



*J Horror e a Cultura Cinematográfica no Japão Contemporâneo*¹

Filipe Falcão²

Thiago Soares³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Formatado a partir do lançamento do filme *Ringu*, o horror japonês atual, ou *J Horror*, tornou-se uma forma de endereçamento fílmica para o Ocidente. Com os fantasmas vingativos, as obras japonesas geraram um modelo de produção de sentido logo “descoberto” e exportado por Hollywood – com refilmagens para um público internacional. Que a produção de um *remake* gera diferenças entre o filme original e o novo, não há dúvidas. Mas ao analisar o cinema de terror como entretenimento, é possível perceber não apenas diferenças como também interseções entre as obras do Japão e do EUA. Para esta análise, além da origem do medo no contexto japonês, será estudado a apropriação da trama original cujo *remake* é direcionado a um público internacional, além de questões de entretenimento, distribuição e exibição dos filmes.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; *J Horror*; distribuição; Japão; entretenimento.

Introdução

Desde que os filmes norte-americanos *O Chamado*, de 2002, e *O Grito*, de 2004, estrearam nas salas multiplexes ao redor do mundo, a cinematografia de terror⁴ japonesa foi agendada como uma espécie de “novo modelo” de produção de sentido do medo no cinema *mainstream* (ou comercial). Isso porque, os dois filmes em questão, são adaptações feitas em Hollywood de obras do gênero terror de relativo sucesso no Japão, *Ringu*, de 1998, e *Ju-On*, de 2002, respectivamente. As películas originais ganharam notoriedade mundo afora, provocando uma espécie de “boom” em torno da produção cinematográfica contemporânea na ilha oriental.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade Católica de Pernambuco. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB. Docente de Ensino Superior da Faculdade Metropolitana do Grande Recife. E-mail: filifalcao@yahoo.com.br

³ Professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo – Mestrado Profissional e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas, ambos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), email: thikos@gmail.com

⁴ Existem autores que apontam filmes de terror e de horror como sinônimos, sem que existam diferenças fílmicas entre eles. Outros autores discordam. Tal questão não será discutida neste artigo, que vai manter a palavra terror para definir os filmes do gênero.



Este artigo, que é o desenvolvimento de alguns pontos sobre a cultura cinematográfica atual do Japão dentro do gênero terror, apresenta-se como desenvolvimento das pesquisas para a realização da dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A dissertação tem como tema estudar as diferenças e semelhanças entre as adaptações feitas em Hollywood para filmes de terror japoneses, indo além de disposições textuais e como um entorno cultural é fundamental para entender a produção de sentido fílmica. O foco da pesquisa recai sobre o filme japonês *Ringu*⁵ e sua refilmagem norte-americana *O Chamado*⁶, mas, neste texto, vamos ampliar a perspectiva da análise fílmica para entendermos os contextos de produção e consumo do cinema no Japão, bem como nuances e particularidades da indústria cinematográfica no país. Esta guinada marcadamente culturoológica se faz necessária, principalmente, porque a discussão em torno do cinema no Japão pressupõe entender as relações contextuais de consumo das obras em locais específicos.

Antes, precisamos entender o que se convencionou chamar de *J Horror*, ou “horror japonês”. O *J Horror* é uma subdivisão do cinema de terror japonês que ganhou projeção justamente depois do lançamento de *Ringu*. Ao lado de outros filmes semelhantes, as produções são marcadas por uma narrativa focada no terror psicológico e na construção de tensão. Os temas são relacionados à religião popular⁷, com a presença de um *yurei* (fantasma) geralmente do sexo feminino e em busca de vingança. 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 pensar o *J 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 pop local, como *Godzilla*, *Power Rangers*, *Jaspion*, entre outros. Mais recentemente, o fenômeno *J Horror* se notarizou junto a outra leva de produtos japoneses, o *J Pop*⁸, a música pop

⁵ Dirigido pelo cineasta japonês Hideo Nakata, *Ringu* é baseado no livro homônimo escrito por Koji Suzuki, em 1991. O filme teve quatro sequências além de uma série para televisão. A trama acompanha uma jornalista que investiga a lenda urbana de pessoas que morrem sete dias depois de terem assistido a uma misteriosa fita VHS. A suposta maldição tem ligação com o fantasma de uma garota que teria morrido 30 anos antes chamada Sadako.

⁶ Dirigido pelo cineasta norte-americano Gore Verbinski, *O Chamado* possui narrativa muito semelhante à produção japonesa como a jornalista que investiga o mistério, uma fita de vídeo amaldiçoada e o fantasma de uma garota morta, aqui batizada como Samara.

⁷ O budismo e o xintoísmo são duas religiões muito populares no Japão e ambas acreditam em espíritos.



japonesa, de artistas como Ayumi Hamazaki, BZ, Fireball, entre outros, chamando atenção para a indústria do entretenimento no Japão.

Japão “Cool” e Globalizado

Compreender o agendamento do Japão na cultura do entretenimento mundial significa reconhecer a construção midiática de uma nação através do cinema, da música, da televisão e das artes gráficas. Como atesta o sociólogo Frédéric Martel (2012) em seu livro *Mainstream*, “há cerca de dez anos, o Japão tornou-se *cool* na Ásia” (MARTEL, 2012, p. 274) sobretudo em função de sua abertura aos mercados ocidentais, primeiramente ofertando tecnologia e, mais recentemente, seus conteúdos de entretenimento. De início, a indústria japonesa comercializou walkmen, telefones portáteis, computadores, televisões de tela plana, PlayStations 1, 2 e 3⁹, mas até a década de 1990, pouco exportava sua literatura, música e cinema em larga escala. No entanto, em 2011, segundo dados da Organização Mundial do Comércio (OMC) e do Banco Mundial, o Japão ficou localizado como décimo segundo país em número de exportações de filmes, programas de televisão e de música do mundo. Este lugar pode ser compreendido através de duas retransmissões de ordem geopolítica: a primeira, já mencionada, a natural abertura do Japão aos mercados ocidentais (se observarmos a perspectiva sócio-histórica, identificamos o país como um dos “mais abertos” política e economicamente do Oriente, ao contrário, por exemplo, da China) e também uma condição de liderança na cartografia de trocas culturais no próprio Oriente.

Como também ressalta Martel, o Japão sempre manteve ótimas relações comerciais e políticas com países então emergentes (China e Indonésia) e também com os já capitalistas e, digamos, mais “estabelecidos” (Coréia do Sul, Cingapura, Taiwan). Ou seja, politicamente, a ilha sempre adotou uma postura marcadamente aberta para trocas comerciais – possivelmente em função de seu escasso mercado interno. Política esta que se materializou na exportação de produtos do entretenimento. Um dos marcos, apontados por Martel, da legitimação da cultura japonesa para além de sua territorialidade, foi o sucesso do jogo *Pokémon*, da Nintendo, e de filmes de animação

⁸ Esse termo é usado para um tipo de música voltado principalmente para o público jovem no Japão. Anteriormente era chamado apenas de Pop, o termo *J-Pop* foi cunhado no fim dos anos 90 com a popularização da internet.

⁹ Sendo mais preciso, desenhos animados japoneses na década de 1970, como *Goldorak* e *Candy*, já circulavam mundo afora; a partir dos anos 1980, adentram os mangás e os vídeo games, como os primeiros jogos da Nintendo, da Sega e da Sony).



como *A Viagem de Chihiro*, de 2001, de Hayao Miyazaki, vencedor, inclusive, do Oscar – a maior premiação para cinema comercial do mundo.

A aproximação da indústria do entretenimento do Japão com a dos Estados Unidos ganha escopo quando, no ano de 1990, “a Sony e a Matsushita [*empresas de capital japonês*] compram os estúdios americanos Columbia e Universal, confirmando a estratégia da época, a chamada ‘sinergia’ entre o hardware e o software no universo audiovisual, ou seja, entre os aparelhos e os conteúdos” (MARTEL, 2012, p. 278). Desta forma, sabe-se de toda tradição da produção da indústria de bens duráveis no Japão (televisores, computadores, aparelhos tocadores de música), no entanto, era preciso adentrar à indústria de conteúdos. É desta encruzilhada entre produtos e conteúdos, da lógica de “sinergia” e troca entre as indústrias do entretenimento, que se aciona compreender parte do interesse dos estúdios de Hollywood em fazer “refilmagens” de obras japonesas, sobretudo as ancoradas em torno do gênero terror. Vamos, agora, nos voltar para a produção de terror no contexto japonês.

A Gênese do Terror no Japão

Os autores Michelle Le Blanc e Colin Odell, no livro *Horror Films* (2007, p. 151), explicam que filmes de terror sempre fizeram parte de um gênero cinematográfico muito popular no Japão¹⁰, mas para este estudo, não será possível explicar todas as fases. Aqui, o estudo será concentrado na origem do cinema de terror japonês, a origem do fantasma (visto em importantes produções do país) e demais características do chamado *J Horror*. Pesquisadores como a italiana Maria Roberta Novielli, autora do livro *História do Cinema Japonês*; o inglês Jay McRoy, autor do livro *Japanese Horror Cinema*; ou a dupla de brasileiros Laura Loguercio Cánepa e Rogério Ferreraz, responsável por publicações que tratam do cinema de terror no Japão, chamam pela notoriedade nas produções cinematográficas de terror japonesas a formatação dramaturgica de fantasmas como vilões. A figura do fantasma, uma espécie de epicentro do drama no Japão, surge antes mesmo do cinema.

O teatro japonês, com destaque para os espetáculos *Kabuki*¹¹ e *Nô*¹², já utilizava

¹⁰ O cinema chegou ao Japão no ano de 1897.

¹¹ 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).



esta temática para seus espetáculos. De acordo com o filósofo Francisco Hand (apud CANEPÁ e FERRARAZ, 2005), “o cinema de horror japonês, pela forma de estruturar suas tramas, performances e iconografia, deve mais a esse teatro tradicional do que aos mecanismos do horror ocidental”. Estes primeiros filmes abordavam principalmente aventura e drama, mas também já traziam roteiros com mitos e histórias de fantasmas.

É difícil falar de um primeiro filme de terror produzido no Japão. Parte da produção fílmica do país foi perdida ou destruída durante as duas grandes guerras. Dos títulos que foram preservados, destaque para *Kurutta Ippêji*, de 1926, e *Dai-bosatsu Tōge*, de 1935. Aqui, assim como nos primeiros filmes de terror feitos em outros países no mesmo período, o visual expressionista¹³ da Alemanha foi aproveitado para a criação de ambientes diferentes da realidade e que faziam tais tramas existirem apenas dentro de universos fantásticos. Ambos os filmes trazem fantasmas nos enredos. Em função da derrota na Segunda Guerra Mundial, o período final da década de 1940 e dos anos de 1950 é marcado por um aumento da produção de filmes de terror, com temáticas de desilusão. *Ugetsu*, de 1953, exemplifica bem este tipo de narrativa por conduzir uma trama que apresenta uma amante que, posteriormente, descobre-se ser um fantasma e um marido que precisará conviver com a assombração da esposa.

As bombas atômicas que devastaram Hiroshima e Nagasaki foram o mote para um dos maiores produtos de exportação do cinema nipônico: *Godzilla*. Lançado em 1954, o lagarto gigante surge depois que testes nucleares são realizados na costa do Pacífico. O monstro vai para Tóquio e devasta a cidade como uma bomba atômica com patas. Além do original, uma série de sequências, refilmagens e demais produtos midiáticos como histórias em quadrinhos, brinquedos e até materiais escolares foram lançados, o que pode fazer com que *Godzilla* seja interpretado como o primeiro grande *blockbuster* e produto de exportação em massa do cinema japonês.

Os anos 1960 foram marcados por cineastas independentes e pelo surgimento e popularização do mercado de filmes lançados diretamente em VHS, o que beneficiou bastante o gênero. Destaque para produções de terror que abordavam a questão da violência, o que representava um rompimento destes novos cineastas com o tipo de filme feito até então. Um dos destaques deste período foi o filme *Onibaba*, de 1964,

¹² O *Nô* é a arte teatral clássica do Japão, um drama lírico que combina a música, a dança e a poesia.

¹³ Movimento considerado o marco do cinema de terror caracterizado pela distorção de cenários e personagens através de iluminação e maquiagem.



sobre duas mulheres que assassinam samurais e os enterram nus. Os filmes das décadas seguintes destacaram-se com temáticas de fantasmas ou de violência inspirados nos *mangás*. Foi com *Ringu* que a denominação *J Horror* foi formatada. As produções deste tipo de filme possuem tramas que procuram manter um suspense durante quase toda a projeção, evitando provocar sustos consecutivos no espectador. Nos momentos cujo objetivo principal é fazer com que o público sinta maior dose de medo, o silêncio é predominante, diferentemente de produções hollywoodianas, cujos gritos de personagens preenchem, normalmente, toda a ação.

Os momentos que causam sustos são pontuais e os efeitos sonoros e especiais são sutis. É comum também o uso de objetos do cotidiano, tais como televisores, espelhos, banheiros, telefones e carros, como elementos condutores de agonia ou pavor. Quanto aos vilões, eles são basicamente fantasmas. Este espírito geralmente é o de uma mulher, que em vida era uma boa pessoa que acaba sendo morta de forma violenta e injusta, o que justifica a ideia de vingança. Parte do mistério acontece em desvendar este passado e entender a origem do fantasma. Assim, os personagens costumam ser ambíguos. A doutora do departamento de literatura da Universidade de Singapura, Valerie Wee Su-Lin (2007) explica, no texto *Ringu: Antology of Horror*, publicado no website *TheoFantastique*, que estes filmes refletem um ponto de vista característico do cinema japonês.

Um dos aspectos do budismo é a ausência de suas noções do bem e do mal, diferente do que acontece com as religiões ocidentais. A perspectiva budista enfatiza o que é certo e errado. Desta forma, ações corretas trarão equilíbrio e harmonia, enquanto as ações erradas podem levar ao caos e destruição.¹⁴ (SULIN, 2007).¹⁵

Quanto a apresentação, o personagem causador do medo é enquadrado na íntegra de forma clara; os detalhes ficam escondidos sob seus longos cabelos, ou é enquadrado apenas uma parte do seu corpo, como olho ou boca. A cor do figurino do personagem aterrorizador é branca e aparece como uma figura indefinida no meio de um ambiente com pouca luz. Depois de *Ringu* ter sido refilmado nos Estados Unidos, outros filmes de terror japonês passaram pelo mesmo processo. Como exemplos, é possível citar

¹⁴ *In fact, one of the interesting aspects of Buddhism is the absence of terms of “good” and “evil” in the traditional Western religious sense. Instead, the Buddhist perspective emphasizes right and wrong. “Right” choices and actions reinforce order, balance, harmony, while “wrong” actions lead to chaos, upheaval, and destruction.* (Tradução livre).

¹⁵ Disponível em <http://www.theofantastique.com/2007/11/15/culture-and-horror-valerie-wee-sui-lin-ringu-and-the-ring>. Acesso em 01/03/13.



Kairo, de 2001; *Ju-On*, de 2002; *Honogurai mizu no soko kara*, de 2002 e *Chakushin ari*, de 2003, que foram refilmados respectivamente como *Pulse: a última dimensão*, em 2006; *O Grito*, em 2004; *Água Negra*, em 2005 e *Uma Chamada Perdida*, em 2008.

Terror no Japão e nos EUA: Enlaces Conceituais

Apesar de aberto às trocas comerciais, o Japão costuma ser visto como um dos países mais fechados às culturas estrangeiras, sobretudo no tocante às lógicas políticas de disseminação de produtos de outras nacionalidades em seu mercado interno. É comum perceber, através da crítica, também, a existência desta visão, digamos, “fechada” do cinema de terror japonês. O crítico de cinema Jeffrey Chen é um dos que destaca pontos antagônicos entre os filmes.

Ringu é um exemplo clássico de narrativa assustadora. A sua primeira metade - que consiste principalmente de conseguir coletar pistas através de poucas informações - representa uma longa preparação para o grande momento "boo!". *O Chamado* acredita que pode evitar este caminho para o público impaciente norte-americano. Para ocupar a mente deste público, o filme investe em cenas que provocam sustos ao longo do caminho.¹⁶ (CHEN, 2009).¹⁷

Disposições estéticas como a montagem, a trilha sonora e o uso do som são destacados como ferramentas importantes na diferenciação entre as duas obras. De forma geral, o cinema de terror norte-americano¹⁸ trabalha mais com efeitos especiais e sonoros, além de mais cenas que provocam susto¹⁹. No entanto, é interessante observar alguns pontos de interseção no gênero terror no Japão e nos EUA, como formas de perceber enlaces e tensões entre estes dois mercados materializados em filmes. A primeira característica semelhante foi a influência estética recebida do expressionismo alemão, embora os temas abordados nos filmes de cada país fossem diferentes. Enquanto o Japão trabalhava tramas com fantasmas, os primeiros filmes de terror norte-

¹⁶ *Ringu is an example of classic spooky storytelling. Its middle -- which mostly consists of clue-gathering, lead-following, and little else -- is one long long set-up to a great "boo!" moment. The Ring thinks it can't afford to do that with the more impatient American audience. Therefore, to keep viewers minds from wandering, it throws in plenty of frightful scenes along the way.* (Tradução livre).

¹⁷ Disponível em <http://www.realtalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=327>. Acesso em 10/02/13.

¹⁸ É importante destacar aqui que o objetivo desta pesquisa não é o de pontuar qual filme é o melhor ou mais assustador, mas entender os processos de produção, apropriação e consumo destes filmes dentro de questões culturais e mercadológicas.

¹⁹ Esta análise é feita de forma geral. Assim, não é possível afirmar que tais características estão presentes em todos os filmes de terror dos EUA. Mas é possível encontrar algumas semelhanças nos textos de construção destes filmes.



americanos tinham como vilões os monstros clássicos da Universal²⁰.

Cerca de vinte anos depois, as bombas atômicas que devastaram Hiroshima e Nagasaki, no Japão, e a então crescente tensão entre Estados Unidos e a União Soviética foram os motes para que o cinema nipônico e o norte-americano trabalhassem com a ameaça atômica em suas produções fílmicas. No oriente, surgiu *Godzilla*, de 1954, enquanto nos Estados Unidos os testes atômicos resultaram em obras com monstros mutantes ou humanos afetadas pela radiação. As décadas de 1960 e 1970 representam interessantes pontos de interseção para o gênero nos dois países, que viram o surgimento de cineastas independentes. Hutchings (2004, p. 180), explica que os novos diretores dos EUA²¹ rejeitavam os formatos tradicionais dos filmes de terror das décadas passadas. Este foi o período de películas que trabalhavam com críticas sociais, baixos orçamentos e altas doses de violência. Tais exemplos mostram que os cinemas de terror nos EUA e no Japão não são tão antagônicos como alguns críticos costumam escrever.

Por fim, no ano de 2002, o cinema de terror dos EUA descobriu as produções do *J Horror*. Mas aqui não é possível falar de um ponto de interseção entre os dois países e sim de uma apropriação. Na verdade, *Ringu* costuma ser considerado um exemplo de autêntico cinema de terror japonês. Ou como diria um entrevistado de Martel (2010, p. 279) sobre a forte identidade japonesa, “significa que difundimos nossos produtos internacionalmente tal como são. Não procuramos adaptá-los, como os americanos, aos gostos do público mundial”. Seria esta a resposta para as mudanças feitas no *remake*?

É claro perceber 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. O crítico, pesquisador e cineasta brasileiro Felipe M. Guerra já deixa claro o que é possível ler de diferença entre 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

²⁰ A Universal ficou famosa por lançar filmes de terror na década de 1930 como *A Múmia*, *Frankstein*, *Drácula*, entre outros. O autor britânico Steven Jay Schneider, no seu livro *Fear Without Frontiers – Horror Cinema Across the Globe* (2003), resume as décadas de 1920 e 1930 como uma síntese de métodos de produção industriais de Hollywood com inspiração na literatura britânica, através de livros de Bram Stoker e Mary Shelley com o visual expressionista da Alemanha aproveitado para a criação de ambientes diferentes da realidade, como castelos escuros, utilização de sombras e ângulos de câmeras que faziam tais tramas existirem apenas dentro de universos fantásticos.

²¹ Tobe Hooper, de *O Massacre da Serra Elétrica*, Wes Craven, de *Quadrilha de Sádicos*, William Friedkin, de *O Exorcista*, George Romero, de *A Noite dos Mortos Vivos*.



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).²²

É importante perceber que o filme de terror dos EUA não é formatado apenas para o mercado doméstico, e sim, para atingir um público internacional. Assim, a ideia de medo vai ser menos cultural e mais focada no entretenimento. Isto inclusive ajudaria a justificar o fato das refilmagens norte-americanas ganharem lançamentos nos quatro cantos do mundo. Apesar de alguns países terem produzidos curtas²³ com temáticas de terror ainda no século XIX e posteriormente a Alemanha ter se destacado com o expressionismo²⁴, “o terror como gênero cinematográfico foi solidificado nos Estados Unidos nos anos de 1930 com os monstros da Universal” (CÁNEPA e FERRAZAZ, 2012, p. 06). Nas décadas seguintes, as produções dos EUA foram dominantes no gênero e foi a partir da década de 1960 que tais obras consolidaram-se no mercado internacional através de filmes que hoje são considerados clássicos. Diferente dos Estados Unidos, a produção fílmica nipônica costuma ser exibida no próprio mercado doméstico, sem um impacto expressivo internacional.

A diretora de Pesquisas em Comunicação da Universidade de Oregon e autora de livros como *Hollywood in the information age: beyond the silver screen*, de 1994, e *How Hollywood works*, de 2003, Janet Wasko, (2007, p. 32) chama atenção para a forma global que Hollywood trabalha. Na sua pesquisa, ele mostra, por exemplo, dados que apontam que cerca de 75% dos filmes exibidos no mundo são norte-americanos. Parte da origem deste fenômeno tem ligação com o início da primeira guerra mundial, quando as indústrias cinematográficas da Europa, como França, Inglaterra, Alemanha e Itália, tiveram uma diminuição brusca nas suas produções, o que beneficiou os Estados Unidos. Com o fim das guerras, muitos dos países que antes dos conflitos tinham produções fílmicas de destaque levaram anos para recuperar seu ritmo de produção, o que favoreceu a crescente indústria norte-americana.

A vantagem competitiva dos Estados Unidos na criação e distribuição global de produtos do gosto popular deve-se a uma mistura exclusiva de condições

²² Disponível em <http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/ringu.html>. Acesso em 15/10/12.

²³ O francês Georges Méliès dirigiu em 1896 um curta-metragem de três minutos que é considerado o primeiro filme de terror do cinema: *A Mansão do Diabo*.

²⁴ Diversos autores pontuam a produção alemã *O Gabinete do Dr Caligari*, de 1919, como o ponta pé inicial do gênero. Outros filmes feitos na Alemanha no mesmo período, como *O Golem*, 1920, ou *Nosferatu*, 1922, também são lembrados.



culturais que conduzem à criação de textos ‘transparentes’ – narrativas cuja polissemia inerente encoraja sua leitura por populações diversas como se fossem nativas. (OLSON, 1999 – WASKO, 2007. p. 33)

Se Hollywood domina o mercado internacional, também é correto pontuar que os filmes do gênero terror norte-americanos igualmente possuem grande representatividade fora dos Estados Unidos. Como exemplo, basta pesquisar as listas sobre os 10 melhores filmes de todos²⁵ os tempos e identificar o destaque norte-americano. O professor de estudos culturais e pesquisador Graeme Turner 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). Assim, pela demanda de exibição internacional, parte do público já está acostumada a reconhecer os elementos representativos dos filmes de terror norte-americanos.

A doutora em cinema e políticas sociais e organizadora do livro *Cinema no Mundo – indústria, política e mercado*, Alessandra Meleiro, também apresenta um possível motivo de “Hollywood domina[r] os mercados mundiais de cinema”. (MELEIRO. 2007, p. 21) Pare ela, é necessário pensar no chamado *cultural discount*, que é interpretado como o apelo universal e o uso generalizado do inglês em todo o mundo permitindo moldar o formato e o tipo de drama produzido pela indústria de entretenimento americana como uma nova forma de arte universal que pede um público quase mundial. Aqui, é importante falar deste tipo de linguagem internacional do medo como entretenimento de forma generalizada, já que o gênero é muito abrangente em cada país. E neste caso, é claro que o fator divulgação e distribuição ajudam a manter esta forma massificada de consumo.

Distribuição Cinematográfica e os Contornos Comerciais

Falar sobre a produção de cinema no Japão, seus enlazes com o mercado americano e as lógicas de consumo, pressupõe chegar num ponto: a distribuição, que neste recorte será abordada através de como os filmes de cada país ganham mercados domésticos ou internacionais. No entanto, é importante pontuar rapidamente a questão

²⁵ Disponível em <http://www.timeout.com/london/film/the-100-best-horror-films-21>. Acesso em 24/02/13. De acordo com esta lista, os dez melhores filmes de terror são: *Despertar dos Mortos* (EUA), *Suspiria* (Italia), *Halloween* (EUA), *O 3º Homem* (Inglaterra), *A Coisa* (EUA), *Alien* (EUA), *Psicose* (EUA), *O Massacre da Serra Elétrica* (EUA), *O Iluminado* (EUA) e *O Exorcista* (EUA). A maioria destes filmes aparece em listas feitas por outras fontes.



do espaço onde estes filmes são exibidos nos dois países. O elemento de interseção aqui são os cinemas multiplexes, pois trata-se do tipo de sala popular que coincide com o período do *J Horror* e dos *remakes* norte-americanos.

O primeiro cinema com duas salas gêmeas data de 1963, em um shopping em Kansas City, nos Estados Unidos. Desde então, o número fez apenas crescer. De quatro, oito, doze salas. Martel (2010, p. 48) explica que a vantagem claramente era de permitir uma ampla variedade de filmes de vários nichos, no entanto, com destaque para os considerados *blockbuster*, que ocupavam um número maior de salas. Foi neste espaço que os jovens fãs de filmes de terror assistiram boa parte das produções a partir da década de 1980. Com a quantidade cada vez maior de salas, além da popularização do gênero nas décadas de 1960, 1970 e 1980, não faltava opção para o público. Com o passar dos anos, as salas passaram por várias melhorias técnicas como telas maiores, sistema de som digital, além do conforto. Até hoje, as salas multiplexes são as opções mais populares nos EUA. No entanto, esta tendência não é exclusiva dos EUA, visto que o Japão, como destaca o doutor em cinema japonês Chris Howard (2007, p. 51), também é referência no quesito salas multiplexes.

Outro ponto interessante desta segunda análise mostra como os filmes de cada país ganham mercados internacionais. Claro, não é possível afirmar que todos os filmes de terror norte-americano são exibidos fora do país. No entanto, Martel (2010, p.90) usa um trecho de uma entrevista com o vice-presidente da Sony Pictures, Frances Seghers, para exemplificar a importância deste mercado externo principalmente para *blockbusters*. De acordo com o entrevistado de Martel, tais filmes, desde a pré-produção, são pensando para um público internacional, já que 50% das bilheteiras vêm do exterior.

Na verdade, as películas que são escolhidas para este mercado internacional possuem algumas características específicas que possam quase que garantir uma boa bilheteria. Os quesitos que contam ponto na hora desta escolha são vários, como pertencer a um grande estúdio, o orçamento investido, atores famosos, entre outros. No entanto, nenhum destes elementos é de maior importância do que a capacidade deste filme despertar o interesse internacional de plateias de diferentes países. É aqui que o *cultural discount* vai ser de importância fundamental para garantir o sucesso ou não de um filme fora do mercado doméstico norte-americano.

O Chamado é um ótimo exemplo pois preenche vários requisitos que fazem com que plateias internacionais tenham interesse por assisti-lo. O filme foi produzido pela



Dreamworks, empresa de Steven Spielberg, é estrelado pela atriz Naomi Watts²⁶ e a trama é claramente adaptada para funcionar em um mercado global. Os elementos do medo funcionam como entretenimento para uma plateia internacional, como a mocinha norte-americana, a vilã, cenas com efeitos especiais, entre outros. Outro exemplo de refilmagem que ganhou o mundo é *O Grito*, de 2004. O *remake* de *Ju-On*, de 2002, foi produzido pela *Columbia Pictures* e a atriz principal foi Sarah Michelle Gellar²⁷.

Já o terror nipônico está longe de ter uma distribuição internacional como acontece com os filmes dos EUA. Isto inclusive auxilia a justificar, por exemplo, a formatação dos filmes, que claramente são pensados para um mercado local. Não apenas pela língua, mas pelos elementos tradicionais do gênero no país. A ideia da narrativa mais focada em acompanhar os mistérios de fantasmas surge em antigas peças *Kabuki* e *Nô*, que por sua vez utilizam tais temáticas justamente pelo lado espiritual presente na população japonesa. Assim, os filmes seguem esta linha repleta de simbolismo com uma trama mais lenta e sem efeitos especiais, o que difere do que um público internacional costuma associar ao gênero como entretenimento.

Curiosamente a questão da distribuição destas produções fora do país recebe ajuda direta e indireta norte-americana. A ajuda indireta acontece pela forma como os filmes japoneses tornam-se mundialmente populares depois de serem refilmados, o que fez com que fãs internacionais passem a ter interesse em assistir as obras originais. Já a ajuda direta acontece através da distribuidora norte-americana *Lionsgate*, uma das maiores do mundo no gênero terror, que desde 2004, tem se encarregado da distribuição internacional dos filmes da companhia japonesa *Toho*. Porém, parte destas obras é lançada diretamente no mercado de DVD ou exibida em festivais específicos do gênero.

Exibição e Consumo do Terror

No quesito exibição, a questão do consumo é interessante de ser observada pois apesar de serem as matrizes originais, os filmes japoneses ficam em segundo lugar no

²⁶ Atriz inglesa. Trabalhou em filmes de sucesso como *King Kong*, *Cidade dos Sonhos*, *O Impossível*, *21 Gramas*, recebendo por este último a indicação ao Oscar de melhor atriz.

²⁷ Atriz norte-americana. Ganhou popularidade com o seriado *Buffy – A caça-vampiros* e também trabalhou em filmes como *Pânico 2*, *Eu Sei o que Você Fez no Verão Passado*, *Scobby-Doo*, entre outros.

questo bilheteria, perdendo para os *remakes*. A crítica de cinema Soriano (2011)²⁸ explica que *The Ring* custou US\$ 48 milhões e arrecadou US\$ 249 milhões, sendo US\$ 129 milhões apenas nos Estados Unidos. *Ringu*, por exemplo, custou US\$ 1,2 milhão e arrecadou, no Japão, US\$ 6,6 milhões. A questão da distribuição internacional dos filmes colabora com estes valores, mas não é o único fator responsável.

Como visto, desde as décadas de 1980 que o sistema multiplex é existente no Japão e nos Estados Unidos. Assim, podemos dizer que majoritariamente as salas de exibição aparentam ser as mesmas. No entanto, um elemento curioso chama a atenção no momento em que tais filmes são exibidos: as diferenças entre as censuras. De acordo com o site *Internet Movie Data Base*²⁹, ao analisarmos a página específica dos filmes japoneses *Ringu*, *Ringu 2*, *Ju-On*, *Ju-On 2*, *Kairo*, *Honogurai mizu no soko kara* e *Chakushin ari*, é possível observar que apenas *Honogurai mizu no soko kara* teve classificação PG-13, ou seja, para maiores de 13 anos. As outras seis películas são classificadas como *rated*, ou seja, para maiores de 18 anos. Com relação ao *remakes*, o resultado é inverso com *Pulse: a última dimensão*, refilmagem de *Kairo*, classificado como *rated*, enquanto os seis outros *remakes* ganharam PG-13 de classificação.

O que isto significa? Hutchings (2004, p. 210), explica que o cinema de terror norte-americano é tão popular entre adolescentes que alguns personagens icônicos da década de 1980 são na verdade os vilões, como Freddy Krueger³⁰ e Jason Voorhess³¹. Assim, a experiência fílmica de consumir um filme de terror pode estar ligado a ideia de medo para determinado grupo, neste caso, adolescentes, ou simplesmente dentro da noção de entretenimento típica do cinema. Em alguns casos, as duas opções.

Desta forma, a diferença de quatro anos a menos na censura do filme norte-americano é um fator que também auxilia na questão de uma maior bilheteria para os *remakes*. Para isso, é justificável que os filmes norte-americanos são pensados para funcionarem dentro desta lógica de censura. Assim, ao serem americanizados, a questão da censura é fator determinante nas mudanças que acontecem nas tramas que passam a ter, no mínimo, uma forma diferente de trabalhar a narrativa fílmica e o fator medo no

²⁸ Disponível em <http://movies.yahoo.com/news/makes-american-remake-japanese-horror-successful-223100569.html>. Acesso em 20/01/13.

²⁹ Disponível em <<http://www.imdb.com>>. Acesso em 10 de março de 2013.

³⁰ Vilão da série *A Hora do Pesadelo*.

³¹ Vilão da série *Sexta-feira 13*.



roteiro. Tornar este produto japonês o mais consumível pelo público adolescente é um dos elementos que influencia nas alterações fílmicas dos *remakes*.

Considerações

Para este estudo, as ideias defendidas por Martel deixam claro o agendamento cultural do Japão dentro da produção de entretenimento. Assim, o país deixa de ser produtor apenas de bens duráveis para atuar na concepção de conteúdo. Esta realidade tem como exemplo de produção fílmica o *J Horror*, formatada a partir do lançamento de *Ringu*. Como resultado, Hollywood desenvolveu interesse pelo cinema de terror oriental, lançando então refilmagens. Esta temática será desenvolvida em sua totalidade na dissertação de mestrado, mas aqui já foi possível tratar alguns pontos que auxiliam na busca de respostas para a apropriação de Hollywood dos fantasmas japoneses.

Ao analisar a origem do cinema de terror japonês, é possível perceber influências que conduzem à noção de medo desde peças teatrais até em adaptações fílmicas. Esta origem costuma ser a justificativa feita por críticos para diferenciar os filmes de terror do país e os *remakes*. Porém, aqui foi possível perceber alguns interessantes pontos de interseções entre a produção fílmica dos países como a utilização do expressionismo alemão ou a tensão atômica como formatação dos enredos. Mais importante, o processo de exibição contemporânea do cinema de terror como entretenimento encontra as salas estilo multiplex como interseção nos dois países.

Por fim, é inegável pontuar o fato de o cinema norte-americano ser distribuído internacionalmente, algo que não acontece com a maioria dos filmes japoneses, mais restritos ao mercado doméstico. Esta abrangência de Hollywood permite encontrar interessantes pistas para justificar as adaptações feitas nos *remakes*. O fato de parte do cinema de terror norte-americano ganhar lançamento internacional, além da ideia de *cultural discount*, permite que este público de diferentes países seja acostumado a reconhecer os elementos de medo formatado por Hollywood. Isto transforma a produção norte-americana em um círculo, sendo os elementos repetidos uma vez que o público internacional está acostumado a reconhecer tais símbolos.

Referências

CÁNEPA, Laura Loguercio; FERRARAZ, Rogério. **Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês**. In: Revista Contracampo, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 04-23.



CHEN, Jeffrey. **Two rings**. Reel Talk Movie Reviews, Colorado, 2009. Disponível em <<http://www.reeltalkreviews.com/browse/viewitem.asp?type=review&id=327>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2013.

GUERRA, Felipe M. **Ringu: o primeiro chamado**. Boca do Inferno, São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/ringu.html>>. Acesso em 15 de outubro de 2012.

HOWARD, Chris. **A indústria cinematográfica no Japão**. In: MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras, 2007.

HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. Inglaterra: Inside Film, 2004.

Internet movie data base. Disponível em <<http://www.imdb.com>>. Acesso em 10 de março de 2013.

LE BLANC, Michelle; ODELL, Colin, C. **Horror films**. Londres: Kamera Books, 2007.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream – a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 2010.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Brasília: Editora UnB, 2001.

SCHNEIDER, Steven Jay. **Fear without frontiers – horror cinema across the globe**. Inglaterra: FAB Press, 2003.

SORIANO, Rianne Hill. **What makes an American remake of Japanese horror successful?** Yahoo Movies, 2011. Disponível em <<http://movies.yahoo.com/news/makes-american-remake-japanese-horror-successful-223100569.html>>. Acesso em 20/01/13.

SU-LIN, Valeria. **Culture and horror**. TheOFantastique, 2007 . Disponível em <<http://www.theofantastique.com/2007/11/15/culture-and-horror-valerie-wee-sui-lin-ringu-and-the-ring/>>. Acesso em 01 de março de 2013.

Time out London. **The 100 best horror films**. Disponível em <<http://www.timeout.com/london/film/the-100-best-horror-films-21>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2013.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Editora Summus, 1997.