



**Das Lendas aos Filmes:
Percurso sobre a Questão da Mulher no Cinema de Terror Japonês¹**

Filipe FALCÃO²
Thiago SOARES³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

Formatado a partir do lançamento do filme *Ringu*, de 1998, o horror japonês contemporâneo, ou *J Horror*, tornou-se uma forma de endereçamento fílmica para o Ocidente que parece dizer muito sobre questões políticas, sociais e de gênero. Neste artigo, centra-se o olhar sobre como a protagonista de *Ringu* conjuga os avanços e retrocessos da mulher na sociedade japonesa contemporânea. Um dos resultados da observação para análise presente neste estudo é o reconhecimento de um lugar ambíguo para a figura da “mãe solteira”, que vai marcar fortemente a caracterização da dramaturgia do corpo feminino presente na obra.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; terror; *J Horror*; gênero; mulher

O Japão passou por importantes mudanças desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Os impactos das transformações dos últimos quase 70 anos trouxeram questões que cristalizaram, na sociedade japonesa, um lugar bastante sui generis de convergência de aspectos tecnológicos/futuristas, juntamente a ambientes em que tradição, o apego ao passado e uma glorificação de imagens bucólicas parecem ser a tona da encruzilhada de um modo de vida japonês. Com o fim da segunda Grande Guerra, a influência norte-americana, e conseqüentemente ocidental, se tornou uma realidade para um Japão “derrotado”. Este período é claramente apontado por Jay McRoy (2008) como o momento do começo das mudanças que, anos depois, iriam gerar fortes impactos nas transformações sociais japonesas. Para o autor, a influência de filosofias econômicas capitalistas foi fundamental para as transformações no Japão contemporâneo. Isto significa que é possível encontrar áreas no Japão, em especial as

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade Católica de Pernambuco e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba. Docente de Ensino Superior da Faculdade Metropolitana do Grande Recife e da Faculdades Integradas Barros Melo - AESO. E-mail: filifalcao@gmail.com

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



mais rurais, onde certas questões sociais e de gênero possam ser consideradas antiquadas quando comparados com grandes cidades.

É importante perceber como a filmografia nipônica é repleta de filmes com e sobre mulheres. Em sua análise sobre o cinema japonês, Maria Novielli (2001) fala justamente da construção de personagens femininos nos filmes das primeiras décadas do século XX que parecem se enquadrar em perfis clichês da mulher oriental.

Nesses primeiros anos, as imagens mulheris eram propostas essencialmente no âmbito de determinadas categorias: as esposas, responsáveis pelos seus homens e sobretudo pela educação dos próprios filhos; as mães, habitualmente representadas como se eleitas para o sacrifício na sociedade que avança a passos largos; as prostitutas, as concubinas e as gueixas, as únicas a ter direito a uma certa liberdade sexual e a quase permitir a definição de “fatais” no sentido ocidental; as filhas, com o futuro predestinado pela família, depois de cada vez mais protagonistas de um mundo de jovens animadas e retratadas a partir de um universo masculino, tanto que não raramente falavam e agiam de forma pouco convincente; por outro lado, frequentemente sua idealização era tal que dava vida a etéreas figuras liricamente trágicas e passionais (NOVIELLI, 2001, p.137).

Em seus estudos sobre heroínas contemporâneas do cinema japonês, Rosemary Iwamura (1994) justifica a temática feminina na cinematografia japonesa como uma “tendência de usar personagens femininas para comunicar mensagens sociais” (IWAMURA, 1994. p.1). De forma comparativa, segundo a autora, é possível apontar dois tipos principais de representações femininas no cinema japonês contemporâneo. A primeira é a da mulher metaforicamente reprimida, sofrida e conformada em uma sociedade onde o papel dela é o reflexo do patriarcalismo. O segundo exemplo traz mulheres em situações de destaque e que não são submissas aos homens ao seu redor. Aqui é importante deixar claro que, pela ampla natureza do tema proposto, este estudo, parte da dissertação de mestrado sobre as comparações entre o cinema de terror no Japão e nos Estados Unidos, não possui objetivo de se mostrar definitivo quanto à representação de gênero em filmes de terror no Japão. Isto também significa que não é possível apontar que todas as obras japonesas de determinada categoria tratam a mulher de forma generalista com críticas ao sistema patriarcal ou personagens femininos que vão contra esta tradição.

Postula-se, por exemplo, o forte impacto que o pós-guerra trouxe para as mulheres japonesas - com importantes ressalvas. Por exemplo, McRoy (2008) afirma



que o Japão não pode em momento algum ser considerado uma nação onde homens e mulheres possuem os mesmos direitos e são tratados por iguais, como na maioria dos países industrializados como nos Estados Unidos e na Inglaterra. Mesmo no século XXI, onde a mulher japonesa trabalha fora de casa, muitas vezes em posições de destaque, ainda existe uma dominação de homens no mercado de trabalho. A realidade destas assalariadas costuma seguir um padrão em Tóquio ou outros centros urbanos, embora ainda seja presença pouco comum em áreas rurais, onde o casamento pode ser visto como opção mais fácil, segura e tradicional para a mulher ter uma vida estável.

Já a questão do divórcio, apesar de ser mais comum na sociedade atual, ainda pode ser sinônimo de problemas na hora em que as mulheres que decidiram deixar seus maridos, ou foram abandonadas por eles, tentam encontrar empregos. “Como uma consequência substancial das taxas de divórcios que aumentaram depois da Segunda Guerra, mães solteiras experienciam discriminação em uma escala ainda maior [...] no que tem se tornado uma forma de pobreza invisível no Japão” (SALAMON apud McROY, 2008, p.80). A verdade é que parece existir uma tentativa de junção entre passado e contemporaneidade na forma como o Japão é visto hoje uma vez que os valores e tradições dos ancestrais ainda são uma presença muito forte nos dias atuais.

CINEMA DE TERROR COMO METÁFORA SOCIAL

Douglas Kellner (1995) afirma que o cinema de terror⁴ pode trazer em suas histórias interessantes metáforas das sociedades nas quais os filmes são produzidos. Para este estudo, utiliza-se uma subdivisão do cinema de terror do Japão conhecida como *J Horror*, abreviação de *Japanese horror*. Esta vertente é formada por uma pluralidade de tradições religiosas presentes em suas tramas, incluindo xintoísmo e budismo, assim como temas que remetem aos antigos espetáculos teatrais do Japão, como o *Nô*⁵, que utilizava temas como *shunen* (vingança) e *shura-mono* (peças com

⁴ Existem autores que apontam filmes de terror e de horror como sinônimos, sem que existam diferenças entre eles. Outros pesquisadores discordam. Tal questão não será discutida neste trabalho, 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 trabalho.

⁵ 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.



fantasmas). Já as peças *Kabuki*⁶ são lembradas por apresentar contos *kaidan*, ou seja, com temáticas sobrenaturais. Tais elementos são os pilares do que é visto nos filmes *J Horror*. No entanto, torna-se simples e até incompleta a classificação destas películas 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 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. Conhecido internacionalmente a partir do lançamento do filme *Ringu*⁷, de 1998, *J Horror* tornou-se uma forma de endereçamento fílmica para o Ocidente. A produção dirigida por Hideo Nakata acompanha a jornalista Reiko Asakawa que investiga a lenda urbana de pessoas que morrem sete dias depois de terem assistido a uma misteriosa fita VHS. A suposta maldição possui ligação com o fantasma de uma garota que teria morrido 30 anos antes chamada Sadako Yamamura. O filho de Reiko, Yoichi (Rikiya Ôtaka), e o pai do garoto, Ryuji (Hiroyuki Sanada), são outros personagens importantes do filme. A partir de *Ringu*, as obras japonesas geraram um modelo de produção de sentido logo “descoberto” e exportado por Hollywood – com refilmagens para um público internacional, inclusive o próprio *Ringu*, que “virou” *O Chamado*, em Hollywood.

Os filmes *J Horror* costumam trazer elementos deste Japão tradicional, como as lendas e folclores de fantasmas vingativos, unindo-se a elementos tecnológicos. Isto pode ser percebido pelo fato de alguns espíritos usarem aparelhos eletrônicos para chegarem aos vivos. No caso de *Ringu*, Sadako se manifesta como assombração através de uma fita de VHS exibida em um aparelho de videocassete ligado a uma televisão. Assim, a forma como as personagens do sexo feminino costumam ser trabalhadas nos filmes *J Horror* pode ajudar nesta leitura híbrida de um Japão tradicional e histórico coexistindo com a ideia de uma moderna nação do século XXI. Com relação às

⁶ 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).

⁷ Para os filmes japoneses, este trabalho vai utilizar os títulos originais das películas mencionadas.



mulheres vistas nos filmes *J Horror*, é importante destacar que tais produções, como o próprio *Ringu*, possuem roteiros amparados entre o tradicional e o contemporâneo. A figura da mulher, seja a protagonista, as coadjuvantes ou a antagonista, acaba trazendo alguns elementos que remetem a um Japão do passado. Assim é possível perceber uma crítica implícita a estes problemas que deveriam ter ficado em décadas anteriores. É importante destacar que filmes de terror de outros subgêneros⁸ no próprio país podem trazer ideias opostas com a negação do passado ao mostrar esta mulher com características mais independentes.

Um elemento importante de observação é que as histórias se passam em cidades grandes, mas em bairros afastados ou de subúrbio. É comum omitir o nome da localidade onde a ação acontece e, pelas personagens morarem em áreas distantes do centro, pensa-se na ideia de “pequenas cidades” dentro das “grandes metrópoles” onde o tradicional ainda se faz presente. Outro aspecto interessante referente à figura feminina no Japão é percebido na forma como a ideia do espírito vingativo nos filmes *J Horror* busca inspiração em lendas e mitos. Por se tratarem de contos antigos, não é possível dizer quem os criou. Também não é correto afirmar que todas as lendas trazem mensagens metafóricas sobre questão de gêneros. Sabe-se que nos contos japoneses, muitos destes espíritos costumam ser de mulheres simples que cometiam erros e eram punidas pelos homens ao redor, como pais e maridos, ou simplesmente eram perseguidas e subjugadas por estas figuras masculinas.

DAS LENDAS AOS FILMES

Uma das lendas mais famosas é a de Okiko, mais conhecida como a virgem do poço. A história fala que no Japão feudal do século XVII uma bela jovem chamada Okiko era serva de um grande senhor de terras chamado Tessan. A moça era de família humilde e sofria assédios diários dele, que arquitetou um plano para tê-la como esposa. Um dia, Okiko recebeu nove moedas de ouro de Tessan para guardar, mas o senhor disse-lhe que tratavam-se de 10. Quando ela foi devolver, como só havia nove, o homem ficou furioso, mas disse que esqueceria da décima moeda se ela o aceitasse como marido. Diante da recusa, ele atirou a jovem dentro de um poço. A lenda fala que

⁸ É importante deixar claro que o gênero no país não se resume a obras com fantasmas, com destaque para outras produções com monstros e películas com alto teor de violência.



depois do ocorrido, todas as noites, o espectro de Okiko aparecia no poço com ar de tristeza, pegando uma sacola de moedas e as contando. Quando chegava até a nona moeda, o espectro suspirava e desaparecia.

Outra lenda conhecida é a da *Kuchisake-onna*, ou mulher da boca rasgada. Trata-se de um fantasma vingativo de uma mulher que traía seu marido e foi morta por ele. Antes da morte, ela teve a sua boca rasgada. A lenda fala que a entidade se aproxima das vítimas com a boca coberta por uma espécie de máscara cirúrgica. Ao chegar perto de alguém, ela pergunta se é bonita. Se a resposta for positiva, *Kuchisake-onna* tira a máscara e indaga se ainda é bonita. Resposta negativa é morte certa. E se disser que sim, o espírito vai rasgar a boca da pessoa de orelha a orelha para que a aparência fique exatamente igual a sua. A lenda diz que a única forma de escapar da entidade é respondendo que ela é mais ou menos bonita, o que confunde o fantasma dando tempo da pessoa fugir.

O teatro *Nô*, famoso por trazer temática de espíritos e pessoas mortas, também destacava personagens femininos em suas tramas. Este tipo de espetáculo mostrava a personificação destas mulheres através de máscaras que tinham nomes e eram comumente associadas ao que representavam. Segue abaixo algumas destas figuras e seus significados. A *Ryō-no-onna* é um tipo de máscara que retrata uma mulher com ciúme e rancor e por estes sentimentos ruins, não poderia descansar em paz e encontrar os ancestrais e por isso se tornou um fantasma. Sua máscara tem uma expressão humana, com os olhos vagos e bochechas ocas salientando a fraqueza da mulher e sua miséria. Já a *Namanari* retrata uma aparição de uma esposa que vive cheia de raiva e rancor depois de ser abandonada pelo marido. A máscara tem pequenos chifres na cabeça e uma ampla boca, e pode ser considerada como uma fase preliminar de se tornar um demônio. Já a *Hannya* representa uma fusão de ciúme, tristeza e dor incontrolável de uma mulher. A máscara tem uma aparência demoníaca com dois chifres, uma larga boca e a sobancelha rígida. As três máscaras estão exemplificadas na figura 01.



Figura 01 - Representações das máscaras *Ryō-no-onna*, *Namanari* e *Hannya*.



Fonte: facedomedeo.blogspot⁹

PROTAGONISTAS E MÃES SOLTEIRAS

Por *Ringu* ter sido a obra que deu início ao processo de refilmagens de filmes *J Horror* por produtores norte-americanos, será a sua protagonista Reiko Asakawa, interpretada por Nanako Matsushima, que será analisada neste artigo. Ela, que é mãe solteira, também será chamada aqui de “mocinha”¹⁰. Na obra, é possível perceber como ela se mostra uma mulher vulnerável e que precisa da ajuda de homens, seja do marido ou do pai, para enfrentar os problemas. Além de Reiko, personagens coadjuvantes da película também serão estudadas. Outro filme *J Horror* também dirigido por Hideo Nakata, *Honogurai mizu no soko kara*, de 2002, traz a personagem Yoshimi Matsubara, interpretada por Hitomi Kuroki, que, assim como a heroína de *Ringu*, também cria a filha sozinha. Em meio a um divórcio, ela é mostrada como “fraca” e “histérica” diante do marido, um homem de negócios. McRoy (2008) afirma que estes dois filmes trabalham com mães sem maridos como uma metáfora da decadência que provoca ricas análises dentro da transformação cultural no Japão contemporâneo. Outro filme chave do *J Horror*, *Ju-On*, de 2002, traz uma mulher infiel ao marido e por isso acaba sendo assassinada por ele. Nos créditos iniciais, é explicado que quando uma pessoa morre com muita raiva, é criada uma maldição no local onde o assassinato ocorreu e no qual o espírito inquieto pode matar pessoas desavisadas. No entanto, o filme também traz uma

⁹ Disponível em: <<http://facedomedeo.blogspot.com.br/2011/06/assombracoes-mascaras-do-no-fantasma-e.html>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

¹⁰ A palavra mocinha é um termo coloquial comumente associada à figura da protagonista feminina, que também responde como a heroína. No Brasil, o termo tem grande ligação com a protagonista de novelas. No entanto, a expressão mocinha também é utilizada em livros e filmes.



crítica à questão de como a infidelidade feminina era vista por motivar o marido a matá-la.

Para destacar a questão feminina no *J Horror*, vamos utilizar comparativamente a personagem de Rachel, interpretada pela atriz Naomi Wattz, no remake norte-americano de *Ringu, O Chamado*¹¹. No entanto, também é possível falar que a caracterização de gênero não é perceptível apenas com Reiko e Rachel, mas também com demais personagens coadjuvantes do sexo feminino nos dois filmes. Como exemplo, basta pensar na irmã de Reiko, Yoshino, interpretada pela atriz Yutaka Matsushige, e na irmã de Rachel, Ruth, vivida por Lindsay Frost. Yoshino é a mãe de Tomoko, que morreu no prólogo de *Ringu*, e Ruth é a mãe de Katie, morta no começo de *O Chamado*. No filme japonês, conhecemos Yoshino no funeral da filha. Não fica claro se ela não tem marido, é viúva ou divorciada, mas não há menção ao pai de Tomoko.

Em uma sequência seguinte, Reiko vai visitar Yoshino, que pergunta apenas se Yoichi esteve no enterro, ao que Reiko responde positivamente. A jornalista caminha então para o quarto de Tomoko e, de repente, percebe que a irmã está na porta. A mãe da jovem morta olha para o armário e fala baixo que foi ali que encontrou o corpo da filha. Logo depois, Yoshino começa a chorar e cai no chão, onde continua aos prantos até o final da sequência. Em *O Chamado*, conhecemos Ruth no funeral de Katie. Na sequência, Rachel encontra a irmã, que é casada. Em uma cena posterior, passada na cozinha, as duas estão lavando pratos. No diálogo, Ruth explica que o marido está dormindo o dia todo e que a situação da morte da filha é demais para ele. Ruth continua dizendo que ela mesma teve a iniciativa de conversar com médicos e de ter procurado na internet casos semelhantes ao de Katie, mas que não encontrou nada que justificasse a misteriosa morte da filha. Ao final, é a própria irmã quem pede para Rachel, por ser jornalista, investigar a morte da garota.

Aqui já é possível perceber a diferença no comportamento entre Yoshino e Ruth. Na versão japonesa, a mãe de Tomoko nada pode fazer a não ser se lamentar e chorar caída e desamparada. Em *O Chamado*, Ruth parece ser quem tomou as decisões, uma vez que o marido dorme o dia todo por causa da morte da filha. É ela quem vai em

¹¹ Nos Estados Unidos, a refilmagem desta obra ganhou o nome de *The Ring*, traduzida no Brasil como *O Chamado*. Para este trabalho, vamos usar o título em português, *O Chamado*. No *remake*, a personagem da jornalista Reiko Asawaka se transformou em Rachel, o pai do filho dela recebeu o nome de Noah (Martin Henderson), o garotinho foi rebatizado como Aidan (David Dorfman), enquanto o fantasma Sadako Yamamura se tornou Samara Morgan (Daveigh Chase). O enredo é o mesmo da trama original, embora a construção de alguns elementos seja diferente.



busca de informações com médicos e até procura na internet. Por não encontrar resposta, recorre a Rachel na tentativa de entender o que aconteceu.

Além de Yoshimo e Ruth, outros personagens secundários de *Ringu* e de *O Chamado* também servem como uma forma de leitura de gênero das produções. Na película japonesa, é o pai adotivo de Sadako, Dr. Ikuma, quem toma a decisão de atirar a menina dentro do poço. A ação acontece depois da mãe da garota, Shizuko, ter se matado ao saltar dentro de um vulcão. Aqui coube ao homem cuidar da garota após a morte de Shizuko para depois decidir pelo fim da vida de Sadako. Assim, dentro da trama, Shizuko se mostrou incapaz de tomar qualquer decisão a não ser acabar com a sua própria vida.

Já em *O Chamado*, é a mãe adotiva de Samara, Anna Morgan, quem joga a menina dentro do poço. Somente após pensar ter matado a garota é que a mulher se suicida ao pular de um penhasco. Além disso, a decisão de adotar Samara vem da senhora Morgan. Esta aborrece o marido, que se mostrava contra a vinda da recém-nascida. Assim, Desta forma, Anna é vista como desobediente ao marido e, por decisão própria dela, escolhe trazer Samara para dentro da família, mesmo contra a vontade do esposo, e depois opta por matá-la. Em *Ringu*, Shizuko não possui um marido e simplesmente aparece grávida.

Meninas atiradas dentro do poço, por homens ou mulheres, acabam por reforçar a situação das mulheres, de seu “lado interior, do úmido, do baixo... do contínuo, o que relacionaria ao que é privado, escondido, invisível”, e tal representação tem sido sustentada por padrões patriarcais; padrões estes subvertidos por Anna Morgan em “*The Ring*” por ser intrépida, objetiva e corajosa, e que a transforma em “mãe assassina”. Assim a contraposição entre a montanha do farol e a montanha do vulcão versus fundo do poço coloca a questão de uma pretensa simbologia fálica que permeia o imaginário patriarcal e que se pretende como deslocadora de seu significado em sua nova roupagem (GONÇALVES, 2004, p.20).

No que diz respeito a Reiko e Rachel, vamos agora traçar alguns pontos que permeiam diferenças e semelhanças entre as personagens. Para isto, além de trazer mais detalhes sobre as heroínas de *Ringu* e de *O Chamado*, será mostrado como elas lidam com situações de perigo, de que forma reagem quando o mal parece afetar seus filhos e como é o relacionamento das duas não apenas com os pais dos garotos, mas com demais homens próximos como familiares, colegas de trabalhos ou chefes e como estes são importantes ou não nas suas rotinas.



SIGNIFICADOS EM TORNO DA MÃE SOLTEIRA

Em primeiro lugar, será debatido o fato de Reiko e Rachel serem mães solteiras. Eu nenhum momento de *Ringu* fica claro se Reiko era casada com Ryuji e depois se divorciou ou se ela engravidou dele e não se casaram¹². Em *O Chamado*, também não fica claro se Rachel e Noah são divorciados ou apenas tiveram um filho juntos. No começo dos dois filmes, é possível conhecer um pouco da rotina de trabalho de Reiko e de Rachel. Em *Ringu*, a jornalista se mostra uma pessoa calma, recatada e educada ao falar com entrevistados e equipe técnica com uma voz baixa, além de poucos movimentos corporais. Na primeira cena em que Reiko é vista, ela está gravando algumas entrevistas sobre a lenda urbana da fita de vídeo que mata quem a assiste sete dias depois. Uma curiosidade é que independente da morte de Tomoko, Reiko já está trabalhando na matéria sobre a fita maligna. O fato da sobrinha ter morrido é visto como uma coincidência que potencializa o interesse de Reiko na investigação da lenda urbana.

Em *O Chamado*, conhecemos Rachel quando ela chega atrasada na escola para buscar o filho Aidan. Na cena, os primeiros indícios de Rachel se dão pela sua voz forte e decidida, além dos apressados sons de passos que ecoam cada vez mais próximos. O teor da conversa também traz indícios que ajudam na formatação de quem é esta personagem. Ela está brigando com alguém por telefone que aparenta ser do trabalho, provavelmente o seu próprio chefe. Ao chegar na sala de aula, antes de desligar o telefone, ela fala “merda” e abre a porta com expressão de aborrecida. Rachel disfarça ao ver a professora e sorri, mas parece não ter tempo para conversar com a mestra sobre o filho. Desta forma, Rachel representa o estereótipo da típica mulher independente norte-americana. Ela aparentemente não precisa de um pai para criar seu filho e é bem sucedida na sua carreira jornalística. Rachel não tem tempo a perder e já deixa isso claro. O fato de ser uma mãe solteira não parece ser um problema para ela. Diferente de Reiko, Rachel se envolve com a lenda urbana da fita de vídeo apenas depois da morte da sobrinha.

Após assistirem a fita maligna, ambas chamam os respectivos pais de seus filhos. Em seu estudo sobre Reiko e Rachel, Claudiomar Golçalves (2004) destaca a chegada de Ryuji na casa de Reiko. “Este ao se aproximar da porta do apartamento para

¹² Em *Ringu 2*, um dos colegas de trabalho de Reiko explica que por ser mãe solteira, ela não faz cobertura de assuntos importantes.



tocar a campainha, a porta se abre e aparece Reiko dando passagem para que ele entre, em sinal claro de ansiedade por sua chegada” (GOLÇALVES, 2004, p.14). Segue uma conversa como se ambos não se vissem ou tivessem notícias um do outro há bastante tempo. Existe uma educação quase protocolar nesta sequência com Reiko preparando um café e Ryuji explicando que está dando aula na universidade. A profissão dele não parece ajudar inicialmente na solução do mistério, visto que ele é professor de matemática.

No decorrer do filme, descobrimos que Ryuji é sensível, no entanto não fica claro neste primeiro encontro se Reiko pediu a ajuda dele por este motivo¹³. Em algumas cenas, a jornalista parece também ter habilidades paranormais ou um sexto sentido bastante aguçado, como quando ela simplesmente encontra a fita maligna entre várias, enxerga entidades que aparecem e desaparecem e consegue “entrar” no transe de Ryuji ao tocar nele. Nesta conversa inicial, a mulher está triste e desorientada. O diálogo é muito mais controlado através do homem, que faz perguntas e logo toma a iniciativa de assistir a fita, o que faz com que Reiko deixe a sala. Aqui é possível observar que ela, como típica mulher de uma sociedade patriarcal, parece não saber o que fazer e por este motivo recorre a ajuda de um homem, neste caso Ryuji, que passa então a dar mais conforto e segurança para ela. No entanto, não apenas este primeiro encontro como todo o relacionamento entre os dois no restante do filme é sem sentimento por ambas as partes. Em alguns momentos, Ryuji parece cuidar de Reiko quase como por obrigação e claramente ela fica mais aliviada ao saber que terá a ajuda do homem.

Esta mesma sequência em *O Chamado* já começa com Noah perguntando para Rachel por qual motivo está no apartamento dela. O clima cordial do japonês é substituído por uma conversa tensa na versão norte-americana, muito mais por Noah e Rachel claramente não estarem confortáveis juntos. Ela fica irritada porque o homem não dá nenhuma credibilidade para a história dela e Noah parece simplesmente não ligar para o que Rachel tem a dizer julgando ser tudo uma grande besteira. O motivo aparente de a jornalista ter chamado o pai do filho é porque ele trabalha com fotografia e edição de vídeo, logo alguém que pode ser útil na solução do mistério e na origem da fita. Diferente da versão japonesa, onde Reiko escutava atenciosamente ao que Ryuji tinha a

¹³ Em uma cena faltando um dia para o prazo de uma semana terminar, Reiko e Ryuji estão discutindo. Ele então pergunta se o fato de ter poderes mediúnicos foi o que levou Reiko a pedir a sua ajuda. Ela não responde.



dizer e quando não concordavam, os dois dialogavam, em *O Chamado* os personagens discordam claramente de quase tudo e nenhum quer admitir que o outro está certo. Além disso, parece haver uma tensão sexual entre eles, que agem mais como um casal tendo uma discussão.

Quando as investigações começam nos dois filmes, é interessante observar como Ryuji toma a posição de líder sendo apenas acompanhada por Reiko em *Ringu*. É ele, por exemplo, quem descobre que o estranho áudio na fita maligna é um antigo dialeto da ilha de Oshima. Ryuji segue para o lugar em busca de respostas. Talvez por não saber o que fazer enquanto o homem está ausente, a jornalista volta para a casa do pai em mais uma alusão a uma sociedade patriarcal. Posteriormente, Reiko acompanha Ryuji até a ilha e a dupla decide passar a noite em uma hospedaria que seria de parentes de Sadako. Após chegar ao local, Ryuji é quem fala pelos dois e pede inclusive quartos separados. Nesta parte do filme, Reiko já está achando que tudo é em vão e que vai morrer. Ao ter uma crise histérica, Ryuji, como um pai e homem em posição de autoridade, manda ela calar a boca. Ao pedir para ele estar ao seu lado na hora em que morrer, Ryuji não apenas nega o pedido de forma muito calma como justifica o fato de não saber o que vai acontecer com ele, já que a amiga que estava com Tomoko na hora em que ela morreu ficou louca. A grande descoberta sobre quem é Sadako é feita graças a Ryuji, que conversa com um parente vivo de Shisuko e utiliza os seus poderes psíquicos para conseguir as informações que necessita. Percebe-se então claramente durante a investigação como o papel de Reiko é passivo e que ela depende de Ryuji.

Em *O Chamado*, após Noah acreditar que a maldição é real, ele fica ao lado de Rachel e como uma dupla, eles seguem em busca de informações que possam solucionar o mistério. Os dois vão juntos para a ilha Moesko e se separam logo que chegam ao local na tentativa de avançarem na procura de pistas. Rachel vai até a casa do pai adotivo de Samara e Noah segue para o hospital onde ela teria ficado internada. É ela quem mais avança nas investigações descobrindo sozinha informações com o senhor Morgan e com a médica da ilha. Não satisfeita com as pistas coletadas, a jornalista volta para a casa dos Morgans, entra na residência sozinha, mexe em uma caixa em busca de pistas, liga a televisão e assiste a uma fita de vídeo com imagens de Samara sendo examinada por médicos. Ao final, Rachel é surpreendida e golpeada no rosto pelo pai adotivo da garota. Neste aspecto, ela se mostra bastante diferente de Reiko, que parece apenas acompanhar Ryuji e esperar que ele tome as decisões na solução do mistério.



Aqui é interessante observar que as diferenças não se dão apenas por mostrar Reiko como submissa ao homem em *Ringu*. Ao conhecer Rachel e Noah, fica claro que o personagem masculino não se impõe em *O Chamado*, como em *Ringu*. A figura do homem no filme norte-americano é quase patética por não levar Rachel a sério ou insistir em fazer piadas para parecer descolado e legal. Sendo assim, é possível perceber que trata-se de um personagem egoísta e por vezes bobo. Em uma briga, Rachel termina por perguntar quando é que Noah vai crescer. Sem levá-la a sério, ele desconversa falando que foi um prazer se encontrar com ela. Este estilo adolescente de Noah acaba por também impulsionar Rachel a agir de forma quase que independente e sempre tentando ter controle da situação. Em comparação com *Ringu*, Ryuji já surge no filme como homem dominante da situação e se mantém assim até a conclusão da trama.

Outro aspecto referente a Reiko e a Rachel é a falta da figura do marido e como esta ausência é sentida pelos filhos delas. A princípio, os dois meninos não são carinhosos com as suas respectivas mães e o que parece afetar as crianças é a ausência da figura paterna. Além disso, os filmes deixam a mensagem da falta de cuidado das mulheres como resultado metafórico da necessidade da presença masculina na vida dos filhos. Este ponto é percebido uma vez que as mães, por estarem sozinhas, não impediram os garotos de assistirem as fitas malignas. A falta da presença masculina pode ser considerada tão importante que, no caso de Yoichi, é o avô o responsável por mudar quase que instantaneamente o comportamento do garoto que na companhia do idoso passa a agir como uma criança normal que brinca, sorri, se cansa e dorme no chão.

Veja-se que é justamente o avô quem faz o menino sorrir uma única vez no filme, excetuando as fotos que vemos no apartamento de Reiko. No apartamento, junto com a mãe, Yoichi não expressa praticamente nenhum sentimento: sua mãe lhe diz várias vezes durante o filme “faça isso”, “não faça aquilo”, “não diga isto”, “não toque no assunto”, “não fique aqui”, etc. Ao contrário de Rachel, Reiko não possui babá que toma conta do filho: ele fica sozinho e quando ela está em casa, ainda exerce o papel de cozinheira. O menino possui um pai que não sabe nem se ele está na escola e, muito embora sejam ressaltadas suas características de eficiência masculina, ele permanece ausente no sentido tradicional familiar. Neste sentido, enquanto a mãe exerce preponderância sobre o filho nos atos e palavras, Reiko obedece às ordens do pai de seu filho em praticamente todo o filme, e mesmo após a sua morte (GONÇALVES, 2004, p.23).



Em *O Chamado*, não existe a figura do pai de Rachel para ser o avô de Aidan, o que deixa o menino sério e frio praticamente durante todo o filme, inclusive por chamar Rachel pelo próprio nome, excluindo simbolicamente qualquer noção de maternidade. Ao final do filme, após Rachel e Noah pensarem que acabaram com a maldição de Samara, Aidan está deitado no banco de trás do carro e vê os pais trocarem olhares carinhosos e segurarem as mãos dando a entender que o casal possa reatar o romance, o que faz o garoto esboçar um sorriso como um suspiro de ter uma família de verdade com um pai e uma mãe.

Ao final dos filmes, também é possível perceber diferenças entre as decisões de Reiko e Rachel com relação a como salvar seus filhos. Após as mortes de Ryuji, a jornalista descobre que escapou da maldição pelo fato de ter feito uma cópia da fita original que ela assistiu para Ryuji. Desta forma, o mal de Sadako foi transferido para ele. No entanto, o homem que tomava as decisões está morto e Reiko tem apenas um dia para evitar que o filho tenha o mesmo fim. Ao final do filme, a cena mostra um carro seguindo por uma estrada afastada da cidade grande. Escutamos Reiko falar com o pai dela explicando que precisa de um favor muito grande para Yoichi. Aqui, na ausência de Ryuji, fica claro mais uma vez que Reiko busca salvação e proteção na presença masculina. Na conclusão, o roteiro mostra a intenção dela em gravar uma cópia da fita que Yoichi viu para que o próprio pai dela possa assistir e assim impedir que o neto morra fazendo com que o idoso sacrifique a sua própria vida.

Em *O Chamado*, esta conclusão é semelhante no sentido de que vemos Rachel com o filho fazendo uma cópia da fita. No diálogo, o garoto pergunta o que vai acontecer com quem assistir ao vídeo. Rachel responde para Aidan não se preocupar e que tudo vai dar certo. Aqui é mantida a ideia de transferir a maldição para outra pessoa, no entanto não fica claro quem vai ser o escolhido, se será um homem ou mulher, conhecido ou desconhecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No caso dos filmes *J Horror*, aqui exemplificados através de *Ringu*, é perceptível que as tramas encenam disposições patriarcais sobretudo na concepção das protagonistas. Compreende-se, portanto, as diferenças entre Reiko e Rachel neste âmbito. É possível destacar a questão de que os filmes *J Horror* podem utilizar a



imagem da mulher submissa e dependente do homem como uma forma alegórica de trazer à tona a questão de gênero no país. Aqui, por exemplo, ficou claro perceber o agendamento cultural da questão de gênero do Japão dentro da produção de entretenimento, neste caso, através dos filmes *J Horror*. Reiko parece sintetizar o entrelugar de uma protagonista em um país com avanços ligados às representações de gênero, mas que ainda soa dispor a “mãe solteira” de uma maneira ligeiramente deslocada dos eixos normativos.

REFERÊNCIAS

Assombrações - Máscaras do Nô – Fantasmas e Espíritos (Onryo)

Facedomedo. Disponível em: <<http://facedomedo.blogspot.com.br/2011/06/assombracoes-mascaras-do-no-fantasmas-e.html>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

GONÇALVES, Claudiomar dos Reis. Estudos culturais e cinema: gênero e sociedade. Ringu e The Ring. **Revista História Hoje**. São Paulo, nº 5, 2004.

IWAMURA, Rosemary. **Letter from Japan**: from girls who dress up like boys to trussed-up porn stars – some contemporary heroines on the japanese screen. *The Australian Journal of Media & Culture*. Vol. 7, no 2 (1994).

KELLNER, Douglas. **A cultura e a mídia**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1995.

McROY, Jay. **Nightmare Japan** – Contemporary Japanese Horror Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2008.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasil: Primeiro Passo, 2001.