos acabam sendo exibidos em espaços muito parecidos. Neste caso, as salas multiplex que obedecem a uma lógica de consumo e de predileção para as películas que ocuparão as suas telas. Além deste tópico, também será apresentada uma análise da censura nos dois países, o que ajuda a pontuar a formatação dos filmes e as mudanças entre cada produção para mercados específicos. No entanto, é importante observar que mesmo seguindo a tríade proposta por Silva, foi também necessário incluir no decorrer deste estudo algumas ideias desenvolvidas por outros autores e pesquisadores.

Para auxiliar na coleta de dados para as análises da tríade proposta pelo trabalho de Silva, a obra de Martel (2010) trará importantes colaborações ao debate. Este estudo traz valiosos dados sobre a produção fílmica atual nos Estados Unidos incluindo seus espaços de exibição, estratégias de lançamentos internacionais, funcionalidade dos cinemas multiplex além de uma rica anatomia da lógica de produção dos estúdios no país. O Japão também é contemplado no livro por meio do capítulo *Lost in Translation*, que mostra o processo de popularização do Japão como um local pop, além de como o país asiático se transformou em uma importante nação produtora de conteúdo. Martel também destaca como o cinema asiático age com relação ao lançamento dos seus filmes no mercado internacional.

JENNY MCCARTHY EM “PÂNICO 3” (2000)

CAPÍTULO 1
A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRÁFICA DO FILME DE TERROR

Para compreendermos os horizontes de expectativa em torno dos filmes de terror, precisamos nos voltar para o debate empreendido pelo filósofo Paul Ricoeur (1985), que para tratar de tempos e dinâmicas da escritura e da narrativa, pede emprestadas do historiador Reinhart Koselleck as noções de horizonte de expectativa e de espaço de experiência. Para o autor, a ideia de horizonte de expectativa convocaria o que ele chama de espaço de experiência, ou seja, narrativas são orientadas a tipos específicos de fruição, ocasionando espacialidades experienciais que inserem estes fruidores em pactos/contratos discursivos pautados pelas lógicas sugeridas através das linguagens. Em outras palavras: tratar dos horizontes de expectativa de um gênero significa compreender os pactos narrativos propostos, as formas de engajamento, convocação e fruição do material disposto. No caso do cinema de terror, em específico, há disposições relativamente estáveis de agenciamentos narrativos que nos impelem a compreender tais contratos discursivos.

Ir assistir a um filme de terror pressupõe que o fruidor opere em torno do horizonte de expectativas do gênero. Obviamente, o espectador traz, em si, tal horizonte, sabendo, em tese, o que esperar numa ida ao cinema, na locação de uma obra ou mesmo baixando o filme na internet. Há um pacto discursivo que opera, por exemplo, em torno da noção de "sentir medo". Tal sensação, portanto, estaria dentro da partitura narrativa do gênero terror, "esperada" e "ansiada" pelo fruidor. O susto e o engajamento corpóreo ao longo da projeção também funcionariam como pressupostos do horizonte de expectativas destas obras. Há uma corporalidade sobretudo no acionamento do susto por meio do som, dos efeitos sonoros, que convocam um tipo de corpo tenso, alerta, atento, na exibição de um filme de terror. Dentro desta ideia de fruição do medo como divertimento, os pesquisadores Laura Cánepa e Rogério Ferraraz (2012) explicam que tal sensação é provocada por dispositivos simbólicos específicos em que o espectador acompanha uma situação de ficção na qual os personagens são perseguidos e ameaçados por forças letais de origem muitas vezes sobrenatural ou incompreensível. "Esse sentimento de medo e perplexidade buscado pelas obras de horror pode ser "ativado" de diversas maneiras, o que ajuda a explicar a variedade de possibilidades de expressão do gênero em diferentes formas narrativas" (CÁNEPA; FERRARAZ, 2012, p.8).

A previsibilidade é outro ponto que compõe o quadro em torno dos engajamentos possíveis nos filmes de terror. Algumas obras são essencialmente comerciais e excessivamente codificadas. Assim, determinadas produções trazem, em si, dois claros pontos de convergência narrativa: a previsibilidade através da obviedade em torno dos desdobramentos das tramas e o vasto uso de clichês do gênero como uma maneira de criação de um elo ainda mais consistente entre expectativas da obra dentro da enunciação fílmica. Os clichês presentes nos filmes de terror ajudam a compreender o papel fundamental destas películas dentro da cultura do entretenimento, função esta que deriva de uma relação ainda mais cristalizada da associação entre terror e divertimento. Pensar os clichês de monstros, personagens, ocasiões e situações para os acontecimentos "sobrenaturais" ou "estranhos" são centrais se pensados em toda a presença do terror, por exemplo, nos parques de diversão (SEVCENKO, 2005). O trem fantasma, os monstros de brinquedo e as casas assombradas integram uma lógica do lazer, do divertimento e do risível, inclusive, que estão imersos nas premissas narrativas presentes em quem vai ao cinema para assistir a um filme de terror. Desta forma, como em parques de diversões, onde brinquedos perigosos ou trens fantasmas muitas vezes são as atrações mais procuradas, o medo na sétima arte também responde como esta forma de divertimento.

O pesquisador de cinema de terror Noël Carroll (1990) fala da questão da previsibilidade presente no gênero ao afirmar que qualquer pessoa que costuma assistir a filmes de terror sabe que a ideia de repetição dentro das tramas é bastante comum. Para o autor, apesar de ser possível citar exemplos que apresentam originalidade em seus roteiros, de uma forma geral, as produções do gênero não possuem grandes diferenças nas suas narrativas estruturais. Desta forma, Carroll (1990) completa que o fã do filme de terror tem uma forte noção do que vai acontecer durante a projeção e que esta característica não impede o interesse dos admiradores para assistirem mais películas, quase como um desejo de que as mesmas histórias sejam contadas várias vezes.

O crítico de cinema Julio Cavani explica, em matéria sobre o *remake* do filme *A Morte do Demônio*, publicada no jornal Diario de Pernambuco[7], que os fãs do cinema de terror "sabem o que esperar" das produções do gênero – evocando os princípios do que se chama de horizonte de expectativas. "O público sabe que praticamente todos os personagens vão morrer e não importa se isso é previsível, pois a graça é acompanhar como tudo acontecerá" (CAVANI, 2013, p.E8). Esta é mais uma justificativa para reconhecer o cinema de terror na indústria do entretenimento, onde a experiência de medo e suas variáveis, como susto, tensão, nojo, entre outros, podem ser agendamentos ligados ao lazer e à diversão. Esta ideia de divertimento costuma ser

[7] A grafia da palavra Diario como nome do jornal é sem o acento agudo.

compartilhada por alguns cineastas que atuam no gênero, como, por exemplo, Robert Tapert, produtor do novo *A Morte do Demônio* (*Evil Dead*, 2013), de Fede Alvarez.

> É a experiência da montanha-russa. Você assiste a milhares de filmes esperando aquele tipo que te põe numa montanha-russa de verdade, você não sabe onde está indo; faz a curva no último segundo – ou não faz a curva, bate a cabeça em uma parede feita de isopor. É a velocidade vertiginosa o que você procura. (...) O terror é um efeito de massa e é realmente melhor apreciado nos cinemas (TAPERT, citado por WARREN, 2013, p.54).

Destaca-se, também, uma perspectiva subliminarmente erótica presente no horizonte de expectativas do filme de terror, entendendo o erótico como uma espiral discursiva que pressupõe um engajamento corporal no ato de ver o filme (segurar na cadeira, tomar susto, chacoalhar) até mesmo a pressuposição do toque em outro corpo em momentos de clímax das narrativas (segurar o braço de uma pessoa, se abraçar ao namorado). O apelo erótico se faz nos clichês presentes nas obras de alguns subgêneros (meninas seminuas que serão "abatidas", garotos másculos assassinados) pressupondo, inclusive, o ato de matar com requintes de crueldade como metáforas para os jogos de poder e sedução dentro dos embates afetivos e de questões de gênero.

A CULTURA DA REFILMAGEM

Não é de hoje que o cinema trabalha com a ideia de produzir novas leituras de filmes já conhecidos. Tal proposta de repetição surge como um reflexo da lógica de mercado na qual a sétima arte está inserida desde que se tornou popular no começo do século passado. A dupla de pesquisadores Armand e Michèle Mattelart (1995), por exemplo, relembra a inclusão do cinema como parte desta ideia de produção em massa de cultura para consumo.

Assim, tornou-se fácil associar a sétima arte, incluindo o gênero terror, como parte não apenas desta lógica de produção de obras que são colocadas no mercado, mas da ideia de semelhança entre os produtos para serem reconhecidos por um público consumidor. A própria noção de gênero cinematográfico pode ser compreendida como uma forma de categorização para facilitar a identificação de produtos. Em seu estudo

sobre o cinema como prática social, por exemplo, Graeme Turner (1997) explica que os gêneros cinematográficos são formados por sistemas de códigos com características e identidades próprias. Isso permite ao público "determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo" (TURNER, 1997, p.88).

O trabalho do semiologista italiano Omar Calabrese sobre a estética da repetição traz importantes questões que permitem uma leitura mais profunda sobre repetições em produtos audiovisuais. No seu livro *A Idade Neobarroca*, Calabrese (1987) utiliza telefilmes para exemplificar a ideia de repetição e de consumo. Para ele, assim como a produção industrial, o que é consumido surge a partir de uma matriz única, chamada por ele de estandardização. Assim, a repetitividade atua como mecanismo estrutural de generalização de textos e como resultado, gera a identificação e o consumo. Ele completa a ideia defendendo que a repetição, no caso do telefilme, vai além das continuações das aventuras de um personagem, mas inclui os recursos semelhantes da trama ou do gênero, como enredos e cenários. Calabrese apresenta o que ele chama de modos diferentes de repetição. Para ele, o modo icônico estrito, por exemplo, é de fácil reconhecimento e bastante utilizado. O autor menciona para ilustrar esta categoria o herói que tem os olhos azuis, a nave espacial mostrada em órbita terrestre ou o policial com sotaque meridional. Já o modo temático pode ser compreendido através dos personagens bons e os maus que se defrontam nos negócios, como nas séries de televisão *Dallas* e *Dinastia*; ou através de policiais e bandidos, como na série *Miami Vice*. Por fim Calabrese chama para o modo narrativo de natureza dinâmica através de cenas de perseguição ou o beijo apaixonado do casal na cena final.

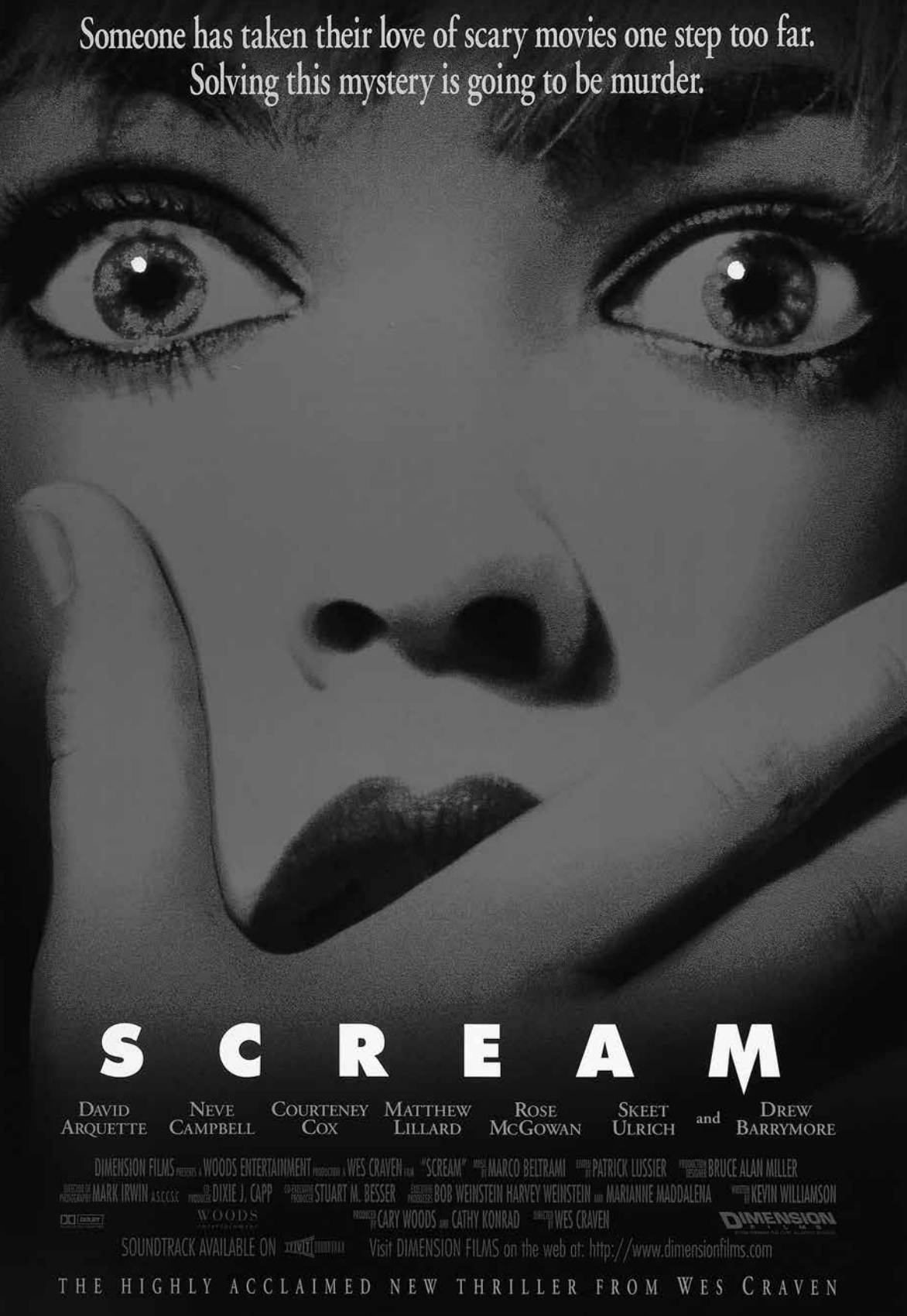
Os pontos acima podem ser aplicados na produção fílmica de terror e servem para facilitar o entendimento da sua lógica. Alguns exemplos gerais para o modo icônico responderiam como o vilão sendo um monstro deformado, um fantasma vingativo ou um assassino sádico. Já o modo temático seria a tradicional luta do bem contra o mal aqui através do protagonista e do antagonista. Por fim, o modo narrativo responderia como cenas de suspense ou de assassinatos. De forma prática, é como perceber quais elementos são mais procurados em determinado produto e passar a utilizá-los, muitas vezes de formas implícitas, para que o interesse pelo mesmo continue. Isto não significa que todas as produções do gênero precisam ser iguais. Um exemplo que ajuda nessa compreensão dentro do universo dos filmes de terror é referente ao que aconteceu após o lançamento de *Pânico*.

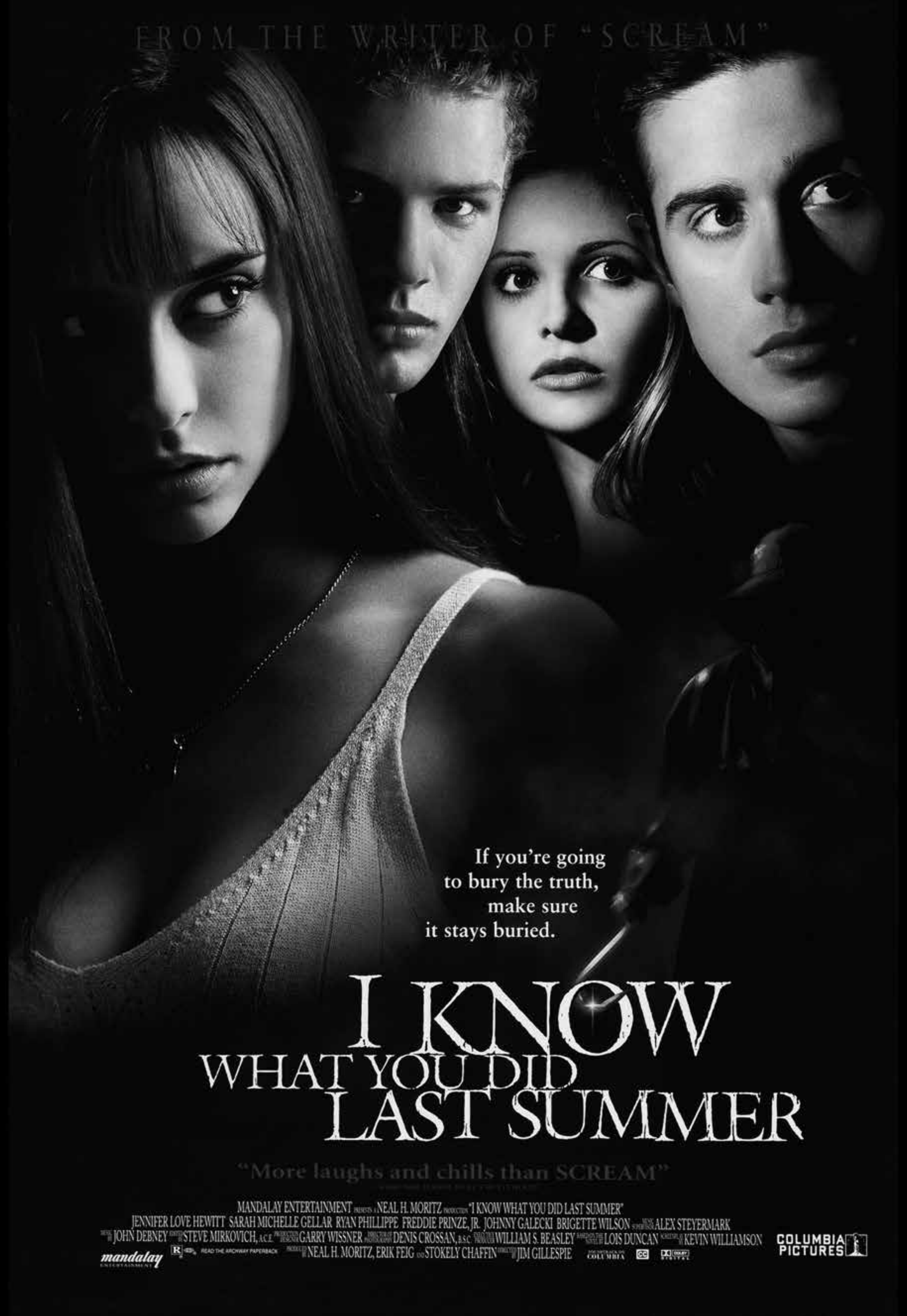
> O fenomenal sucesso comercial de *Pânico* significou, inevitavelmente, a produção de sequências e outros filmes na esperança de serem beneficiados pelo sucesso do filme original e pudessem ser semelhantes a *Pânico*. Assim aparecendo rapidamente *Pânico 2* (*Scream 2,* 1997) e *Pânico 3* (*Scream 3*, 2000), ambos de Wes Craven; *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Know What You Did Last Summer*, 1997), de Jim Gillespie; *Eu Ainda Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Still Know What You Did Last Summer*, 1998), de *Danny Cannon*; *Halloween H-20 – Vinte Anos Depois* (*Halloween H20: 20 Years Later,*1998), de Steve Miner; *Lenda Urbana* (*Urban Legend*, 1998), de Jamie Blanks, *Premonição* (*Final Destination*, 2000), de James Wong e *Premonição 2* (*Final Destination 2*, 2003), de David R. Ellis (HUTCHINGS, 2004, p.212).

Isto significa que todos os filmes acima são exatamente iguais a *Pânico*? Não. Mas é possível encontrar algumas semelhanças nos textos de construção destas películas, seja no enredo, na concepção dos seus personagens, na edição, na forma como o vilão é apresentado ou na conclusão de suas tramas. A perspectiva é a de que o sucesso de um filme de terror tematicamente desperte interesse por outras obras dentro de um contexto de produção de estúdio.

Retomando a história do cinema de terror, existem referências que já fazem parte deste tipo de linguagem que são facilmente reconhecidas. Há um vilão que muitas vezes é representado como um monstro ou ser sobrenatural, boa parte das cenas são feitas à noite e envolvem cenários como castelos, casas abandonadas, cemitérios, entre outros. Caso algum filme atual fuja destes preceitos estará fadado ao fracasso comercial? Não necessariamente, mas é possível acreditar que seguir determinadas fórmulas proporciona uma margem de segurança aos estúdios na hora de lançarem seus produtos no mercado. Margem esta que de acordo com o diretor do *remake* de *Dia dos Namorados Macabro* (*My Bloody Valentine*, 2009), de Patrick Lussier, Todd Farmer, acaba, muitas vezes, limitando o trabalho de produção.

> Por que Hollywood não está fazendo nada de original? Porque existe material suficiente para ser refeito. Eu acho que eles [produtores de Hollywood] pensam que caso se comece com algo facilmente reconhecível, então você já consegue largar na frente. O problema recai sobre roteiristas, atores e diretores. Eles não podem fazer um filme, porque o mesmo já é pré-existente (FARMER, citado por KOETTING, 2012, p.7).


Someone has taken their love of scary movies one step too far.
Solving this mystery is going to be murder.
SCREAM
DAVID ARQUETTE
NEVE CAMPBELL
COURTENEY COX
MATTHEW LILLARD
ROSE MCGOWAN
SKEET ULRICH
and
DREW BARRYMORE
DIMENSION FILMS PRESENTS A WOODS ENTERTAINMENT PRODUCTION A WES CRAVEN FILM "SCREAM" MUSIC BY MARCO BELTRAMI EDITED BY PATRICK LUSSIER PRODUCTION DESIGNER BRUCE ALAN MILLER
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MARK IRWIN A.S.C.C.S.C. CO-PRODUCER DIXIE J. CAPP CO-EXECUTIVE PRODUCER STUART M. BESSER EXECUTIVE PRODUCERS BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN AND MARIANNE MADDALENA WRITTEN BY KEVIN WILLIAMSON
DOLBY
WOODS ENTERTAINMENT
PRODUCED BY CARY WOODS AND CATHY KONRAD DIRECTED BY WES CRAVEN
DIMENSION FILMS
SOUNDTRACK AVAILABLE ON
Visit DIMENSION FILMS on the web at: http://www.dimensionfilms.com
THE HIGHLY ACCLAIMED NEW THRILLER FROM WES CRAVEN


FROM THE WRITER OF "SCREAM"
If you're going to bury the truth, make sure it stays buried.
I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER
"More laughs and chills than SCREAM"
MANDALAY ENTERTAINMENT NEAL H. MORITZ "I KNOW WHAT YOU DID LAST SUMMER"
JENNIFER LOVE HEWITT SARAH MICHELLE GELLAR RYAN PHILLIPPE FREDDIE PRINZE, JR. JOHNNY GALECKI BRIGETTE WILSON ALEX STEYERMARK
JOHN DEBNEY STEVE MIRKOVICH, A.C.E. GARRY WISSNER DENIS CROSSAN, B.S.C. WILLIAM S. BEASLEY LOIS DUNCAN KEVIN WILLIAMSON
R READ THE ARCHWAY PAPERBACK NEAL H. MORITZ, ERIK FEIG STOKELY CHAFFIN JIM GILLESPIE
mandalay ENTERTAINMENT
COLUMBIA PICTURES

Assim, *remake* se tornou a palavra para definir o cinema de terror norte-americano na primeira década do século XXI quando o mercado parecia ter se voltado para as produções mais representativas do gênero de anos atrás a fim de produzir novos filmes. Mas se engana quem associa a prática de refilmar uma obra já existente à contemporaneidade ou aos Estados Unidos. O cinema de terror parece trabalhar com refilmagens desde o começo do século passado. Como exemplo, basta apontar que um dos grandes filmes de terror da Universal, que se destacou na década de 1930 por suas produções do gênero, *Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931) de James Whale, é na verdade um *remake* de uma produção homônima de 1910. *Drácula* (*Dracula,* 1931), de Tod Browning não é a primeira adaptação do romance de Bram Stoker, uma vez que *Nosferatu* (*Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens,* 1922), de F. W. Murnau*,* feito na Alemanha, foi lançado originalmente quase 10 anos antes. O diretor F. W. Murnau dirigiu *Nosferatu* sem permissão da viúva do autor Bram Stoker. Por este motivo, Murnau alterou vários detalhes da história, como também o nome do vilão. Além disso, data de 1921 uma película gravada na Hungria chamada *Dracula's Death* (*Drakula Halála*), de Károly Lajthay. A trama mostra uma garota que passa a ter visões depois de visitar um sanatório onde um dos internos afirma ser Drácula. Apesar do personagem, não há um entendimento entre críticos se esta produção é baseada no romance de Bram Stoker.

Desde então estes mesmos filmes já ganharam várias refilmagens em diferentes períodos e países. Tais produções são a ponta de um iceberg de *remakes*. Aqui torna-se necessário lembrar que a prática não é presente apenas em produções de terror. Na verdade, remakes são tidos como parte de Hollywood. Basta pensar em alguns dos famosos clássicos como *Tarde Demais para Esquecer* (*An Affair to Remember*, 1957) de Leo McCarey; *Ben-Hur* (1925), de William Wyler; *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1963), de Joseph L. Mankiewicz; *Os Sete Magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960), de John Sturges; *O Homem que Sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), de Alfred Hitchcock; *Quo Vadis* (1951), de Mervyn LeRoy; *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1956), de Cecil B. de Mille e todos têm em comum o fato de serem *remakes*.

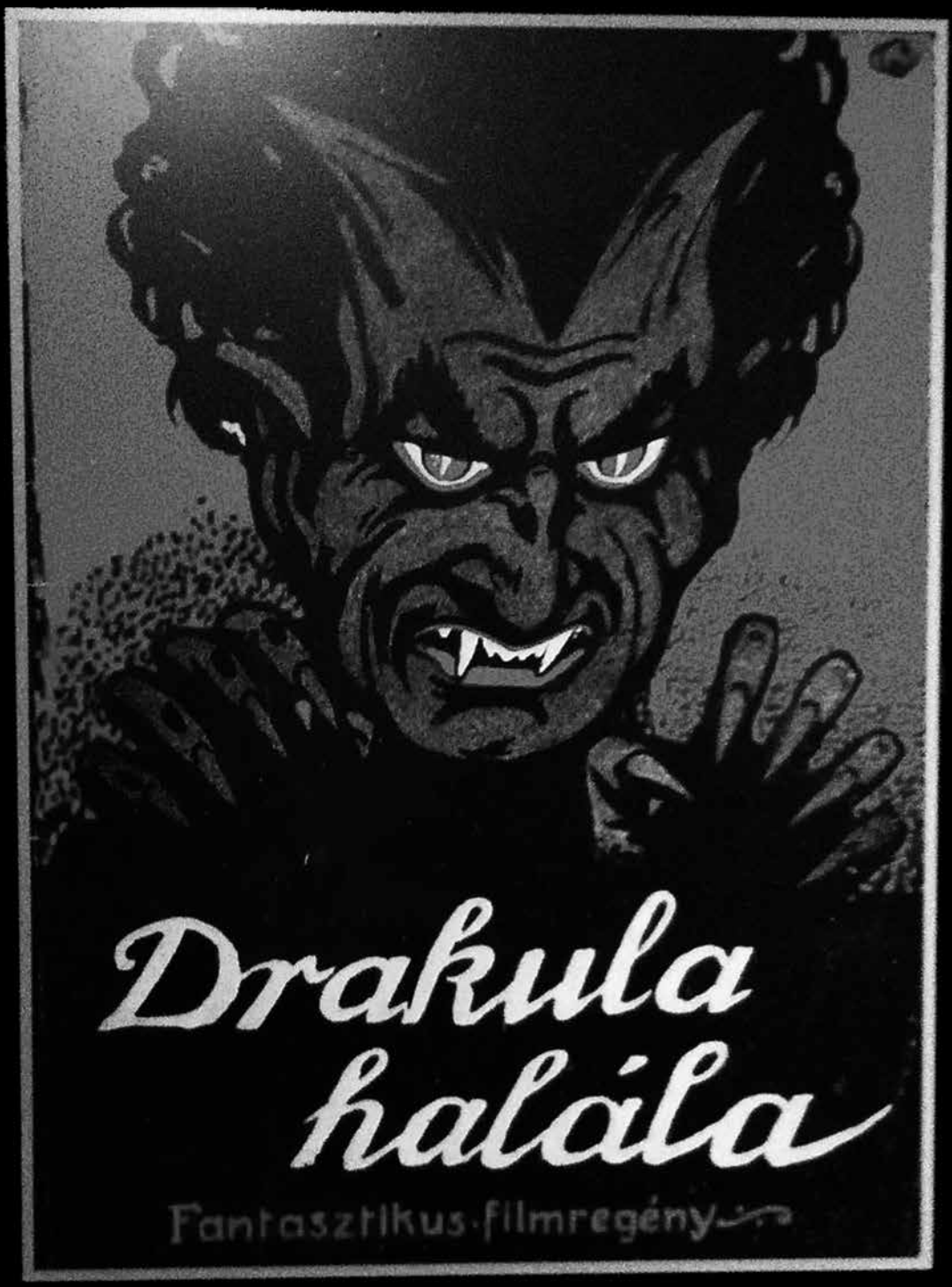
Ao mesmo tempo, não é possível afirmar que refilmagens passaram a acontecer no cinema de terror norte-americano apenas no final do século XX. Alguns filmes da década de 1950, por exemplo, ganharam novas versões nos anos 80. É possível citar *A Mosca da Cabeça Branca* (*The Fly*, 1958), de Kurt Neumann, que foi refilmado em 1986 como *A Mosca* (*The Fly,* 1986)*,* de David Cronenberg. Ou *O Monstro do Ártico* (*The Thing from Another World*, 1951), de Christian Nyby, que ganhou o *remake O Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), de John Carpenter, e teve

um segundo remake, *O Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 2011), de Matthijs van Heijningen Jr. Outro exemplo é o filme *A Bolha Assassina* (*The Blob*, 1958), de Irvin S. Yeaworth Jr., e que teve uma nova versão com o mesmo título em 1988, dirigida por Chuck Russell.

No quesito refilmagens de obras de terror, parece haver um interesse em criar novas leituras de filmes icônicos do gênero para funcionarem como entretenimento não apenas para a plateia fã do original, mas principalmente para um novo público. Ao mesmo tempo, tais apropriações costumam ser feitas por grandes estúdios, o que na maioria dos casos contrasta com as produções originais, geralmente lançadas com orçamentos reduzidos. Desta forma, por se tratar de uma refilmagem, se torna inegável imaginar que haverá uma adequação do roteiro para a proposta dos novos diretores e produtores. É importante perceber aqui um endereçamento das novas versões para públicos específicos e contextos de exibição diferenciados. Nos *remakes* de *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica*, por exemplo, a maquiagem e os efeitos sonoros e visuais são pensados para as salas multiplex com tecnologia de som THX[8].

É claro reconhecer que no caso de Japão e Estados Unidos, tratam-se de duas matrizes produtivas diferentes, mas não necessariamente completamente antagônicas. No entanto, o que McRoy (2008) destaca deste processo, com relação aos *remakes* das obras japonesas por Hollywood, é que muitas destas adaptações incluem também uma mudança nos elementos culturais presentes nas películas. Em outras palavras, as especificações culturais japonesas são apagadas em função de modos sociais e políticos de uma organização norte-americana. Percebemos que, no caso do *remake*, existe sim uma adaptação da obra original para ser consumida por um público acostumado com uma linguagem fílmica mais norte-americana.

[8] O THX é a abreviação de Tom Holman eXperiment (o experimento de Tom Holman). Trata-se de uma marca registrada de padrão de som e de imagem que inclui cinemas, caixas de som, video-games e sistema de audio para carros. A empresa, fundada por George Lucas, tem como principal objetivo proporcionar uma reprodução de áudio e vídeo fiel ao que é concebido pelos produtores nos estúdios de gravação. Isto significa que não são todas as salas que possuem esta característica. No caso do áudio, além de caixas de som específicas, elas precisam ser instaladas em pontos exatos do cinema.


Drakula
halála
Fantasztikus-filmregény

LÓGICA DE PRODUÇÃO

De acordo com as ideias apresentadas por Silva (2009) referente à análise cinematográfica por meio da tríade escolhida – produção, distribuição e exibição –, torna-se necessário apresentar os três elementos propostos pelo autor e suas particularidades dentro do estudo aqui realizado. Ao começar com a produção, é necessário entender que esta etapa corresponde ao campo específico que concentra o processo de criação e elaboração do produto audiovisual. "Compreende um conjunto de atividades em escala industrial, caracterizadas pela grande necessidade de aporte de capital, especialização técnica e alto grau de divisão de trabalhos" (SILVA, 2009, p.25).

Para a escolha acima ser completa, é necessário definir duas categorias produtivas dentro da lógica fílmica e que são muito importantes para o gênero terror. O primeiro exemplo é referente aos filmes feitos por grandes estúdios, que possuem o poder de investimento e contratação de mão de obra necessária para realização da película. Tais produções costumam possuir orçamentos altos e planos de divulgação bem detalhados. A segunda definição é referente ao chamado cinema de baixo orçamento, no qual diretores e produtores costumam realizar seus trabalhos com pequenas quantias e divulgação inicial restrita.

Feita esta categorização, vamos explicar o processo de produção. No caso dos grandes estúdios, o pontapé inicial acontece quando um roteiro, ou mesmo uma ideia em forma de projeto para filme, é aprovado para ser produzido. A partir deste "sim" inicial, Martel (2010) explica que existem várias considerações antes do projeto começar realmente a ser filmado. Ele exemplifica que não é incomum encontrar casos de filmes que passaram longos meses sendo desenvolvidos, mas não receberam o sinal verde. Por este motivo, os titulares dos direitos podem então propô-lo para outros estúdios.

A produção é dividida em três etapas. A pré-produção, que responde como o período que "inclui as atividades de seleção temática e de gênero, pesquisa e elaboração de argumento e roteiro" (SILVA, 2009, p.25). Neste momento, os produtores vão realizar levantamentos de recursos técnicos e financeiros, além de elaborarem um plano de trabalho. Este processo pode demorar de semanas até meses e, em alguns casos, anos. Já a produção propriamente dita inclui as demandas e tarefas específicas de filmagens. Muitas pessoas costumam participar das gravações. Além do diretor e elenco, são necessários, dependendo do filme, demais profissionais que atuam como extras, técnicos de som e de iluminação, eletricistas, continuistas, motoristas, maquiadores, figurinistas, além de uma série de profissionais. O esquema de filmagens costuma seguir um rigoroso calendário, onde qualquer atraso que venha a acontecer

pode significar um dia a mais de trabalho representando gastos extras para o filme. É difícil marcar um período de duração médio para produções cinematográficas. O processo de gravação pode depender do orçamento, do roteiro, das locações, além de outros fatores que podem influenciar diretamente na escala de filmagem.

Por fim, é na etapa conhecida como pós-produção que o filme será editado, além de, se necessário, corrigido com a gravação de cenas extras. Este momento também inclui os trabalhos de edição de áudio e efeitos, além da inclusão da trilha sonora. Por fim, é feita a transferência do filme para o meio de exibição, como película ou mídias como discos de DVD ou de Blu-ray. Também é difícil definir um período para realização da etapa de pós-produção, porém, o interesse de que o filme fique pronto o quanto antes é grande principalmente porque, dependendo da divulgação feita durante a produção, a data de estreia pode ser marcada com bastante antecedência e qualquer atraso pode ser catastrófico para o retorno esperado nas bilheterias.

Quando o mesmo processo é pensado para um filme com baixo orçamento, as três etapas são mantidas, já que se torna necessário seguir uma lógica organizacional semelhante, porém, tais processos podem ser muito mais rápidos ou demorados e, em alguns casos, acontecer de forma simultânea. O diretor ou produtor que decide rodar um filme com poucos recursos – e principalmente o estreante – costuma trabalhar com uma equipe reduzida e que muitas vezes é formada por amigos e conhecidos. Nesta lógica de produção, é comum que pessoas escaladas para uma função acabem desempenhando outras na tentativa de otimizar o tempo de gravação e finalizar o produto o quanto antes.

A segunda tríade proposta por Silva é a de distribuição, que responde a como o filme chegará a diversos lugares, além de incluir a lógica de atingir mercados domésticos e internacionais. Pensar nesta questão de distribuição também é função dos estúdios, uma vez que este processo tem ligação direta com o retorno do filme através das bilheterias.

> A remuneração usual de um distribuidor corresponde a cerca de 20% sobre as receitas obtidas com um filme, descontadas as despesas correspondentes ao investimento necessário ao processo de comercialização do produto. Isso inclui cópias, campanhas publicitárias, compra de espaço em diferentes mídias, cartazes, folhetos, eventos e matérias promocionais e lançamento e outras ações para divulgação do filme. Na indústria cinematográfica, o parâmetro de investimento na comercialização de um filme é equivalente a 30% do seu orçamento total de produção. Há casos, entretanto, especialmente na indústria norte-americana, em que a comercialização pode receber valores equivalentes a 100% do orçamento de um filme (SILVA, 2009, p.27).

É por meio do processo de distribuição que os mercados são escolhidos. É importante observar que um dos elementos que é levado em consideração para tentar garantir um retorno positivo das bilheterias é endereçar a película para um público que tenha potencial vontade de assistir a obra. No caso de filmes bancados por grandes estúdios, torna-se fácil pensar em um lançamento doméstico em salas de exibição, principalmente se a obra tiver apelo comercial como elenco de atores conhecidos ou tramas que se enquadrem no gosto popular. A introdução do estrelismo foi, de acordo com Mattos (2006), um importante processo por volta de 1910 quando o público começou a gostar mais de certos atores e expressava estas preferências na hora de escolher o filme visto. "[...] A prática tomou conta de toda a indústria, pois, como se constatou, a presença de um astro reduzia os riscos do financiamento, garantindo um certo retorno do capital investido nos filmes" (MATTOS, 2006, p.27). Para uma distribuição internacional, o grau de investimento aumenta e, assim, os riscos de não haver um retorno esperado. Neste caso, as produções que mais terão chance de um lançamento global são aquelas que naturalmente se enquadram em uma proposta *mainstream,* que responde como filmes de alto poder de retorno financeiro nas bilheterias geralmente com atores e atrizes famosos e que pertencem a grandes estúdios com capital para bancar a divulgação internacional. As temáticas destas produções são de forte apelo comercial

Destaque também para os filmes considerados *blockbusters*. O termo pode ser traduzido como arrasa quarteirão. Trata-se de um termo para designar os filmes mais assistidos no cinema comercial. Tais produções geralmente são de grandes estúdios, costumam ser lançadas em datas como férias escolares ou o verão norte-americano e, como resultado de uma campanha de divulgação milionário, as bilheterias costumam ser igualmente altas.

O presidente da Motion Picture Association of America, Dan Glickman, exemplifica, em entrevista concedida para Martel, o impacto dos lançamentos internacionais para Hollywood. Para ele, "mais do que qualquer outra coisa, as estrelas estão no cerne desta complexa equação econômica" (GLICKMAN, citado por MARTEL, 2010, p.35). Em outras palavras, filmes estrelados por grandes nomes do cinema contemporâneo como Tom Hanks, Johnny Depp, Tom Cruise, Will Smith, Meryl Streep, entre outros, podem ser distribuídos em praticamente qualquer parte do mundo. Martel resume a questão enfatizando que "lançar um filme internacionalmente sem um grande nome representa um risco alto demais; mas lança-lo com uma estrela (...) implica custos exorbitantes" (MARTEL, 2010, p.35). Isto significa pensar no cachê destes astros como uma parte cada vez maior do orçamento do filme. Quando o mesmo processo de distribuição acontece com produções que não são *blockbusters*

ou sem atores conhecidos, o caminho mais comum é colocar tais títulos em cartaz em poucas salas ou lançá-los direto no mercado de DVDs e Blu-Rays.

Já os filmes de baixo orçamento dificilmente vão conseguir espaço semelhante ao das películas *mainstream*. Um fato interessante que pode vir a acontecer é quando uma produção de baixo orçamento está pronta e passa a fazer sucesso chamando atenção de público e crítica. Neste caso, é comum que algum estúdio de grande porte se interesse em bancar a distribuição do filme. Após um acordo com os realizadores, a produção feita com orçamento baixo pode até ganhar um lançamento em salas multiplexes ao redor do globo.

Esta etapa da divulgação tem funcionalidade ao lado do terceiro elemento da tríade proposta por Silva. Neste caso, este último ponto responde pela exibição. "O objetivo essencial desta operação comercial consiste em assegurar, com a receita da venda dos ingressos, o custeio das despesas operacionais do funcionamento da sala, do aluguel dos filmes e o lucro" (SILVA, 2009, p.28). Na cadeia produtiva clássica do cinema, o exibidor aluga do distribuidor as cópias de um filme por um valor previamente negociado. Assim, ele adquire o direito de projetar esses títulos em suas salas para um público pagante durante um período de tempo determinado.

A lógica de consumo fílmico contemporâneo tem no multiplex a sua principal forma de exibição. Não apenas por se tratar do tipo de sala de cinema mais popular em diversos países, mas por representar um espaço em constate adequação tecnológica para tornar a experiência cinematográfica cada vez mais intensa. Silva completa explicando que, desta forma, as empresas proprietárias de salas multiplexes percebem nos filmes *blockbusters* as chances de venderem um alto número de ingressos para não simplesmente cobrir o aluguel dos títulos, como também ter lucro em cima do produto. Apesar de a primeira sala de cinema gêmea ter surgido nos Estados Unidos em 1963, na cidade do Kansas, elas não permaneceram como um fenômeno unicamente norte-americano. Atualmente, espaços com 10, 12, 18 salas são comuns em países europeus, além de nações como China, Índia, Brasil, Argentina, África do Sul, México, Japão, entre outros. A vantagem claramente destes espaços é a de permitir uma ampla variedade de filmes de diferentes nichos, no entanto, com destaque para os considerados *blockbuster*, que ocupam um número maior de salas.

Com os anos, estes espaços passaram por várias melhorias técnicas como telas maiores, sistema de som digital, além do conforto, o que acabou influenciando no preço do ingresso. Tais mudanças podem ser notadas nos tamanhos e formatos das telas, nas poltronas confortáveis, no sistema de som etc. Além disso, mercadologicamente falando, a sala multiplex tornou-se o centro do comércio fílmico não apenas de películas, mas de produtos que também trazem muito lucro aos empresários como a venda de pipoca e o consumo de refrigerante.

Isto justifica, por exemplo, quando um filme está em cartaz em quatro ou seis salas de uma mesma rede multiplex. Em alguns casos, o simples fato da obra ser considerada *blockbuster* já parece ser suficiente para despertar interesse no público. Desta forma, esta terceira etapa da tríade representa a possibilidade de retorno comercial, ou seja, o momento no qual o dinheiro gasto na produção e distribuição será revertido em lucro por meio da bilheteria.

Nestes casos, vamos fazer uma observação referente às ideias defendidas pelo crítico norte-americano Mark Kermode (2011) quando ele chama o leitor para um interessante debate referente à qualidade fílmica dos *blockbusters*. De acordo com ele, muitas destas películas são realmente boas produções, porém existe um mito em torno de filmes milionários feitos por produtores de grandes estúdios e que mesmo recebendo críticas negativas, atraem um expressivo número de pessoas para as salas e assim a receita ultrapassa o orçamento. Para Kermode (2011), tais produções podem ser classificadas como filmes eventos, que respondem basicamente como obras encabeçadas por astros famosos, assinadas por diretores do momento e com orçamentos milionários. Este debate, entretanto, não será aprofundado aqui, pois não vamos trabalhar com juízo de valor sobre qual filme é o melhor entre o original e o *remake*.

THEATRE
ROBERT-HOUDIN
8 P.M.
ITALIENS
LES SPECTRES
ET
LE MANOIR DU DIABLE

FIM DO ARQUIVO DE

DEGUSTAÇÃO

ADQUIRA COM DESCONTO

NA LOJA OFICIAL

DA EDITORA ESTRONHO

www.lojaestronho.com.br

OU VEJA OUTROS PONTOS DE VENDA EM

www.estronho.com.br/blog

estronhobook
estronho
estronho
estronho.com.br

EDITORA ESTRONHO