

ESTUDOS CULTURAIS E CINEMA: GÊNERO E SOCIEDADE<sup>i</sup>.

## “RINGU” E “THE RING”

Claudiomar dos Reis Gonçalves<sup>ii</sup>

**Resumo:** Este artigo visa iniciar uma abordagem multireferencial a partir dos Estudos Culturais sobre o Cinema denominado “de terror”, discutindo as relações de Gênero e o como estas são representadas nas sociedades japonesa e americana, principalmente no que diz respeito a diversos subtextos existentes em duas versões de um mesmo filme.

**Palavras-chave:** Estudos Culturais; Relações de Gênero; Cinema ; Terror.

**Abstract:** This article aims at presenting a multi-referential approach - based on Cultural Studies on Horror Films- by discussing gender relations and how these are represented in American and Japanese societies, especially regarding the diverse subtexts underlying two versions of the same film.

**Keywords:** cultural studies, gender relations, cinema, Horror films.

*“(...) o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica.(...) a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la”.*  
Roland Barthes. *Mitologias*.

Este artigo, na verdade, é parte de um estudo muito maior e que está, ainda, em seu início. Por sugestão de colegas e dos pareceristas, partes inteiras foram retiradas, inúmeras imagens, notas, comentários e alusões a uma vasta filmografia

também. Esperamos que o leitor tenha paciência e que tenha em conta seu caráter ensaísta, bem como uma certa “desfiguração” causada pelas contingências descritas acima. De qualquer forma, o texto apresenta algumas premissas e noções com as quais trabalharemos em texto posterior, e sobre o quais desenvolveremos uma futura ampliação do campo de debate.

### *Introdução*

Os estudos sobre o cinema e a mídia em geral, em fase inicial no Brasil<sup>iii</sup>, já possuem certa tradição em outros países, sendo que nos últimos anos vimos proliferar diversas críticas, principalmente advindas dos Estudos Culturais, sobre a TV e o Cinema como elementos influenciadores, definidores e cooptadores de comportamentos, modelos, estereótipos, etc. Assim, as produções cinematográficas permitiriam uma análise da sociedade produtora e para a qual os filmes são produzidos (muito embora a descrença entre alguns, ainda revele o teor conservador da função do historiador<sup>iv</sup>). A desconstrução de seus signos – entendidos como estrutura, relato, forma, estética e mesmo sonoridade – permitiria desvendar, entre tantos outros elementos, implícita e explicitamente, quais seriam seus *objetos fóbicos*, tendo como causas situações traumáticas de crise relacionadas à vida cotidiana, familiar, etc. Aliados ao cinema, os comerciais, ou *spots* publicitários, nas últimas décadas, passaram por diversas transformações buscando, principalmente, causar o chamado *efeito hipnose*:

*“Depois do cansaço do dia, a concentração, o silêncio, a penumbra, o relaxamento, a posição alongada, o ambiente confortável da sala e eventualmente um copo de bebida alcoolizada são outros tantos elementos suscetíveis de provocar um ligeiro transe e subjugar a atenção”<sup>v</sup>.*

De acordo com Ramonet, esta linguagem dos *spots*, este sugerir (que consiste em *significar* sem dizer), remete diretamente a tudo o que é do registro do *afeto*: “E esta linguagem parasita impregna a linguagem do cinema de longa metragem”<sup>vi</sup>. Para os especialistas, a emissão da propaganda deve possuir um ritmo que atinja o espectador, vendendo não mais produtos, mas sim modernidade, juventude, felicidade, lazeres, riqueza, prazeres, libertação de angústias...etc<sup>vii</sup>. Um vasto público alvo vem a ser as crianças e os jovens “muito mais sensíveis à *forma* e ao *ritmo* do *spot*, do que ao seu objetivo comercial”<sup>viii</sup>. Assim, os comerciais, mais que venderem produtos, visam, agora, *fabricar espíritos*, “influenciar as atitudes e as opiniões

daqueles que a recebem, a fim de determinar o comportamento do público-alvo<sup>xix</sup>. Como afirmou Maingueneau, “o poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente definidos”<sup>x</sup>. Um dos exemplos, aqui eleito como importante para o conjunto da análise que se pretende, seria a representação em particular do gênero feminino apresentado pelas propagandas e, logicamente, pelos filmes que pretendemos analisar:

*“A mulher...continua encerrada num discurso que, na maioria das vezes, só a reconhece como objeto de prazer ou sujeito doméstico. Ela é perseguida e culpabilizada pela casa suja e pela roupa suja, pela deterioração de sua pele e de seu corpo, pela saúde e pelo asseio do bumbum das crianças, pelo estômago do marido e pelas economias do lar. Tanto no escritório como na cozinha, na praia ou debaixo do chuveiro, sua dependência não varia. Ela continua escrava do olhar do patrão, do homem que a julgará seja o que for que ela faça, e mesmo que ela se “liberte” por seu trabalho fora de casa, ele vigiará o aspecto de sua pele, o odor de suas axilas, o brilho de seus cabelos, o frescor de seu hálito, o relevo de seu sutiã ou a cor de seus collants.”<sup>xi</sup>.*

Foi desta forma que, atualmente, muitos diretores de filmes americanos afirmam ser praticamente impossível fazer longas metragens sem incorporar a linguagem dos *spots* publicitários em termos do ritmo de imagens e mesmo de suas temáticas. Muitos deles, inclusive, já fizeram, e fazem, diversos comerciais para a TV. Desde a publicação do artigo de Marc Ferro (“O Filme. Uma contra análise da Sociedade?”), este argumentava que “A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente”<sup>xii</sup>. Assim, os meios de comunicação possuiriam um papel importante na formação das identidades pessoais, principalmente sobre a juventude, visto existir na mídia um aparato técnico avançado de pesquisa de opinião, de necessidades, etc, que, queiramos ou não, se reflete em práticas quotidianas em várias disciplinas escolares<sup>xiii</sup>. De acordo com Asa Briggs e Peter Burke,

*“Um japonês, ao escrever que o vício da televisão havia transformado milhões de seus compatriotas em imbecis, deve ter tirado esse testemunho em parte de uma pesquisa de opinião de 1982. Quando perguntaram aos norte-americanos e japoneses qual a única coisa que levariam para uma ilha deserta (...) mais de 36% dos japoneses escolheram a televisão, contra 4% de estadunidenses. Na época as crianças japonesas de dois anos viam uma média de três horas e meia de televisão por dia, sozinhas ou com as mães”<sup>xiv</sup>.*

Como se tem amplamente divulgado, em sua maioria, os filmes assistidos no Brasil não são relativos à produção nacional ou global cinematográfica. Apesar dos EUA serem responsáveis por apenas 5% da produção mundial de filmes, a América Latina e o Brasil consomem 90% da produção estadunidense distribuídas nos cinemas, vídeo-locadoras e pelas TVs<sup>xv</sup>. Objetivamente, a situação que se coloca é que enquanto “a produção audiovisual de informação e entretenimento está majoritariamente em mãos americanas...,70% das vendas mundiais de aparelhos eletrônicos para o grande público são controladas por firmas japonesas”<sup>xvi</sup>.

Diante deste quadro de grande influência do cinema estrangeiro no Brasil, bem como da dominação tecnológica exercida pelo Japão, a idéia básica deste trabalho foi analisar comparativamente dois filmes *não nacionais* - um americano e um japonês -, que tratam de temas que giram em torno de situações que envolvem mulheres e a situação feminina. A pergunta que se colocou inicialmente foi: como analisar um filme que possuiu grande repercussão comercial, bem como não fizesse parte do circuito de filmes “para intelectuais”<sup>xvii</sup> e que, ao mesmo tempo, possibilitasse uma análise *outra* que não aquelas críticas de jornais especializados sobre cinema? Em seguida, como desvendar um objeto em um veículo no qual este não é colocado, a princípio e aparentemente, como central? A proposta se constituiu, efetivamente, na seguinte perspectiva: analisar um mesmo filme em duas versões diferentes. Os filmes em questão são “Ringu”, de 1998, em japonês<sup>xviii</sup>, e que saiu em sua versão norte-americana, em 2002, chegando nas vídeo-locadoras do Brasil em 2003, com o título de “The Ring”<sup>xix</sup>. Antes, porém, porque em especial, este “tipo” de filme, considerado como de “terror” e não um outro gênero de filme?

Em primeiro lugar, o filme do tipo terror, seria aquele que se propõe a tratar dos *medos* e das *crises*: “Por suas afinidades profundas com a crise econômica<sup>xx</sup> e, sobretudo, porque atinge o espectador em seus fantasmas mais secretos e toca o que se poderia chamar seus estados afetivos fundamentais (angústia de abandono, perda de identidade, medo de desintegração, de castração, de dissolução, pulsão de morte...), o filme de terror constitui provavelmente, uma privilegiada ficção de crise”<sup>xxi</sup>. Como salienta Douglas Kellner, “O amplo panorama dos filmes populares de terror reflete a ressurgência do oculto na sociedade contemporânea, indício de que as pessoas já não controlam a vida cotidiana”<sup>xxii</sup>,

Em segundo lugar, porque deveriam ser filmes que tiveram grande repercussão comercial, e ao mesmo tempo, grandes índices de audiência: requisito que cabe aos dois filmes em questão, visto que os ditos filmes “cabeça” acabam sendo pouco atraentes para jovens e adultos em geral<sup>xxiii</sup>. O filme “Ringu” teve um baixo orçamento (cerca de 1,2 milhões de dólares), e foi, durante muitos anos, a sensação em Hong

Kong, Cingapura e no Japão, lotando várias salas de cinema<sup>xxiv</sup>. Além disso, ganhou vários prêmios internacionais, como os Festivais de Bruxelas, Montreal e Pusan, sendo logo açambarcado pela DreamWorks, de Steven Spielberg, que fez seu *remake* para a versão americana, “The Ring” que, só em 2003, arrecadou cerca de 127 milhões de dólares<sup>xxv</sup>.

Em sua versão americana, com seu aparato tecnológico, e mesmo na japonesa, os filmes não possuem, aparentemente, nada de extraordinário no que diz respeito às produções do gênero. A história se passa em torno de um misterioso vídeo, sendo que quem o assiste, morre após sete dias. Por outro lado, mesmo sendo filmes que muitos designariam “ordinários”, eles retomam antigas fórmulas para colocar problemas com novas facetas e, mesmo dentro das avançadas técnicas cinematográficas, fazem ressurgir estereótipos, re-problematizando-os e ressignificando-os<sup>xxvi</sup>.

Entretanto, cabe colocar mais uma distinção que torna peculiar este gênero de filme. Muito embora seja ele de terror ou horror, o mesmo provoca um profundo prazer em seus espectadores não apenas pelo exorcismo do medo, mas também do conformismo no qual a brutalidade justifica-se em nome do bem: “A violência de fantasia reflete, sublima e reforça a violência real, que reabsorve a violência representada num eterno círculo vicioso”<sup>xxvii</sup>. Dessa forma, existe uma estranha atração nos filmes de terror, nos quais se confundem e permutam temor e prazer. Como veículo que coloca em constante alerta e apreensão os sentidos dos espectadores, as relações de gênero podem ser tratadas de formas “naturalizadas”, estereotipadas e até mesmo subvertidas.

Seguindo estas concepções, nos propomos, neste texto, uma análise que se baseie nos chamados Estudos Culturais elaborados por diversos especialistas, que durante a última década, vêm analisando a produção cinematográfica, principalmente americana, e suas confluências e relações junto a diferentes contextos históricos<sup>xxviii</sup>. Quanto à análise que se pretende empreender, ela irá ficando clara ao longo da própria trajetória a partir da crítica multireferencial que iremos propor para os dois filmes. Se nossa reflexão aproximar-se-á, assim, de uma análise sócio-histórica - e mesmo psicológica - tendo como hipótese diretriz que “*um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre diz algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção)*”, gostaríamos de salientar que “*O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda o caso*”<sup>xxix</sup>.

*O Sonho desaparece na TV*



A imagem acima é bem conhecida pela maioria das pessoas. Ela é uma cena-chave do filme *Poltergeist*<sup>xxx</sup>: cena em que Carol Anne Freeling, recebe seu “chamado” pelas “pessoas da TV”. *Poltergeist* é um filme que, de acordo com Douglas Kellner, revela as “ansiedades contemporâneas relativas à família, ao descenso social e à falta de moradia”, “servindo então como defesa ideológica da família de classe média, o que transcodifica cinematograficamente os discursos conservadores pró-família dos anos 1980”<sup>xxxí</sup>.

Na tela da TV, o canal chega ao final de sua programação. Vão desfilando todos os símbolos/ícones americanos: túmulos, bandeira, monumentos, etc, tudo isto com o Hino Nacional ao fundo. No filme, a América é restrita a dois *locus*: ao bairro recém construído, *Cuesta Vista*, pela empresa na qual trabalha o Sr. Steve Freeling e onde mora com a sua família (ele foi responsável pela venda de 40% de todas as casas do bairro), e na TV. É assim que a América é representada: no jogo de futebol americano, visto com os amigos pela televisão; nos carrinhos a controle remoto dos meninos que brincam pelas ruas arborizadas do bairro; na construção da piscina da família... Enfim, é nessa modernidade tecnológica de classe média em que vivem os Freelings, assistindo à sua TV até o final da noite, sem maiores preocupações com o dia seguinte: depois do fechamento do canal, “estática”.

Como ressalta Kellner, “Freeling” lembra a ideologia dominante de liberdade, e, dessa perspectiva, um “Freeling” é um ser livre, membro de uma classe e de uma sociedade livres de preocupações e inquietações básicas<sup>xxxii</sup>. Assim, na medida em que a trama se desenvolve, a televisão vai ocupando o lugar central no filme: “Em particular, nos anos 1980, havia o medo de que a televisão tomasse conta do tempo de lazer e do espírito dos jovens<sup>xxxiii</sup>, e *Poltergeist* articula esse medo em uma parábola em que a pequena Carol Anne é sugada para um televisor que funciona como porta para o “outro mundo, dos espíritos”<sup>xxxiv</sup>.

É possível que a literatura predileta do Sr. Steve Freeling tenha algo a ver com esta perda de controle de sua família: à noite, em uma das cenas iniciais do filme, enquanto sua esposa relembra os anos 60”, ele lê atentamente a biografia de Reagan:

“*Ronald Reagan: The President, The Man*”. Na noite seguinte, em meio a uma tempestade, seu filho quase é engolido por uma árvore, mas é salvo por seu pai, momento este em que se desenrola a cena que Carol Anne desaparece da casa e vai “viver com as pessoas da televisão”. (Abaixo seqüência do fechamento do canal de TV, leitura de Steve Freeling e sua esposa ao fundo enrolando “uma erva”).



Steve, em uma única cena deixa seu bairro vai a procura de especialistas chefiados por uma médica na Universidade Stanford, visando obter ajuda para salvar sua família e sua casa dos males que os afligem. Diane, esposa de Steve, se comporta como a “perfeita mãe” existindo várias declarações de amor e retratos vivos de afeto e de laços de família: “A mãe, em especial, é o centro moral e físico da família e demonstra estar disposta a arriscar a vida pelos filhos, enquanto conserva a coragem em face das adversidades”. Assim temos a médica e a espírita Tangina que dizem como trazer a filha de volta. “É significativo que as mulheres desempenhem o papel-chave no resgate de Carol Anne, o que reforça a imagem tradicional da mulher como protetora e nutriz das crianças”<sup>xxxv</sup>. Portanto, elementos de caráter fortemente sexistas/machistas percorrem todo o filme.

Além disso, o medo da morte parece também ser um dos eixos do filme, pois a casa dos Freelings foi construída sobre um cemitério. Nas cenas finais de *Poltergeist*, os corpos saem de suas covas, são projetados para fora da terra ou ficam boiando na água da piscina em construção. Este medo de corpos degradados, transmutados e desintegrados, da carne em decomposição, demonstraria “o medo do câncer numa época em que uma em quatro pessoas cairá nas garras dessa doença terrível”<sup>xxxvi</sup>.



Por outro lado, diferente de outros filmes do gênero da época, *Poltergeist* parece projetar uma certa tolerância e liberdade sobre o uso da maconha e no que diz respeito à sexualidade adolescente<sup>xxxvii</sup>. Em outros filmes, invariavelmente se atacava à sexualidade adolescente na qual se matava o jovem após um contato sexual: geralmente sobrevive uma mulher forte (geralmente virgem), para lutar contra o “mal”

(ver *Sexta-feira 13 - Friday the 13th* – de 1980). Finalmente, o filme trata da exploração imobiliária destruindo o meio-ambiente e o medo do Outro<sup>xxxviii</sup>: “é uma história de terror contemporânea para os donos da casa própria ou aspirantes a tal, muitos dos quais perderam a casa durante a era Reagan-Bush<sup>xxxix</sup>. Além disto, ao final do filme no *Holiday Inn*, uma série de quartos em um conjunto habitacional, coloca a nova questão da segurança *versus* insegurança. Assim, *Poltergeist*,

*“Contém um panorama do medo em face da crescente impotência diante da força e da avidez empresarial, da economia fora de controle e das rápidas mudanças culturais. Reproduz o medo da desintegração familiar explorada por Reagan e pela Nova Direita, o medo da televisão e da perda do controle sobre os filhos. Relewa que a época Reagan foi uma época de apreensão para a classe média e a classe trabalhadora diante da intensificação das ameaças à subsistência e ao bem-estar”.*<sup>xl</sup>

Mas o que tem isto a ver com “Ringu” ou com “The Ring”? Diferentemente daqueles que defendem que estes filmes seriam mais uma espécie de “lenda urbana”, parto de um princípio outro: de que estes filmes dialogam e refletem as sociedades para as quais foram criados, rearticulando alguns princípios e temas trilhados por *Poltergeist* e mesmo outras produções cinematográficas<sup>xli</sup>. Infelizmente este texto sofrerá por suas incapacidades técnicas e espaciais de “imageticamente” não conseguir tratar de todas as cenas arroladas em todos os filmes. Por outro lado, mesmo sabendo que os objetos em análise são filmes que se constituíram e/ou se constituirão em trilologias, serão tratados, a princípio, como se fossem singulares em suas duas primeiras seqüências que inauguram determinado modo de ver certas realidades e do como se comunica socialmente com estas.

Além destas questões arroladas acima, devemos ter em conta o desenvolvimento da própria cinematografia, dos mais de 20 anos que separam estes filmes e da importância atual dos mesmos, principalmente para o cinema dos Estados Unidos, pois a venda do entretenimento midiático constitui, hoje, o segundo lugar de suas receitas em exportações: fato que não deve ser subestimado, tratado como secundário, ou como mero “entretenimento fútil”. Finalmente, no que se refere à representação de gênero pelo cinema, como sugeriu Donna Haraway, no que diz respeito à experiência feminina, “a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão de ótica”<sup>xlii</sup>.

Antes de iniciar...

O primeiro passo para iniciar a análise de uma obra cinematográfica, de acordo com Passarelli, seria fazer sua descrição<sup>xliii</sup>. A análise de filmes também possui suas escolas e suas teorias, formando um *campo*<sup>xliv</sup> delimitado e definido do qual fazem



parte centenas de especialistas sobre cinema, cinéfilos e outros. Este processo analítico pode ser feito de duas formas: a *decupagem* ou a *segmentação*. No caso desta análise faremos um esforço de tentar lidar com ambas metodologias explorando diferentes assuntos, bem como buscando uma maior visão de conjunto dos filmes. Além disto, evitaremos tornar o texto repleto de termos extremamente técnicos, o que pouco colaboraria na proposta hora apresentada e no espaço que possuímos para um artigo desta natureza.

Afinal, falamos em algo mais que analisar um filme. Falamos em analisar e comparar duas produções cinematográficas: uma “original” e seu *remake*, além de remetermos a análise a outras fitas, visto que um filme não é a soma das cenas ou diálogos que o constituem, mas a resultante de um processo que envolve sua produção, sua recepção e mesmo outros filmes de outros diretores com os quais um determinado filme *dialoga*<sup>xlv</sup>.

Finalmente, no que diz respeito à recepção do público, este trabalho sofrerá por suas escolhas analíticas, deixando claro, entretanto, o lugar do qual estaremos nos posicionando. Neste caso, devemos nos ater a “profunda ambivalência que cerca a figura da mãe” (e da mulher em geral), dividida como está entre o objeto “bom” e o objeto “mau”; e, em segundo lugar, que a mãe, e as congêneres femininas, “são desdenhadas por associação com forças não-humanas, naturais e sobrenaturais”<sup>xlvi</sup>.

#### *O Pesadelo, agora, vem pela TV*



Os filmes serão designados pelos seus títulos para facilitar nossa análise e exposição, bem como para a compreensão do leitor: continuaremos a designar a versão japonesa por “Ringu” (e também por versão japonesa – muito embora não exista muita relação entre o livro e o filme) e a americana por “The Ring”. Eles possuem algumas diferenças e algumas semelhanças visto que “The Ring”, para se adequar melhor a certa estética, localidades e “realidades” americanas, mudou referências, seqüências, e a própria narrativa, para obter certa coesão lógica e também, é claro, uma maior dinâmica das imagens mais “ao gosto dos espectadores” ocidentais (pretensamente), incluindo as chamadas “imagens subliminares”<sup>xlvii</sup>. Esta forma de articular versões estrangeiras aos padrões americanos (hollywoodianos),

visíveis em vários *remakes*, demonstra esta dificuldade de adequação do público norte americano na aceitação de outros códigos culturais, senão os seus, como aqueles que possuiriam certa “validade universal”.

Uma perspectiva seria fazer um relato descritivo inicial dos dois filmes, dando ao leitor uma idéia seqüencial das histórias<sup>xlviii</sup>. Entretanto, optarei por uma análise linear e não linear, pois partirei do princípio de que o leitor está familiarizado com as versões dos filmes. Neste caso, em particular, tratarei ora o *remake* americano com uma maior atenção, ora a versão japonesa, bem como distintas seqüências ao longo do texto.

### O Início

“The Ring” começa com a mesma cena de “Ringu”: duas colegas conversando em um quarto sobre “televisão” (Katie, sobrinha de Rachel, e sua colega Becca, na versão americana. Tomoko, sobrinha de Reiko, e sua colega Masami, na versão japonesa). Assunto que depois passa para a conversa sobre o misterioso vídeo, do qual se diz que, quem o assiste, o telefone toca em seguida avisando que a pessoa morre após sete dias. Há alguns aspectos nessa introdução dos filmes que devem ser ressaltados: enquanto na versão japonesa a cena se desenrola num domingo<sup>xlix</sup>, na americana a ação se desenrola em uma sexta-feira.



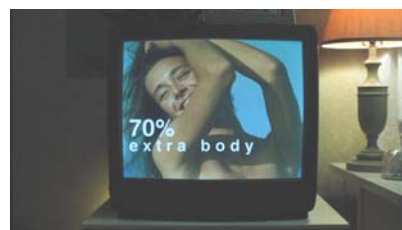
Esta cena acima explica o porquê as duas moças americanas estão de uniformes escolares, enquanto em “Ringu” elas estão em trajes “normais”. Uma outra questão: faz uma semana, sete dias, que Katie (na versão americana) assistiu o vídeo (as fotos encontradas nos quartos depois, mostram fotos tiradas durante o dia), portanto, no caso americano a menina “cabulou” aula para ir se “divertir” com o “namorado” e os amigos na cabana, enquanto na versão japonesa os fatos se desenrolam no final de semana: todos morrem no domingo à noite.

Mas enquanto prestamos atenção a isto, vemos outro dado importante relativo aos diálogos das moças; em “Ringu” elas começam o diálogo falando sobre um menino que iria sair, mas queria gravar um jogo que iria passar na TV. O menino deixa o aparelho gravando e quando volta e põe o vídeo, está gravada a “mensagem da morte” (pois no canal que ele deixou gravando, em *Izu*, só havia estática). Mas não é

isto que acontece em “The Ring”: neste, a sobrinha de Rachel está falando sobre os “eletro-raios” emitidos pela televisão e pelos telefones, que afetariam os cérebros das pessoas, o que se trataria de uma grande conspiração das empresas. A primeira fala do filme é de Katie: **Odeio TV!** Ela vai se referir, assim, às ondas eletromagnéticas emitidas por TV’s e telefones que afetariam as moléculas cerebrais, “muito sensíveis” (no filme, existe um “triângulo do mal”: TV, vídeo, telefone). Entretanto, aqui se revela uma diferença fundamental do filme japonês e do americano: em “Ringu” uma das moças (Masami), está com uma blusa vermelha com os dizeres “PRÓ-KERDS”. KERD’s seria justamente a medida, utilizada pela Física, para “medir” fenômenos ligados à foto-ionização, os chamados, vulgarmente, “eletro-raios”: o filme japonês, portanto, demonstra uma das personagens sendo “**a favor**”, e não contra os “raios” emitidos pela TV. É por este motivo que quando surge o assunto do vídeo no filme americano, ele já aparece como um “fato dado”, desnecessário de ser construído internamente, mas, como veremos, importante o suficiente para ser investigado.

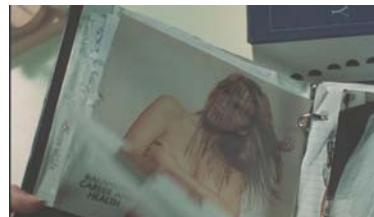


Mas o que estão assistindo na TV, estas moças, quando estas falas são enunciadas? Em “Ringu”, existe a fala introdutória sobre o menino que queria gravar um jogo, e é justamente um jogo de beisebol que está passando na TV. No entanto, em “The Ring”, prestemos mais atenção à cena: as duas moças estão olhando para a TV e conversando. O que se vê na TV, antes de ser desligada, são duas mulheres, uma modelo loura e, em seguida, uma morena, demonstrando alegria, felicidade, sensualidade, dentro dos padrões de beleza midiáticos, balançando seus cabelos sedosos e brilhantes com os dizeres “70% *extra body*” (a TV é desligada). A câmera mostra as duas adolescentes, também uma loura e a outra morena, com seus cabelos sem vida, opacos, sérias e muito distantes da beleza oferecida pelos estereótipos da propaganda.





Em cena posterior, quando Rachel encontrar o recibo das fotografias tiradas na cabana, ela o encontrará dentro de uma espécie de “caderno-diário” de Katie com as fotos de seus amigos coladas na capa, do lado de fora. Entretanto, ao abrir o “diário” o que se encontra no interior é um grande número de recortes de modelos femininas de revistas famosas (*Elle*, por exemplo), com seus rostos rabiscados, desfigurados (sendo a primeira foto, a de uma “noiva”), pelo que daria a se entender, pela lógica interna do filme, ser a imagem de Samara (a menina do “vídeo da morte”. Em “Ringu” é Sadako), fixada em seu cérebro e perseguindo a adolescente. Quero dizer com isto que, muito mais que os “eletro-raios”, é a estética oferecida como categoria de feminino, pela TV, que perturba as “células cerebrais” no caso do filme americano, enquanto que, no filme japonês, aparecem duas adolescentes vendo um grupo de *homens* jogando beisebol (veja-se que um dos rebatedores é negro). Assim, logo de início, o filme já coloca questões e olhares sobre os gêneros e a sexualidade de formas diferenciadas, bem como olhares sobre a TV e a mídia, também diferenciados.



### As Personagens Centrais

Rachel, em “The Ring”, seria a similar de Reiko em “Ringu”. Ambas são mulheres adultas, na faixa de uns vinte e cinco a trinta anos, e trabalham como repórteres para jornais. Mães solteiras, têm filhos da mesma faixa etária, Aidan e Yoichi, e são tias das adolescentes que morrem no início dos filmes. Rachel teve um filho de Noah (um fotógrafo/videomaker), Reiko de Ryuji (professor universitário, de matemática). Em “Ringu”, Reiko, logo na segunda cena já está fazendo uma reportagem sobre o “vídeo assassino”<sup>1</sup>, diferentemente da versão americana,

entrecortada pela seqüência da escola, mas que também vai despertar o interesse de Rachel, na mesma cena do velório, para a reportagem sobre o vídeo.

As cenas do velório nos dois filmes, também são aparentemente iguais, embora na versão japonesa esta seja permeada pela ritualização tradicional própria da cultura nipônica. Reiko sai mais cedo de seu trabalho no jornal para ir ao velório, enquanto na seqüência americana Rachel simplesmente acorda atrasada: os dois meninos já estão prontos. Na versão japonesa, Yoichi deixa o vestido preto de Reiko preparado para quando ela chegar se vestir mais rápido. No caso de Aidan, ele inclusive já deu nó em sua própria gravata, deixa a roupa de Rachel, e seus sapatos, separados avisando que o vestido está “*um pouco amassado*”. Morando em lugares semelhantes, um conjunto habitacional cercado por outros prédios: ambas vão até a casa de suas irmãs para o velório de suas sobrinhas. Reiko e Rachel são mulheres independentes; possuem seus trabalhos, suas profissões e não possuem maridos no sentido tradicional. (Vista dos apartamentos onde moram Reiko e Rachel, e contraste com o bairro dos Freelings de *Poltergeist*)<sup>li</sup>.



Já as irmãs são, aparentemente, casadas e possuem famílias que são apresentadas como “estruturadas”. No caso da irmã de Reiko, Yoshino, isto não poderia ser afirmado categoricamente. Entretanto, todos os indícios indicam que Yoshino ou não possui marido, ou é viúva, enquanto que a irmã de Rachel, Ruthie, possui marido e este se encontra no velório: seu nome é Dave. A forma com que Ruthie se expressa sobre seu marido é importante para entendermos os personagens masculinos que apareceram na seqüência americana. Enquanto Ruthie limpa os pratos, fala sobre o marido: “*Ele dorme o dia todo*”, “*Ele não se mexe*”, “*É muita coisa para ele*”. Assim, ela mesma tomou a iniciativa e procurou na Internet casos similares: conversou com médicos, mas não descobriu nenhuma outra morte semelhante de uma garota de dezesseis anos. Desta forma, como Rachel é repórter, pede a irmã que investigue o caso.

Os Homens assistem ao Vídeo

Após o retorno de Reiko de *Izu* (a “*Terra Pacífica*”) e de Rachel da *Shelter Mountain Inn* (Montanha do Refúgio)<sup>lii</sup>, ambas já tendo assistido ao vídeo, convocam os pais de seus filhos para ajudarem no desvendamento da fita misteriosa. Esta cena

é logo em seguida à seqüência do encontro entre pais e filhos em meio à chuva. Enquanto na versão americana, após este encontro, Noah já aparece dentro do apartamento de Rachel tirando sua foto e perguntando sobre vídeo, Ryuji é aguardado por Reiko. Este ao se aproximar da porta do apartamento para tocar a campainha, a porta se abre e aparece Reiko dando passagem para que ele entre, em sinal claro de *ansiedade* por sua chegada: ela se prepara para lhe servir café e pergunta o que ele está fazendo (dando aulas na Universidade) <sup>liii</sup>. Enquanto Ryuji pergunta se Yoichi já está na escola, Noah já aparece perguntando sobre o porquê está ali. Entretanto, embora os dois demonstrem ceticismo quanto à possibilidade de morte após assistir ao vídeo, no caso da versão japonesa paira no “ar”, um “quê” de paranormal. (Encontro, em silêncio, entre pais e filhos – em ambos as crianças desviam do caminho do pai (referência ao Édipo), e momento em que Reiko se antecipa a Ryuji na porta de seu apartamento).



Tiram as fotos e vêm as distorções <sup>liv</sup>. Enquanto Noah pergunta do vídeo após tirar a foto, Ryuji já está colocando a fita e assistindo-a. As mulheres saem dos apartamentos a vão para a varanda. No caso da versão americana, notemos a seqüência. Rachel olha para outro prédio bem em frente ao seu: o que ela vê? No prédio da frente ela vê a sala de quatro apartamentos, todos com as TV's ligadas: no primeiro uma mulher coloca sua filha para comer, e sai para a varanda para fumar (a menina assiste a um desenho); no segundo, um homem fala ao telefone com sua TV ligada; no terceiro uma japonesa limpa sua sala com aspirador enquanto assiste a um programa/filme japonês e, finalmente, no quarto apartamento, um homem em uma cadeira de rodas come (com a perna quebrada <sup>lv</sup>), vendo uma longa mesa com várias pessoas sentadas <sup>lvi</sup>.



Quando os homens terminam de assistir aos vídeos, chamam novamente as mulheres de volta e aí prossegue o diálogo. No caso da versão americana, Rachel para chamar a atenção para que Noah a ajude, pergunta se ele acredita que ela é uma mulher fácil de ser enganada ou ingênua, o que ele responde não, e complementa:

“*Você tem uma certa tendência para ficar nervosa, e se não sabe se vestir*”. No que ela pergunta: “*De onde veio e quem fez?*”. Assim, ele pede uma cópia para ver o que pode fazer. Na versão japonesa, Ryuji toma a iniciativa e pede a cópia para Reiko para dar “uma olhada”: “*Não é morte certa ainda. É um vídeo. Alguém o fez*”. Na seqüência, Reiko diz que irá checar quem ficou no “hotel” e se houve transmissões piratas, ficando claramente mais tranqüila com a intervenção masculina. De agora em diante os filmes terão preponderantemente seqüências distintas com relação aos papéis masculinos e femininos.

Nas residências destes parceiros, assistindo as cópias do vídeo, os casais são interrompidos pela chegada de uma terceira mulher: das “assistentes”. Estas têm reações diferentes ao ver outra mulher: no caso japonês enquanto Ryuji retira a fita para que sua “assistente” (Takano) não a veja, sendo a raiva e irritação desta assistente objetiva, na versão americana é justamente Rachel quem se irrita e retira a fita impedindo que a assistente (Beth) de Noah a veja. Esta “assistente” é fitada por Rachel que vai reparar em sua roupa, antes mesmo dela beijar o rosto de Noah: ela está “na moda”, por assim dizer. Ao se dirigir para o elevador o diálogo apontará exatamente o como nas seqüências seguintes do filme a relação irá se desenrolar: “*(...) esta é a parte que eu digo que você nunca termina nada (...). E você pede para eu não levar as coisas a sério (...) e me pergunto porque achei que você poderia...crescer!*” Aqui as falas foram invertidas: enquanto na versão japonesa é Reiko que chama a atenção de Ryuji para a tomada da fita, no caso americano é Noah que percebe que pelo ângulo da referida tomada, daria para ver a câmera que “filmou” a cena. Rachel vai dar atenção ao detalhe do *tracking* e diz que parece existir algo mais (que ela descobrirá): o Farol da Ilha Moesko. (A expressão da assistente após o encontro com Reiko e a expressão de Rachel após o encontro com a assistente de Noah).



Assim, Rachel vai até a Ilha Moesko, sozinha, enquanto manda Noah ir para o Hospital Psiquiátrico de Eola ver os arquivos de Anna Morgan. Na versão japonesa, quando descobrem juntos que o local de a que se refere é a Ilha de Oshima e que o vídeo estaria relacionado à erupção do Monte Miharayama, Ryuji manda Reiko ficar com o filho enquanto ele trata com o correspondente local do jornal de Reiko, na Ilha,

lembrando a ela que esta só tem quatro dias: ela fica com a expressão de medo estampada em seu rosto. (Abaixo, cenas da procura por reportagens sobre a Ilha de Oshima por Reiko e Ryuji e a busca em jornais antigos, feitas por Rachel).



Crescer sem a figura masculina, se apresenta como um problema dos dois meninos. É, pois, nesta referência quase permanente ao Édipo, que se permite ao cinema retomar a apologia à família. Assim, se todas as pessoas são doentes ou loucas, é porque o clima familiar de suas infâncias foi perturbado: “Pagam de certa maneira pelas carências dos pais”<sup>lvi</sup>. No caso das crianças, Aidan só chama sua mãe de “Rachel” e nunca sorri. Durante todo o filme não demonstra nenhuma reação que se poderia designar de “alegria” ou felicidade. No caso do filme japonês, sempre existe o tratamento por parte da criança de “mãe”, para Reiko, e a única vez que Yoichi sorri é quando sua mãe o leva para a casa do avô. Esta figura masculina e familiar é ausente da versão americana. No caso americano, Rachel deixa seu filho na casa da irmã e viaja para a Ilha Moesko. Na versão japonesa, Reiko fica com o filho na casa do avô, onde recebe o telefonema de Ryuji para encontra-lo: na seqüência os dois partem, também juntos, para a Ilha de Oshima. Como contra-pontos do “fundo do poço” onde foram atiradas as meninas, temos um vulcão<sup>lviii</sup> e um farol: a luminosidade do alto contra as trevas “do fundo”.



#### O Vídeo da Morte

Aparentemente, pela lógica interna dos filmes, as fitas teriam sido compostas da mesma forma: os poderes de Samara e Sadako (as meninas que foram atiradas dentro do poço) “imprimiram” as imagens no vídeo. Entretanto, as sub-histórias seriam distintas. Na versão japonesa a “mulher do espelho” é Shizuko, mãe de Sadako, uma espécie de “vidente” local que teria tido uma filha com o Dr. Ikuma: este médico após saber de uma de suas previsões sobre a erupção do vulcão, teria sido chamado pelo pai de Shizuko (portanto, avô de Sadako), para estudar seus poderes paranormais. Entretanto, o relacionamento de Shizuko com o Dr. Ikuma gera a gravidez e o



nascimento de Sadako: o Dr. Ikuma é despedido da Universidade onde trabalhava, pois o fato se tornou um escândalo visto que o mesmo era casado e possuía família<sup>lix</sup>. Este, por conta de seus experimentos com Shizuko (que levou a morte, por Sadako, de um dos jornalistas que acompanhavam uma experiência paranormal de Shizuko), atira a própria filha no poço em um local de sua propriedade, em *Izu*. Na seqüência Shizuko se atira dentro do vulcão. (Abaixo, cenas da experiência na qual Sadako mata um dos jornalistas presentes. Veja-se que Sadako revolta-se contra uma “racionalidade” que ataca os poderes da mãe como “fraudentos”).



No caso da versão americana do “vídeo da morte”, existem diferenças: Anna Morgan e seu marido vivem felizes em sua propriedade onde criam cavalos. Anna monta seus cavalos, símbolo de poder *masculino*<sup>lx</sup>, e exhibe orgulhosa seus troféus, ao lado do seu, também, orgulhoso marido, até um dia que viajam para o continente e voltam com Samara: “*Adotada, disseram*”<sup>lxi</sup>. Após a chegada da menina, o Rancho Morgan passa pelo suicídio coletivo dos cavalos - coisas estranhas, como acidentes, aconteciam quando a filha de Anna estava por perto, mas o tudo cessa após a partida de Samara e do suicídio de Anna Morgan. Quando viva, Anna Morgan tinha alucinações quando se aproximava da filha. Rachel, já na ilha, procura falar com o viúvo de Anna, Richard, mas este a repele. Assim, procurando ajuda da única médica da ilha, Dra Grasnik, descobre o que aconteceu com Anna Morgan e sua filha: “*Eles tinham sua filhinha, seus cavalos, e tudo ia bem. Até Anna começar a vir me ver. Dizia que tinha visões, que via coisas. Coisas horríveis que pareciam gravadas dentro dela. Que só acontecia perto de Samara. Que a menina as colocou lá dentro*”. Na seqüência, Rachel pergunta sobre a saúde de Samara, no que a médica responde que clinicamente não existia nada e que, por este motivo, indicou o Hospital Psiquiátrico de Eola no qual, ela acreditava, a menina ainda estivesse. Rachel, pergunta, então, se ela ainda estava internada e a Dra diz não saber: “*Tivemos anos muito difíceis por aqui. Invernos penosos...escassez de peixe. E isso foi bem antes dos cavalos. Quando se vive numa ilha, sua gripe passa a ser de todos* <sup>lxiii</sup>”, e complementa que “*Desde que aquela menina partiu, as coisas melhoraram*”. Assim, Rachel descobre finalmente, após o suicídio de Richard Morgan, viúvo de Anna, que Samara foi apartada da mãe, colocada no celeiro junto com os cavalos tendo como únicas companhias a TV e alguns brinquedos: um carrossel musical com cavalos e um cavaleiro de madeira (no papel de parede também tem cavalos). Samara passa por uma série de testes no

Hospital: em uma das tomadas de uma fita-arquivo destes testes, pergunta pela mãe e diz que a ama. Por outro lado, diz que seu pai só gosta dos cavalos: mas é a mãe, na verdade, quem mais vai lamentar a morte deles. (Abaixo, testes de Samara no Hospital de Eola, seu “quarto” no estábulo, Anna Morgan feliz com um de seus cavalos).



Na versão japonesa, Ryuji compra uma série de apetrechos para ir até o chalé em *Izu*: baldes, cordas, pé-de-cabra e pá (mas não se vê dinheiro!). Quando chegam à cabana, na versão americana, Rachel e Noah vão sem absolutamente nada, mas lá encontram o que precisam: basicamente machado e iluminação. No caso da versão japonesa, é o *esforço* de Reiko e Ryuji, que poderíamos ilustrar com várias cenas, que toma conta desta cena, na tentativa de tirar o máximo de água do poço para tentar encontrar o corpo de Sadako: é Ryuji quem toma a decisão de procurar pelo corpo de Sadako como “aquilo que pode ser feito”, para tentar salvar a vida de todos. Agora, a calma se estabelece entre momentos de extrema tensão. Já na versão americana, é justamente Noah quem entra em desespero no final, quando não conseguem encontrar algo na cabana que indicasse o que poderia ser feito para deter a morte de Rachel. Esta solicita então que Noah continue a procurar pela resposta após sua morte, para salvar Aidan. Acabam, por descontrole e irritação de Noah, encontrando o local abaixo do assoalho onde estaria o famigerado poço, no qual Rachel é “empurrada” pela TV (ou pelos poderes de Samara “sobre a TV”). Nas duas versões, as mulheres encontram os corpos das meninas e acreditam terem se livrado da maldição.

Entretanto, ao final, tanto Ryuji como Noah morrem de formas horríveis por conta de terem assistido a cópia do vídeo. Noah, em particular, terá uma morte entre sangue e vidros quebrados, tentando se afastar da Samara recém saída da TV. Como salientou Rosália Duarte, lembrando Walter Benjamin,

*“o vidro talvez seja um dos símbolos mais evidentes do que se configurou chamar “modernidade”.(...) poderia ser então, do estilhaçamento dessa modernidade, ou de seus valores, de que estariam falando, simbolicamente, imagens recorrentes de vidros que se quebram? Quem sabe falem de um certo discurso sobre a modernidade feito em cacos por outra lógica cultural?”<sup>lxiii</sup>*



A questão, agora, para as mulheres, é o como salvar os filhos, que também haviam assistido ao vídeo: um por ordem de Tomoko (Yoichi), outro por insônia (Aidan).



Nos dois filmes a questão da *Ilha*, do não urbano, se coloca. A chegada na Ilha Moesko por Rachel e a chegada de Reiko e Hyuji na Ilha de Oshima são fundamentais no entendimento dos filmes e de suas lógicas internas. Após a partida de Samara, a Ilha Moesko volta “ao normal”, assim como fica o mesmo subtendido no caso de Oshima: não houve mais erupções após a partida de Sadako. Sempre um elemento externo ou “diferente” e anormal, aparece como o provocador do desequilíbrio. No caso do vídeo-assassino, Ryuji reconhece um “dialeto local” que não é a língua falada oficial, mas proveniente justamente da Ilha de Oshima. Além disso, a fita não mostra cavalos se suicidando, como no caso de “The Ring”, mas pessoas se arrastando para trás em meio à fumaça. Assim, “Ringu” coloca uma outra lógica que dá sentido aos eventos, unindo o “normal” ao “paranormal”, distante, portanto, da lógica de um racionalismo moderno. O extraordinário, o espiritual, passa a ser parte integrante do mundo físico: o “outro mundo” passa a ser parte *imane*nte “deste mundo”.

#### A Caminho do Fim

Na versão americana, o filme termina com a Rachel e Aidan fazendo uma cópia do vídeo para dar para alguém assisti-lo e, assim, salvar a vida de Aidan. Este aspecto fez com que uma parte das pessoas que assistiram a versão americana, julgassem o seu final frustrante, ou seja, sem um desfecho. No entanto, na versão japonesa, este desfecho existe. Reiko pede “*um favor*” ao próprio pai, avô de Yoichi: tudo leva a crer que ele é quem assistirá a cópia (o que se realiza, de fato, na seqüência do filme, em “Ringu 2”, com a morte do avô do menino). Assim, Reiko pega a fita, o vídeo-cassete e se dirige para a estrada, em direção à casa de seu pai para que seu filho faça a cópia e seu pai a assista: esta é a cena final da versão japonesa.



Em “The Ring” Anna Morgan joga Samara dentro de um poço e depois se atira do penhasco onde se encontra o farol. Em “Ringu” é o pai de Sadako, o Dr. Ikuma, quem joga a menina dentro de um poço, mas é a mãe, também, quem se suicida dentro de um vulcão (não existem imagens sobre este evento no filme japonês).

(Morte de Samara pela mãe – ver expressão facial -, e morte de Sadako, com a cena após seu pai joga-la no poço: o olhar “em torno” do pai com a expressão “intimista” de dor da mãe).



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”<sup>lxiv</sup>, 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 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<sup>lxv</sup>.

#### O Tempo dentro do Tempo: no fundo do poço (O Anel)



No filme “Ringu”, o “vídeo da morte” retrataria a história envolvendo os Yamamuras, o velho Pai, sua filha Shizuko, Sadako e o Dr. Ikuma que se passa em 1957, na Ilha de Oshima. A história do filme, “na atualidade”, na qual figuram os

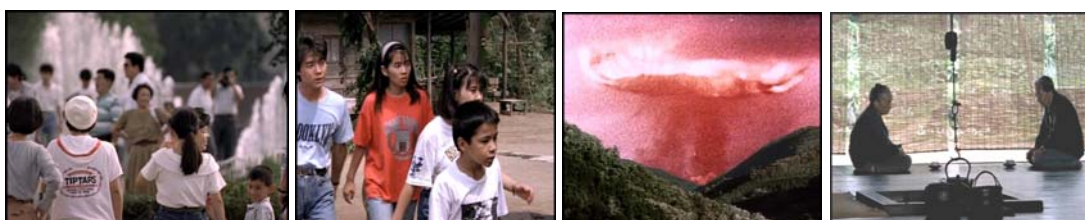
personagens Reiko, Ryuji, Yoichi e seu avô, se passa em um ambiente urbano no ano de 1997: 40 anos depois. Em 1957, os Yamamuras estão na bancarrota: o pai de Shizuko, ao descobrir os poderes da filha, chama o Dr. Ikuma e também os jornalistas, dos quais tira dinheiro<sup>lxvi</sup>. A pesca, principal atividade da Ilha, e da qual sobrevivem os Yamamuras está em crise dada à rápida industrialização e à urbanização das grandes cidades, impulsionadas pela ajuda americana, principalmente, ao Japão, no pós-guerra. Assim, é a tentativa de sair da crise, de ganho financeiro, que leva o avô de Sadako a dar início a trágica história que afetará o restante da família.

Já em 1997, a situação das grandes cidades era outra. As políticas econômicas que fizeram, em décadas passadas, com que o Japão ocupasse a segunda maior economia do mundo, alterou-se. Os anos noventa foram marcados pela crise asiática que teve seu ápice no ano de 1997, chegando o desemprego no Japão, à taxa de 3,5% ao ano<sup>lxvii</sup>. Como pano de fundo temos, portanto, a crise econômica nas duas situações temporais.

Assim é que se inserem as personagens em “Ringu”, em 1997: Reiko não sabe o que está fazendo Ryuji quando ele chega em seu apartamento. Da mesma forma, este não sabe que seu filho está na escola, e mesmo em qual série. Ela pergunta: “O que está fazendo?”, no que ele responde: “*Dando aulas em uma Universidade*”, o que demonstra sua situação de instabilidade. No caso de Reiko, ficamos sabendo, na continuação do filme, em “Ringu 2”, qual sua função no jornal onde trabalha: “*Reiko é mãe solteira, portanto não a mandam fazer matérias importantes*”. Ou seja, escrever a história sobre o “vídeo da morte” é uma matéria secundária: trabalho para pessoas inferiores. Mesmo assim, é preponderante o trabalho em conjunto no jornal e uma certa “parceria” com Ryuji no decorrer do filme. De acordo com Liriam Yanaze, comparando propagandas japonesas e brasileiras, a publicidade e a mídia no Japão procuram reforçar imagens como “liderança e o espírito de equipe”<sup>lxviii</sup>: aqui, estas duas tendências estão presentes, sendo encarnadas na figura de Reiko/mulher (espírito de equipe) e Ryuji/homem (liderança). No caso da versão americana, Rachel mantém seu emprego afirmando ao seu patrão que está as voltas com uma grande história, um “furo de reportagem” (que seria justamente sobre o vídeo da morte).

Entretanto, enquanto no Japão atual se ressalta em muitas propagandas a convivência harmoniosa entre o antigo (tradicional) e o novo (moderno)<sup>lxix</sup>, o filme demonstra que na área não urbana as características do tradicional prevalecem, em detrimento da cidade: nestas, como em outras cidades modernas, os traços do antigo praticamente desapareceram ou mesmo se perverteram. Este não é só um traço característico de “Ringu”, visto que outros filmes já visualizavam e às vezes criticavam, ética e moralmente, esta mudança, sempre ressaltada por Akira Kurosawa. Em 1991,

em *Rapsódia em Agosto*, este chamou a atenção para o “esquecimento” das novas gerações, que se traduzia na aceitação, cada vez maior, dos costumes ocidentais americanos no uso de roupas, marcas, sedução pelos capitais (principalmente em época de crise), etc<sup>lxx</sup>, em detrimento do que deveria ser lembrado: Hiroshima e Nagasaki. (As fotos abaixo possuem pessoas com dizeres ou marcas americanas em camisetas e bandeiras<sup>lxxi</sup>, além da “visão”, da avó, da explosão em Nagasaki. Finalmente, como na cena do encontro entre pais e filhos nos filmes analisados: o *silêncio* como forma de expressão das senhoras que perderam seus maridos na explosão).



Na tentativa de legar uma espécie de herança espiritual para a juventude japonesa<sup>lxxii</sup>, Kurosawa expõe uma família que perdeu o avô em Nagasaki: enquanto os mais jovens vão tomando consciência dos efeitos da bomba atômica<sup>lxxiii</sup>, seus pais buscam uma forma de lucrar sobre um dos tios que foi para os Estados Unidos e fez fortuna com plantações de abacaxis. Na verdade, a geração intermediária, a dos pais dos jovens, não está preocupada mais com o passado dos mais velhos, muito embora ainda respeitem a figura de um *sempai*, o mais velho e mais experiente. (Abaixo, um dos adultos com a camiseta da fábrica de suco de abacaxis da América; a cena da repreensão pela avó sobre um diálogo que visava unicamente a busca de dinheiro e, finalmente, ex-colegas e parentes de crianças que morreram - ou sobreviventes - em uma escola em frente aos ferros retorcidos provocados pelo calor gerado pela explosão - o avô e a avó eram professores).



Este filme deve ser lembrado por alguns motivos: o filme de Hideo Nakata, “Ringu”, tem seu início no dia 05 de setembro de 1997, em um domingo, e seu final no dia 22 de setembro de 1997. Ou seja, todo o filme se passa em 17 dias (na versão americana, 13 dias). Entretanto, o dia 05 de setembro de 1997, no calendário japonês, foi em uma *sexta-feira*. Aqui, o importante parece ser a data: o dia 05 de setembro é, no Japão, o Dia da Criança e o Dia da Cidadania. Um mês antes, a quarenta e dois

anos atrás, os EUA bombardearam Hiroshima e, logo em seguida, Nagasaki, respectivamente nos dias 06 e 09 de agosto (seis de agosto, foi uma segunda-feira). De acordo com os jovens do filme de Kurosawa, as pessoas sendo “cozidas” pelo calor provocado pela bomba, pediam água, mas esta estava fervendo.

Aqui, são as novas gerações que se “contaminaram” com a maldição do vídeo, porém, quem é sacrificado, ao final, para salvar o neto, é justamente o pai de Reiko: o “tradicional”, que sobreviveu a guerra, é invadido pelo “moderno” que o destrói. 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. Este é cercado pela modernidade, não possuindo nenhum traço do tradicional: o que vemos apenas na casa de seu pai e na residência dos Yamamuras, na Ilha de Oshima. A maldição do vídeo se transmuta em maldição de uma “pós-modernidade”.



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, em “The Ring”, Reiko não possui “babá” que tome conta do filho: ele fica sozinho<sup>lxxiv</sup> 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 de gênero masculino, ele permanece ausente no sentido tradicional familiar<sup>lxxv</sup>. Neste sentido, enquanto a mãe exerce preponderância sobre o filho nos atos e palavras, Reiko obedece às ordens do pai de seu filho, Ryuji (que não é seu marido ou ex-marido<sup>lxxvi</sup>), em praticamente todo o filme, e mesmo após sua morte.

Aqui, caberia uma tentativa de explicação complementar. Porque a introdução e apelo ao filme de Kurosawa arrolada anteriormente? Bem, em primeiro lugar por uma questão estética<sup>lxxvii</sup> e, em segundo lugar, a lógica do filme nos leva a indagar o seguinte: é em 1957 que se dá o suicídio de Shizuko e o assassinato de Sadako. Esta última deveria ter por volta de uns dez anos. Computando-se a idade da menina mais o tempo da previsão de Shizuko (sobre a erupção do vulcão), a tomada de consciência de seus poderes pelo pai até a chamada do Dr. Ikuma por este, porque Shizuko não

previu as bombas americanas? Talvez tenha previsto<sup>lxxviii</sup>. Talvez seja por isto que Ryuji considere, em um dos momentos do filme, que todos deveriam morrer e que Yoichi não deveria ter nascido. No “Livro de Visitas” da cabana em *Izu*, Reiko encontra uma página onde diz: “Meu pai é gordo, minha mãe é gorda, por isso sou gordo também”.



A questão colocada pelo filme não é apenas o “ser como os pais”, geneticamente. Toca em uma relação mais profunda com a própria tragédia nuclear ocorrida no Japão: os americanos “inventaram” nomes, apelidos, para as duas bombas atômicas jogadas sobre Hiroshima e Nagasaki sendo *Fat Man* e *Little Boy*. Eles não seriam, assim, “normais” (talvez suas habilidades, ou deformações, pusessem ser devidas à radiação), além de revelar o porquê dos corpos se arrastando em meio ao calor representado no vídeo da morte japonês: não seria de fato um vulcão, mas o calor provocado pelas bombas. (Cenas do vídeo de “Ringu” no qual aparecem as pessoas se arrastando sobre o chão quente e a fumaça, e Ryuji usando seus poderes “paranormais”).



Existe, portanto, duas lógicas de apreensão do vídeo: uma que se funda em uma paranormalidade mística, que é descoberta quando Ryuji segura o braço do pai de Shizuko, mas que pode ser pressentida desde o início do filme e, no caso americano, o desvendamento da história que dá vida ao filme, ao contrário, passa por uma rigorosa investigação “detetivesca”, racional e lógica (pesquisa em jornais, livros, arquivos, internet, além de “interrogatórios”). Talvez seja por este motivo que Rachel, só consiga ver a menina assassina, Samara, inicialmente em seu sonho (o que não acontece com Aidan, por ser mais *sensível*), e não por meio de uma “visão” arrebatadora e transcendental, como no caso de Reiko. Em muitos filmes americanos



este apelo ao “sonho” e ao “pesadelo”, aparecem como a amenizar a realidade que seria da ordem de outro referencial e, além disso, insuportável.

Em “The Ring” o casal Morgan é retratado nos finais dos anos sessenta tentando ter um filho e, em 1978, sua única filha é assassinada pela própria mãe, depois de perder seus cavalos num misterioso “suicídio coletivo”. A família “fazendeira” próspera e rural, bem ao gosto republicano, entra em colapso: aqui, o fim da era Carter e início da era Reagan-Bush/Pai, também se revelam assustadores<sup>lxxix</sup>. A falência da família Morgan, retratada no filme, demonstra que Richard Morgan nunca mais conseguiu retomar a prosperidade dos tempos passados. Como diz o Sr. Morgan, “*Minha mulher não devia tido uma criança*”. Assim, Richard Morgan passa seus dias a consertar uma propriedade que “não tem conserto” e onde trabalho nunca tem um fim. O casal que antes tinha tudo, após o nascimento da filha, perde parte de seus bens e cai no esquecimento: época de muitas dificuldades, que não querem ser recordadas pelos ilhéus (lembremos que Anna Morgan fazia parte da “Sociedade Histórica” da Ilha Moesko).

O nascimento de Samara requer cuidados e atenção que aparentemente sua mãe não é capaz de prover, visto que na fala de Samara existe uma contradição: ela ama a mãe e o pai só pensa nos cavalos. Entretanto, é morta pela mãe e não pelo pai. A figura de Anna Morgan é associada à figura masculina no filme: esta associação aos cavalos, com variadas fotos de seus troféus que teriam sido ganhas em campeonatos, demonstra o como a própria Anna Morgan assume este lado forte, dominador destas potências animais, mas que, por outro lado, não consegue dominar a própria potência da filha, largada aos sabores do compartilhamento e lazer, no celeiro com os cavalos e a TV. Assim, a figura de representação do *medo das crianças* pode ser colocada em evidência<sup>lxxx</sup>.

Vamos Crescer?

Crescer, eis uma questão. Ela nos leva diretamente a modelos masculinos distintos. Os homens que aparecem em “The Ring” são representados como “perdidos”. Dominados pelas mulheres, aparecem como infantis e imaturos: é a *adullescência*<sup>lxxxix</sup> ou, como já sugeriram outros, *juvenescimento*<sup>lxxxii</sup>. Isto é representado por todos os personagens e por Noah principalmente<sup>lxxxiii</sup>. No final, as grandes decisões são tomadas por elas: Rachel descobre sozinha que o local retratado no vídeo da morte seria a Ilha Moesko, bem como quem é Anna Morgan. Da mesma forma, Rachel aparece como força de decisões sobre Noah, assim como sua irmã sobre o marido Dave, o fraco. Richard Morgan *culpa* sua ex-esposa pela decisão de ter um filho tendo sido, ao mesmo tempo, ela a jogar esta filha no poço; ou seja, ela tomou as decisões. No caso de Richard Morgan, este encarna a força do homem

tradicional e violento: morre como “um cavalo”, eletrocutado por um cabresto em uma banheira – como seus cavalos afogados. (Richard “estapeando” Rachel e Morte do violento Richard Morgan, como um cavalo: alusão à “morte de um poder masculino” - esta cena não está incluída no filme).



Na versão japonesa os homens são fundamentais no decorrer da história: “homens adultos sabem o que fazer”, eis a idéia. Muito embora a morte seja o seu destino “compartilhado”, eles “comandam as cenas” e são as soluções, por assim dizer: Hyuji, o Dr. Ikuma, o avô de Shizuko e o pai de Reiko<sup>lxxxiv</sup>. No caso americano, Richard Morgan se suicida por não suportar mais a filha “sussurrando” em seu ouvido: ato puramente individualista. Em “Ringu” o pai de Reiko, dá a própria vida, em sacrifício, para salvar uma outra geração. Não entrega, por dinheiro (como o fez o pai de Shizuko), sua filha ou seu neto, mesmo não sendo Reiko casada tradicionalmente: os mais velhos deverão sofrer, quer pelos erros dos mais jovens, quer por seu esquecimento e pela quebra/inversão dos costumes e valores éticos e morais tradicionais (como denunciava o filme de Kurosawa). Estas questões estarão colocadas, assim, como pano de fundo, desde o início do filme, em uma trama de tensão e medo.

Se os adultos possuem determinadas características nos filmes, as crianças também ocupam um lugar de destaque, principalmente na versão americana. Aidan<sup>lxxxv</sup>, filho de Rachel, é representado como “o adulto que não cresceu”. Embora precise de uma babá<sup>lxxxvi</sup>, sua frieza e racionalidade são características apresentadas como atributos próprios de sua expressão individual. Muito diferente da “Samara-assassina” que quer a atenção da mãe, Aidan é ouvido, se expressa por desenhos e dialoga com Rachel e com Noah: não é a todo o momento comandado, nem mesmo criticado, pela mãe<sup>lxxxvii</sup>. Esta, em nenhum momento diz “cresça” para seu filho. Noah, ao contrário, assume que não é um bom pai, porque seu próprio pai o decepcionou: mesmo assim ele não quer que o menino tenha um outro pai<sup>lxxxviii</sup>! A contradição de Noah é representada pelo menino como um “**enigma**”. De acordo com Joel Birman,

*“a idéia de que a figura da feminilidade seria algo da ordem do enigma apenas se colocou durante séculos na história ocidental na medida em que se acreditava que a figura da masculinidade seria uma coisa translúcida e da ordem da obviedade. (...)...falar ainda em enigma da*

*feminilidade nessas alturas das coisas, no final do século, é distorcer o que pôde nos ser revelado sobre impasses e a opacidade da condição masculina.*<sup>lxxxix</sup>

Aqui, o adulto não sabe o que quer ou o que fazer. É por isto que os adultos cometem um erro enorme ao tentar ajudar Samara: ela não vai parar de matar e os adultos deveriam saber isto, mas não entendem! Assim, o filme traduz a capacidade das crianças saberem os significados dos atos e de suas conseqüências, o que pós-Columbinee de tantas formas investidas do *politicamente correto*, corrobora a idéia de que as crianças possuem a capacidade de responder pelos seus atos e, ao mesmo tempo, que cabe aos adultos “ouvirem” suas necessidades no sentido de evitar a violência que pode vir a se instaurar (como no caso de Samara)<sup>xc</sup>. Como diz Rachel após encontrar o corpo de Samara, em uma das cenas finais do filme, “*Ela só queria ser ouvida!*”<sup>xcxi</sup>.

No caso da versão japonesa (e mesmo de Aidan, na americana), Yoichi será o alvo de todas as tentativas de evitar que este morra da maldição do vídeo. Neste caso em particular, embora saibamos da fúria com a qual este menino será representado, em “Ringu 2”, ela não se compara com o quase silêncio que este personagem vive em “Ringu”, como se o filme afirmasse: “criança é criança, adulto é adulto (homem, é claro), mulher é mulher”. Assim, ataques de desespero e pranto são atributos da mulher (que em várias cenas são colocados em destaque), sendo que ao homem cabe a frieza, o raciocínio, o cálculo e a busca por resoluções dos efeitos causais (talvez por isto, Ryuji seja representado como professor de matemática). A mulher é representada como superior à criança, mas inferior perante o homem. Em contradição, no cinema japonês denominado por *Nouvelle Vague*, é justamente o contrário que é representado: “a mulher é o ser forte, suportando heroicamente as injustiças da vida, enquanto o homem é pintado como inconstante e leviano...a figura da mulher acaba por adquirir proporções sociais gigantescas, como uma poderosa mãe mítica. (...) Além disso, a mulher é colocada como centro dos acontecimentos históricos do Japão”<sup>xcii</sup>. Em contrapartida, os dois filmes representam a velhice como passível de degradação e ressentimento (ou solução, pela sua eliminação).

O sonho de segurança, por outro lado, não foi resolvido pela imagem final do *Holliday Inn* de *Poltergeist*. O perigo, mais do que nunca, se encontra dentro dos lares: quer das casas da antiga classe média que se estruturou em torno “do sonho da casa própria” (ou daquela que já possui), quer da nova classe média “desestruturada” que vive, agora, nos apartamentos preconizados anteriormente como seguros pelos *Freelings*<sup>xciii</sup>; a TV permaneceu e a ela se juntou o vídeo, como já mostrava *Poltergeist*. O medo do descontrole da antiga/nova parafernália tecnológica, bem como das

possíveis conseqüências de seu uso, estão claros nos filmes, mas o objeto da fobia mudou: o medo se reveste em quem assiste as imagens ou está exposto aos KERD's. A geração de Rachel e Noah é a geração “crescida” de Carol Anne. Ou seja, aquela mesma que via os massacres dos índios nos *westerns* americanos e que foi “tragada” pela televisão. Afinal, a mulher do vídeo da morte em “Ringu”, aparece às pessoas que ficam assistindo TV até tarde da noite. No caso americano, “tarde da noite” a programação ou não existe, ou os jovens “odeiam” a TV: o que nas duas sociedades se dá, como sabemos, de forma oposta. Os filmes denunciam os meios de comunicação (no caso a televisão, o vídeo e agora o telefone), da mesma forma como já que denunciava seu descontrole em *Poltergeist*. Em “Ringu”, entretanto, a condenação do sexo na adolescência aparece com maior ênfase em suas conseqüências, que na forma mais sutil da versão americana. No caso japonês, estes são os “descendentes” da bomba e de seus efeitos, bem como da geração que preferia levar a TV para a ilha deserta.

A desconstrução da imagem de uma infância “inocente” e “vitimada”, colocada por *Poltergeist*, é questionada na produção de muitos dos filmes contemporâneos sendo, tanto em “The Ring” quanto “Ringu”, apenas expressões deste trabalho de subjetivação que o cinema vem operando há algumas décadas e que encontram, como em qualquer outra produção, seus opositores e des-constructores<sup>xciv</sup>. Na objetivação de seu “modo de endereçamento”<sup>xcv</sup>, estão os jovens e adultos, em principal do sexo feminino, no caso americano, constituindo uma forma, entre várias possíveis, de representação de lugares investidos socialmente de apelos emocionais sobre as crianças e os jovens/adultos<sup>xcvi</sup>. Finalmente, de qualquer prisma que se observe os filmes, um elemento é claramente ressaltado nas duas versões: a infância não é um “lugar” de inocência, de ausência de preocupações, do brincar, mas, ao contrário, repleto de angústias, rejeição, solidão, insônia, etc.

### *Gêneros Aprisionados*

Aprisionado na estética midiática, ao gênero feminino, desde o início do filme americano, (situando Rachel em sua profissão de repórter, sua irmã que perde a filha, a médica da Ilha Moesko, Anna Morgan e, finalmente, Samara), a questão que se coloca é: *é preciso ser forte!* (no caso em questão não só as mulheres independentes devem ser punidas! <sup>xcvii</sup>). As adolescentes que não se enquadram na estética de beleza televisiva, terão que seguir um outro/mesmo “padrão”, de preferência tomando mais cuidados em suas relações sexuais e com respeito ao abuso de drogas. Assim, como já havia afirmado Saffioti,

*“A mística feminina, elaborada com os requintes que as técnicas de comunicação de massa e a ciência da propaganda permitem, constitui-se num adversário mais forte para a mulher moderna do que o foram os preconceitos para suas avós”.<sup>xcviii</sup>*

Esta “nova mística feminina”, gestada nos anos 80 e re-elaborada nos anos 90, principalmente nos filmes do gênero de terror americanos, transferem para as mulheres certas características consideradas e incentivadas como “boas” e oriundas, de acordo com uma parte da crítica, do mundo masculino. Neste caso a “competitividade”, ou “agressividade profissional”, seriam elementos ressaltados; no primeiro as relações de Anna com Samara são abaladas visto que a atenção devida à criança, não se realiza, tendo como ponto culminante sua eliminação. Nota-se, aqui, certa referência a uma espécie de “aborto” imaginário, visto que Anna Morgan se relaciona melhor com os cavalos.

Na segunda relação, Rachel se mantém distante e procura seguir os passos dos manuais para “mães modernas”: ter momentos de “qualidade”, nos quais o diálogo com o filho e a aproximação e cuidado são mais constantes. Na mesma tendência, Anna Morgan e Rachel compõem um dos exemplos da questão colocada por Luce Irigaray: Anna Morgan tem uma filha para a qual não dá atenção, ao contrário, tem grande aversão a ponto de matá-la. Rachel, em quase todo o filme, ouve e mantém contato com seu filho, ou seja, a mãe lhe dá o *tu* que estabelece a relação entre dois sujeitos, enquanto Noah não consegue ultrapassar a relação sujeito-objeto<sup>xcix</sup>. Entretanto, aqui, existe uma armadilha, pois, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin, *“tanto a depreciação quanto a glorificação da maternidade são duas facetas da mesma atitude, a saber a definição exclusiva do feminino pela ‘diferença sexual e pela especificidade reprodutiva’”<sup>c</sup>*.

O que parece de específico nas versões americana e japonesa, parece ser mesmo esta incapacidade do “mundo masculino” oferecer qualquer possibilidade de padrões e/ou estereótipos que mantenham qualquer traço de solidariedade que não implique no subjugar o “outro” em seu favor, ou ao seu poder: pelo menos nos filmes eles não serão encontrados na competitividade de Anna Morgan ou na agressividade profissional de Rachel. Ambas versões colocam a maternidade e a proteção das crianças como essências femininas, bem como a “ausência” dos homens: no entanto, em termos de relação com o outro, o sexo oposto, as realidades representadas nas versões são distintas. Em contrapartida, os dois filmes apelam para uma antiga fórmula que parece ser o meio pelo qual funcionam outros filmes deste gênero: Sadako e Samara não encarnam a maldade em si, um demônio ou alguma força

oculta semelhante. Elas encarnam a **História**<sup>ci</sup> americana e japonesa: é o passado que deixou os vestígios de seus conflitos e de seus problemas de relacionamento, morais, sociais, econômicos, etc, sem solução entre homens, mulheres e famílias, impressos no vídeo da morte. Como salientou Marc Vernet, “quando o cinema americano faz referência ao Édipo explicitamente é sempre e apenas para inocentar a apologia que faz da família ao dar-nos a entender que nada teria acontecido se essas pobres crianças tivessem conhecido um lar **sem história**”<sup>cii</sup>.

A questão do gênero na sociedade japonesa é apresentada à luz do confronto entre o velho/tradicional e o novo/moderno, onde o tradicional deve ser exterminado para garantir a sobrevivência das novas gerações: o vídeo, o telefone, a TV e a câmera, são os símbolos dessa modernidade que incorpora, encarna e perpetua a maldição e monstrosidade de Sadako e que, saindo do mundo tradicional se volta contra as novas gerações. A americanização do Japão, criticada por parte dos cineastas da *Nouvelle Vague* japonesa e do apelo ético-moralista de Kurosawa, completa seu ciclo com a eliminação dos homens adultos, conservadores de padrões de comportamento ligados a um certo tradicionalismo (a ausência de emoções, o coletivismo/individualismo, por exemplo), cabendo às mulheres o papel de mantenedoras e chefes familiares em uma “economia do trabalho caseiro”. Importante notar que cineastas japoneses, como Yoshishige Yoshida, procuraram retratar a imagem da mulher como um ser que evolui, enquanto o homem é inseguro e muda de opinião a todo instante: “A mulher evolui após a guerra, mas a mentalidade masculina continua a mesma”<sup>ciii</sup>.

No filme americano contemporâneo, a “idiotia” apresentada como representação da condição masculina parece ser, atualmente, a pedra de toque de alguns filmes, tanto de terror, como de comédias (*i. e. Friends*), ficando aos dramas e alguns romances as tentativas de explorar novas representações que não minimizem os caracteres humanos presentes em realidades complexas, ou mesmo abrindo caminhos para a apropriação de certa diversidade cultural que amplie o leque de possibilidades de uma convivência social e íntima mais justa, compartilhada e solidária<sup>civ</sup>. Esta representação da *idiotia* parece ser uma nova investida de uma onda de neo-conservadores da Nova Direita (os da era George W. Bush) que pretendem criar mulheres “mais livres, fortes e de sucesso” nas telas, ao mesmo tempo que as divide e segmenta em diversas situações de classe e raça: agora “A tarefa consiste em sobreviver na diáspora”<sup>cv</sup>.

Afinal, uma das características principais da mídia contemporânea é criar a “ausência”; aquilo que não existe deve se revestir de algo que existe (um signo), e assim se voltar para o que importa: a *depressão subjetiva*, o medo e a *frustração*, visto

que as imagens são sempre da ordem de um ideal não realizável e concebível que se transmuta em *consumo*<sup>cvi</sup>.

Se por sorte nem todas as produções cinematográficas ocidentais e orientais seguem os ditames descritos acima, os filmes de terror que aqui foram alvo de tentativas de análise retratam o medo e o pânico sobre vários aspectos, procurando reclassificá-los, reorganiza-los e normatizá-los, em defesa de costumes como o casamento ou da família nuclear.

### *Gêneros Liberados: um futuro?*

Anna Morgan negou sua maternidade por uma espécie de “aborto”, visto ter absorvido a potência masculina (o retorno ao “círculo de um sujeito único”<sup>cvi</sup>); porém, tal gesto não a fez se sentir menos culpada. A situação dos contra-o-aborto nos EUA, bem como uma nova geração de feministas “geracionistas”, provavelmente se reconheceram e aplaudiram muitos pressupostos na figura da personagem Rachel. Talvez sua capacidade intuitiva, o carinho para com seu filho, a característica de fugir das cobranças estéticas masculinas e a busca de uma relação mais madura com Noah, enfim, todos estes elementos, possam estar a serviço da criação futura de uma nova identidade cultural e civil, e não apenas, e unicamente, natural. Talvez!?

Aos homens, no caso americano, propõe-se mais afetividade, amadurecimento e comprometimento como formas de resolução dos conflitos. No caso japonês o distanciamento dos “novos homens” de seus compromissos, é representado como o gerador da insatisfação e das ansiedades familiares e femininas: o “novo-homem” ainda está perdido entre os vários modelos de masculinidade que lhe são oferecidos e não problematizados. Como sugeriu Margareth Rago: *“Problematizar a relação estabelecida com o mundo, com o outro e consigo mesmo parece, assim, a condição fundamental para que se possam abrir novas saídas mais positivas e mais saudáveis para o exercício da liberdade e a invenção da vida”*<sup>cvi</sup>.

Infelizmente os filmes destes gêneros, feitos para o grande público e muitíssimo consumidos, raramente apresentam possibilidades da criação de “outras éticas” ou de potencialidades de novas ontologias e de novas políticas. No entanto, parecem estar longe de uma situação “na qual o outro é reconhecido como outro e não como um mesmo: maior, menor [**ou melhor!**], no melhor dos casos, igual a mim”<sup>cix</sup>. Talvez abandonar as oposições binárias (natureza/civilização – matriarcal/patriarcal – dominador/submisso – ativo/passivo – macho/fêmea), possa diminuir este medo do Outro. Vamos esperar pelos próximos exorcismos e observar quais são os caminhos que estes apontarão.

### Agradecimentos

Agradeço a Prof<sup>ª</sup>. Márcia Elisa Teté Ramos (UEL) por seu incentivo, pelas discussões e por me deixar usar sua biblioteca particular; a diversos amigos que leram e deram opiniões preciosas sobre o texto. Ao colega de doutoramento da Unicamp, Rafael Lopes de Sousa, ao Prof. Dr. Andres Zarankin (NEE/Unicamp), a Lincoln Scanapieco (criador e mantenedor do site <http://planeta.terra.com.br/lazer/ochamado/>) e pela ajuda, leitura e orientação da Prof<sup>ª</sup>. Margareth Rago. A responsabilidade pelas idéias restringe-se ao autor.

### Filmografia

RINGU - Ficha Técnica	THE RING - Ficha Técnica
<p><i>Título Original:</i> Ringu  <i>Gênero:</i> Terror  <i>Tempo de Duração:</i> 96 minutos  <i>Ano de Lançamento (Japão):</i> 1998  <i>Estúdio:</i> Omega Project / Kadokawa Shoten Publishing Co.  <i>Distribuição:</i> Toho Company Ltd.  <i>Direção:</i> Hideo Nakata  <i>Roteiro:</i> Hiroshi Takahashi, baseado em livro de Kôji Suzuki  <i>Produção:</i> Takashige Ichise, Shinya Kawai e Takenori Sento  <i>Música:</i> Kenji Kawai  <i>Fotografia:</i> Junichirô Hayashi  <i>Desenho de Produção:</i> Iwao Saito</p>	<p><i>Título Original:</i> The Ring  <i>Gênero:</i> Terror  <i>Tempo de Duração:</i> 115 minutos  <i>Ano de Lançamento (EUA):</i> 2002  <i>Estúdio:</i> Amblin Entertainment / A. Ace Entertainment / BenderSpink / DreamWorks SKG / Kuzui Enterprises / MacDonald-Parkes  <i>Distribuição:</i> DreamWorks Distribution LLC / UIP  <i>Direção:</i> Gore Verbinski  <i>Roteiro:</i> Ehren Kruger, baseado em livro de Kôji Suzuki  <i>Produção:</i> Laurie MacDonald e Walter F. Parkes  <i>Música:</i> Hans Zimmer  <i>Fotografia:</i> Bojan Bazelli  <i>Efeitos Especiais:</i> Cinnovation Inc. / Matte World Digital / Method Studios / Tippett Studio</p>
<p>Elenco            Nanako Matsushima (Reiko Asakawa)            Miki Nakatani (Mai Takano)            Hiroyuki Sanada (Ryuji Takayama)            Yuko Takeuchi (Tomoko Oishi)            Hitomi Sato (Masami Kurahashi)            Yoichi Numata (Takashi Yamamura)            Yutaka Matsushige (Yoshino)            Masako (Shizuko Yamamura)            Katsumi Muramatsu (Koichi Asakawa)            Rikiya Otaka (Yoichi Asakawa)            Daisuke Ban (Dr. Heihachiro Ikuma)            Kiyoshi Rishio (Omiya)            Yôko Ôshima (Tia de Reiko)            Kiriko Shimizu (Ryomi Oishi)            Rie Inou (Sadako Yamamura)            Hiroyuki Watanabe (Hayatsu)            Miwako Kaji (Kazue Yamamura)</p>	<p>Elenco            Naomi Watts (Rachel Keller)            Martin Henderson (Noah)            Brian Cox (Richard Morgan)            David Dorfman (Aidan Keller)            Daveigh Chase (Samara Morgan)            Jane Alexander (Dr. Grasník)            Lindsay Frost (Ruth Nurick)            Amber Tamblyn (Katy Nurick)            Rachall Bella (Rebecca Kotler)            Shannon Cochran (Anna Morgan)            Sandra Thigpen (Professora)            Richard Lineback (Innkeeper)            Alan Blumenfeld (Harvey)            Pauley Perette (Beth)            Joe Chrest (Médico)</p>

<sup>i</sup> Este texto foi produzido, inicialmente, como trabalho final da disciplina, “Tópicos Especiais em História – Palavras de Mulher: Gênero, Poder e Interpretação”, oferecido pela professora Margareth Rago, no Curso de Doutorado – História do IFCH-Unicamp, 1º semestre de 2004.



<sup>ii</sup> Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando em História – Unicamp.

<sup>iii</sup> Entretanto, em algumas áreas estão muito desenvolvidos: casos específicos dos estudos sobre a Propaganda, Cinema Psicologia Social, e a Educação. No caso do cinema brasileiro ver, RAMOS, Alcides Freire. “Cinema e História: Pensando a Historiografia do Cinema Brasileiro”. *História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas*. Rio de Janeiro: CNPq/InFour, 1991, págs. 221-227. BERNARDET, J-C. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: AnnaBlume, 1995. RAMOS, F. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987. Citaremos outros trabalhos de grande importância no decorrer do texto.

<sup>iv</sup> Para um exemplo recente, veja-se: MENEZES, U.T.B. “Fontes visuais, Cultura visual, História visual. Balanço Provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. 2003,45, v. 23, págs. 11-36. Contrariamente as noções deste autor, ver: SOARES, M. C. e FERREIRA, J. (Org.). *A História vai ao Cinema. Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001, e CARDOSO, C. F. e MAUAD, A. M. “História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema”. In. CARDOSO, C. F. e VAINFAS, R. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, págs. 401-417.

<sup>v</sup> RAMONET, I. *Propagandas Silenciosas. Massas, televisão, cinema*. Petrópolis: Vozes, 2002, págs. 57-58. Merton e Lazarsfeld vão chamar este efeito de “disfunção narcotizante”. MERTON, R. & LAZARSFELD, P. “Comunicação de massa, gosto popular e a organização da ação social”. In. LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.118 e sgs. Sobre esta verdadeira fusão entre os *stops* e a linguagem cinematográfica, ver: VANOYE, F & GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas – SP: Papyrus, 1994, em particular págs. 107-113. Walter Benjamin veria a vingança e triunfo da humanidade das massas nos cinemas, massacradas pelo cotidiano do trabalho. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 178 e sgs.

<sup>vi</sup> RAMONET, *Op. Cit.*, p. 58. Como afirmou Aldous Huxley, “Sessenta e quatro mil repetições fazem a verdade”.

<sup>vii</sup> O que na verdade seria de certa forma inútil num país no qual apenas uma terça parte da população poderia adquirir os produtos anunciados. PEREIRA, A. L. “Consumidor e a mídia de massa”. In. ZILLOTTO, D. M. (Org.). *O Consumidor. Objeto da Cultura*. Petrópolis: Vozes, 2003, págs. 79-84.

<sup>viii</sup> RAMONET, I. *Propagandas Silenciosas. Massas, televisão, cinema. Op Cit.*, p. 63. De acordo com Stuart Hall, “A cultura moderna é irremediavelmente material em suas práticas e modos de produção. E o mundo material das mercadorias e tecnologias é profundamente cultural. A população jovem, negra e branca, que nem consegue soletrar ‘pós-modernismo’, mas que cresceu na idade da tecnologia de computador, *rock-vídeo* e música eletrônica, já convive com este universo em suas cabeças”. APUD. MCLAREN, P. *Multiculturalismo Crítico*. São Paulo: Cortez, 1997, p. 187. No caso dos estudos psicanalíticos, Félix Guattari afirma que, “de facto a modelação que resulta desta vertigem a baixo preço não passa sem deixar traços: o inconsciente fica povoado de índios, de *cow-boys*, de *gangsters*, de policiais, de Belmondos de Marilyn Monroes...é como tabaco ou a cocaína, cujos efeitos só notamos – se é que alguma vez conseguimos – quando já estamos viciados. E esta droga é hoje massivamente administrada às crianças, antes mesmo de aprenderem a linguagem.” GUATTARI, F. “O Divã do Pobre”. *Psicanálise e Cinema*. (Colectânea do nº 23 da Revista Communications), Lisboa: RA Editores, 1984, p. 21. Entretanto, existem discordâncias sobre o tema, pois o tratamento a partir de estereótipos, de acordo com alguns, impediria indagar sobre o sujeito e suas práticas. Ver: SPOSITO, M. P. Juventude: crise, identidade e escola. In. DAYRELL, J. (Org.) *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996, págs. 97-104.

<sup>ix</sup> RAMONET, *Op. Cit.*, p. 46. Como salienta Núbio Delanne Ferraz Mafra, analisando *animes* japoneses, “Na publicidade, tão ou mais importante do que vender o produto é vender um estilo de vida. Mais importante do que fazer comprar é ativar constantemente o desejo de possuir”. MAFRA, N. D. F. *Digivolução na sala de aula: as abordagens dos animes*. In. MAFRA, N. D. F. *Leituras à Revelia da Escola*. Londrina: EDUEL, 2003, págs. 83-102, (p. 94).

<sup>x</sup> MAINGUENEAU, D. *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001, p. 99.

<sup>xi</sup> RAMONET, I. *Propagandas Silenciosas. Massas, televisão, cinema. Op. Cit.* págs. 82-83. Os diretores comerciais de marketing, de várias empresas, dizem que 60% a 80% das propagandas veiculadas pela TV possuem, como público alvo, as mulheres (dependendo do horário que serão veiculadas). Neste sentido, procuram sempre escolher uma voz masculina para apresentar o produto, sendo que a mulher aparece como “obediente” da fala masculina,

visto que esta geraria mais “confiança” na assistência sobre a mensagem e o produto/serviço apresentado. Ver, CARVALHO, N. *Publicidade. A Linguagem da Sedução*. São Paulo: Ática, 2001, em particular págs. 27 a 34, “Entrevistas com publicitários”. Sobre os aspectos acima descritos, nas propagandas em geral, e na brasileira em particular, ver noção de *masculinidade hegemônica*. MEDRADO, B. *O Masculino na Mídia*. PUC- SP, Dissertação de Mestrado em Psicologia Social, 1997 (esta seria branca, heterossexual e dominante). Trataria-se, assim, de “um modelo cultural ideal, não sendo, portanto, atingível por praticamente nenhum homem. Contudo, como padrão, ela exerce um efeito controlador, subordina outras masculinidades, por meio da incorporação do *habitus* (...) da ritualização (no sentido antropológico) das práticas da sociabilidade cotidiana e de uma discursividade que exclui o campo das emoções considerado feminino”. MEDRADO, B. “Textos em Cena: a mídia como prática discursiva”. In. SPINK, M.J. (Org.). *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no Cotidiano*. São Paulo: Cortez, 1999, págs. 243-271, (p. 264).

<sup>xii</sup> In. LE GOFF, J. e NORA, P. *História: Novos Objetos*. Francisco Alves: 1988, págs. 199-215 (p. 203).

<sup>xiii</sup> ODIN, R. “L’analyse filmique comme exercice pédagogique”. *CinémAction*. Cerf-Corlet, 47, 1988. DALTON, M. Currículo de Hollywood: quem é o “bom” professor, quem é a “boa” professora. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, 21, 1, 1996. Como afirmou Michel de Certeau; “Os *mass-media* tornam-se uma grande empresa de escolarização nacional”. In. LE GOFF, J. et all. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 14.

<sup>xiv</sup> BRIGGS, A. & BURKE, P. *Uma História Social da Mídia. De Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 255.

<sup>xv</sup> CANCLINI, N. G. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001, p. 174 e sgs.

<sup>xvi</sup> Idem, págs. 184-185.

<sup>xvii</sup> A elite intelectual sempre relegou outras experiências culturais cinematográficas que não fossem subordinadas aos seus cânones, como algo de mau gosto e/ou desagradável. MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 15 e sgs.

<sup>xviii</sup> O Filme foi baseado no livro de Kôji Suzuki, “Ringu”, de 1989, sendo seu roteirista Hiroshi Takahashi. Kôji Suzuki é considerado, pela crítica, como o “Stephen King Japonês”.

<sup>xix</sup> “The Ring” foi traduzido no Brasil por “O Chamado”. O filme foi dirigido por Gore Verbinski, o mesmo diretor de “*Piratas do Caribe. A Maldição do Pérola Negra*” (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* – lançado também em 2003 - o roteiro deste último filme foi inspirado no famoso brinquedo da DisneyWorld, também chamado *Piratas do Caribe*). Antes de passar a dirigir filmes, Verbinski dedicou-se à produção de vídeo-clips e comerciais de grande sucesso para a *Budweiser* e *Nike*.

<sup>xx</sup> Em uma entrevista a *Plaboy* americana (janeiro de 1981), comentando sobre o filme *The Amityville Horror*, (1979) de sua autoria e precursor de *Poltergeist*, Stephen King diz: “O subtexto do filme é a crise econômica. (...) Aos poucos, vai causando a ruína financeira da família Lutz. O subtítulo do filme poderia ter sido ‘O Horror do encolhimento da conta bancária’”.

<sup>xxi</sup> RAMONET, I. *Propagandas Silenciosas. Massas, televisão, cinema. Op. Cit.* p. 93. Continua o autor: “Todas essas ficções aterrorizantes representam, não obstante, melhor que qualquer outro ‘filme social’, o imaginário de uma América flagelada por uma neurose de angústia. Esses filmes respondem, histerizando-os, aos medos da época. Eles constituem verdadeiros ritos de exorcismo dos quais os espectadores participam para livrar-se de suas obsessões cotidianas: trabalho, dinheiro, saúde, subsistência... De vendedores de sonhos, os produtores hollywoodianos se tornam negociantes de pesadelos”. Idem, p. 95. Outros autores usam a expressão “fábrica de pesadelos”, VANOYE, F & GOLIOT-LÉTÉ, A. *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>xxii</sup> KELLNER, D. *A Cultura da Mídia. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001 p. 165.

<sup>xxiii</sup> Como afirmou Erwin Panofski: “se a arte comercial for definida como toda aquela que não seja...para satisfazer o impulso criador de seu autor e sim...destinada a atender as exigências de um freguês ou público comprador, deve-se dizer que a arte não-comercial é a exceção, ao invés da regra (...). Ver, “Estilo e Meio no Filme”. In. LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da Cultura de Massa. Op. Cit.* p. 362.

<sup>xxiv</sup> O Livro, “Ringu”, escrito por Kôji Suzuki, inspirou algumas séries para a TV antes mesmo do filme e, também, logo depois: “Ringu: Kanzenban” de 1995, “Ringu: Saishuushou” em 12

episódios em 1999 e “Ransen: The Series” em 12 episódios, também em 1999 (além de um grande número de *mangás* com o mesmo título). Alguns críticos afirmaram que no Japão pós-guerra já se podia verificar uma “hipnotização pela produção estrangeira do pior filme comercial”. ISMAEL, J. C. *Cinema e Circunstância*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965.

<sup>xxv</sup> A versão japonesa já terminou com uma trilogia, lançando “Ringu II” e “Ringu 0 – Birthday”. O Mesmo filme já possui, também, uma versão Koreana (“The Ringu Virus”, gravado em 1999, em co-produção com o Japão), enquanto os produtores americanos estão providenciando a continuação de “The Ring” que, de acordo com especialistas no assunto, seria lançado ainda em 2004, entretanto, por problemas variados, ao que tudo indica até o momento, o lançamento ficará mesmo para março de 2005 (Esta continuação terá a participação de Sissy Spacek de *Carrie, A Estranha*. Primeiramente, esta continuação americana teria a direção de Noam Murro, que faria sua estréia no cinema após uma bem sucedida carreira dirigindo comerciais. Agora, a direção será de Hideo Nakata, o mesmo diretor das duas primeiras seqüências japonesas. Ao mesmo tempo em que se filmava “Ringu”, os produtores japoneses patrocinavam outro filme, “Rasen”, que, depois do sucesso de “Ringu”, foi esquecido. Estas informações, bem como as fotos, foram retiradas de um *site* exclusivo sobre os filmes: ver <http://planeta.terra.com.br/lazer/ochamado/>. O filme, e mesmo o livro, já serviram de inspiração para outras histórias americanas do gênero – ver *FearDotCom* (Medo.com), de 2003, dirigido por William Malone.

<sup>xxvi</sup> O melhor termo para indicar melhor estes filmes de terror seria o “pastiche”. Este “radicaliza a revalorização do estilo griffithiano de narrativa; abole os limites entre gêneros e mídias (cinema, TV, HQ); parece uma obra sem autor, impessoal, coletiva; recusa o distanciamento e a crítica à tradição ilusionistas típicos do cinema moderno”. LABAKI, A. “Os Caçadores da Arca Perdida”. In. LABAKI, A. (Org.). *O Cinema dos Anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991, págs. 23-34, (p. 32). De acordo com Donald Richie os novos filmes japoneses, também sofreram influências internacionais e passaram a absorver elementos de outros estilos como o pastiche e o nostálgico (p. 84), além de, em suas produções, ridicularizarem e satirizarem a nova família japonesa (p. 81, em *Family Game*, de 1984, de Morita Yoshimitsu), aos hábitos de comer e mesmo aos ritos funerários (*The Funeral*, de 1985; *Tampopo*, de 1986, de Itami Juzo). RICHIE, D. *Japonesa Cinema. An introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

<sup>xxvii</sup> NAZÁRIO, L. “A Hora do Pesadelo”. In. LABAKI, A. (Org.) *Op. Cit.* p. 157. E continua o autor: “Trata-se, em suma, de uma pedagogia da violência, que prepara o público para a desvalorização da vida humana e uma simplificação radical dos problemas”, págs. 158-159. Ver também; NAZÁRIO, L. *O Cinema Industrial Americano*. São Paulo: Nova Stella, 1987, principalmente o capítulo “O Terror Americano”, págs. 18-23.

<sup>xxviii</sup> Os Estudos Culturais, embora ainda pouco difundidos no Brasil, já possuem centros formadores, organizados e institucionalizados, agregando diversos especialistas de múltiplas áreas do conhecimento. Destaco, aqui o CIEC (Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais - da UFRJ - <http://acd.ufrj.br/pacc/ciec/>) e o Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS (<http://www.ufrgs.br/faced/pos/>), muito embora haja outros que possam ser citados com um alto nível de publicações e de produção. Ver, TADEU DA SILVA, T. (Org.) *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999, e ESCOSTEGUY, A.C.D. *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. MATTELART, A. e NEVEU, É. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola, 2004. Como observação, deve-se ressaltar que no espaço deste texto, não haveria possibilidade de estender nossas premissas sobre os estudos culturais, o que deixaremos para um trabalho posterior.

<sup>xxix</sup> VANOYE, F & GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica. Op. Cit.* p. 55. Sobre o princípio de “subtexto” que utilizaremos, ver CARDOSO, C. F. “Semiótica da narrativa. Filmes”. In. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: Papyrus, 1997, págs. 203-272.

<sup>xxx</sup> Dirigido, em 1982, por Tobe Hooper e tendo Steven Spielberg como co-diretor e produtor. O filme, dado seu sucesso no Japão, ficando vários meses em cartaz, logo saiu traduzido em versão japonesa. Note-se que, na capa do vídeo japonês de *Poltergeist*, a TV sai de dentro de um vulcão.

<sup>xxxi</sup> KELLNER, D. *A Cultura da Mídia... Op. Cit.* p. 167. De acordo com Jean Baudrillard, analisando o que ele denomina “auto-referência perdida”, isto só seria possível num mundo do simulacro pós-narcisismo, em que “A fase vídeo substituiu a fase espelho”. BAUDRILLARD, J. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 33. Um dos espectros variantes deste mesmo estilo cinematográfico pode ser já vislumbrado em *O Exorcista* (de 1973, dirigido por William

Friedkin), no qual uma garotinha chamada “Reagan”, filha de pais separados, passa a ser comandada por “demônios”, se livrando, ao final, com a intervenção da Igreja (na verdade pela morte do padre!). Assim, *Poltergeist*, ao seu modo, tratará de temas relativos ao temor social. Ver, ROGIN, M. *Ronald Reagan, the movie, and other episodes in political demonology*. Berkeley: California University Press, 1987.

<sup>xxxii</sup> KELLNER, *Op. Cit.* p. 168.

<sup>xxxiii</sup> Filmes falam de outros filmes, se remetem e dialogam com eles. Spielberg, por exemplo, sempre apelou para o medo da TV em muitos de seus filmes. Em *ET*, por exemplo, após uma “fusão mental” com o menino, o ET assiste TV enquanto o menino está na escola: quando o ET vê uma cena violenta na TV, o menino fica violento na escola; quando o ET vê um beijo na TV, o menino beija uma menininha na escola. Ressalta-se, neste filme, a ausência do Pai: característica de muitos filmes de Spielberg que alguns analistas remetem ao fato do divórcio de seus pais quando este tinha dezessete anos.

<sup>xxxiv</sup> KELLNER, *Op. Cit.* p. 169. No início do filme alguém pede para as crianças que não façam brincadeiras violentas. Carol Anne é induzida a ir ver TV: quando liga a TV está passando um *western* violento!

<sup>xxxv</sup> Idem, *Op. Cit.* p. 171.

<sup>xxxvi</sup> Idem, *Op. Cit.* p. 175. Seria o medo da “mutação rápida dos corpos”. Em filmes de finais dos anos 60 e de inícios dos anos 70, as críticas à família pelos movimentos políticos, representavam-na como possível fonte de monstros: ver *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, de 1968, sob direção de Roman Polanski ; *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, de 1974, sob direção do mesmo Tobe Hooper); *Carrie, A Estranha* (*Carrie*, de 1976, sob a direção de Brian De Palma) e *Motel Hell* (de 1980, direção de Kevin Connor). *O Massacre da Serra Elétrica*, também já teve sua refilmagem sob direção de Marcus Nispel, em 2003.

<sup>xxxvii</sup> “Quando a filha adolescente aparece com uma grande mancha roxa no pescoço, o que nos leva de volta para uma cena anterior, em que, com ar de entendida, ela reage à notícia de que a família vai passar a noite no *Holliday Inn*: “Ah, me lembro do lugar!”, e a mãe olha com expressão de tolerância divertida”. KELLNER, D. *A Cultura da Mídia, Op. Cit.* p. 174. A jovem atriz que fez o papel da adolescente teve na vida real uma morte brutal, sendo assassinada pelo namorado ciumento (o que passou a ser considerado uma espécie de “folclore” do filme), evento seguido, ainda, pela morte de Heather O'Rourke (Carol Anne). Em *O Exorcista*, oito pessoas morreram durante as filmagens: o que acabou se acoplando, como imagem “folclórica”, ao próprio terror do filme e/ou sendo utilizadas como “propaganda”. Sobre o uso pela imprensa das mortes, lamentou Max Von Sidow (o padre exorcista), que perdeu um irmão à época (Ver, Edição Especial do 25º aniversário do filme).

<sup>xxxviii</sup> O Outro, o que não faz parte daquele “mundo”, o não-americano, aparece construindo a piscina, “xeretando” na cozinha dos Freelings ou “mexendo” com a filha mais velha. Em “The Ring” aparece um “sósia” de um dos construtores da piscina dos Freelings, um pintor, subindo uma escada, que vai dar “em lugar nenhum!”.

<sup>xxxix</sup> A taxa de divórcios no período foi superior a 50% e a classe média alta caiu para os estratos sociais economicamente mais baixos. KELLNER, *Op. Cit.* p.172. Depois dos problemas enfrentados por Jimmy Carter como as dificuldades econômicas internas (choques do petróleo) e tropeços externos (caso dos reféns no Irã), o vácuo da autoridade se agravou. Sucedido por Reagan, este passou a se comportar como uma espécie de *superxerife*. “Para Reagan, sociedade é igual a mercado. Seu ideário cabe num tríptico: defesa do governo mínimo, guerra total ao Estado máximo (“comunismo”), apologia do ultra-individualismo. (...) O homem público reaganiano é contribuinte e agente econômico, nada mais”. LABAKI, A. *Op. Cit.*, págs. 28-29.

<sup>xl</sup> KELLNER, *Op. Cit.* p. 174. Lembremos de um filme nacional que explora a influência da televisão: *Bye Bye, Brasil* (“espinha de peixe”), fazendo referência às antenas de TV.

<sup>xli</sup> Outro filme que merece ser lembrado, pois faremos referência ao mesmo, é *O Iluminado* (baseado no romance de 1977 de Stephen King, *The Shining* chegou aos cinemas em 1980, sob a direção de Stanley Kubrick). Posteriormente teve uma mini-série adaptada para a TV, em 1997, dirigida por Mick Garris.

<sup>xlii</sup> HARAWAY, D.J. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.” In. TADEU DA SILVA, T. (Org.) *Antropologia do Ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 40.

<sup>xliii</sup> PASSARELLI, C.A. F. “Imagens em Diálogo: filmes que marcaram nossa vida”. In: .SPINK, M.J., *Op. Cit.* ps. 273-283, (p. 278). O autor se refere à proposta analítica de AUMONT, J. & MARIE, M. *L’analyse des films*. Paris: Nathan Université, 1988. Muito embora se corra o risco de cair no puro descrever sem analisar.

<sup>xliiv</sup> Por *campo* entenderemos perspectivas teóricas que “lutam” pelo estatuto da interpretação. “O campo da produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica...: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção...que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção”. BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 12.

<sup>xliiv</sup> PASSARELLI, *Op. Cit.* p. 274.

<sup>xlivi</sup> KAPLAN, E. A. *A Mulher e o Cinema. Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 284.

<sup>xliivii</sup> A discussão sobre a existência ou não, a real interferência destas imagens sobre o inconsciente de quem as assiste, etc, estão disseminadas em vários estudos e, dado o caráter do texto, não vou me ater a esta discussão.

<sup>xliiviii</sup> Ver filmografia ao final deste artigo. O leitor encontrará uma SINOPSE E AS DIFERENÇAS ENTRE ORIGINAL E REMAKE : Texto escrito por Felipe M. Guerra em <http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/ringu1.html> .

<sup>xlix</sup> O filme, como qualquer ficção, alterou a data do calendário japonês: 05 de setembro de 1997 foi uma sexta-feira, e não um domingo. Trataremos deste assunto posteriormente.

<sup>i</sup> Dialogando com o *cameraman* após a entrevista, ele pergunta a Reiko se ela se lembra de uma cantora pop que morreu e que as pessoas viram seu fantasma depois na TV, ou da mulher que a boca chegava até as orelhas. Ela responde que estas histórias começam quando pessoas têm mortes horríveis.

<sup>ii</sup> Sobre os conjuntos habitacionais, os prédios preconizados pela “nova segurança” em *Poltergeist*, não resolveram o problema. Sobre eles, comenta Hobsbawm: “Mesmo a ‘vizinhança’, última relíquia da comunidade, mal podia sobreviver ao medo universal, em geral de garotos adolescentes descontrolados, e cada vez mais armados, que tocavam essas selvas hobbesianas”. HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 334. Além disso, depois dos atentados às Torres Gêmeas (WTC), falar de habitações, trabalho, lazer, etc, em edifícios como “seguros”, seria por demais questionável.

<sup>iii</sup> Estas cenas tentam como que recriar a migração da violência do “selvagem” para o “urbano”, através da TV. Além disso, em uma comparação entre as “cabanas” e a “organização dos vídeos” revelam uma discrepância entre ordem / desordem (Japão/América), também muito grandes.



<sup>liii</sup> Posteriormente, em cena na qual Ryuji e Reiko estão em um barco em direção a Ilha de Oshima, dialogando sobre o como tudo teria começado (as mortes), Ryuji dirá que elas se iniciam porque as pessoas ficam *ansiosas* de que algo vá acontecer.

<sup>liv</sup> As *distorções* seriam uma forma de comunicação de um fato passado para o mundo presente (um sinal), visto que a câmera (uma máquina), seria mais *sensível* para captá-la do que os sentidos humanos. Portanto, devemos suspeitar de nossa capacidade de percepção.

<sup>lv</sup> Alguns viram, nesta cena, uma lembrança de *Janela Indiscreta*, bem como outros elementos que fariam referência a outros filmes de Alfred Hitchcock (e.g. *Os Pássaros*, etc).

<sup>lvi</sup> Todos assistem TV: crianças a desenhos; japoneses aos filmes/programas japoneses; homens ao telefone assistem a filmes sobre eletrônica; pessoas em cadeira de rodas vêm programas de *telemarketing*. Existe um processo de “identidade-identificação”, entre espectador e programação.

<sup>lvii</sup> VERNET, M. “Efeitos Especiais: Freud: Encenação: U.S.A”. *Psicanálise e Cinema*. (Colectânea do nº 23 da Revista Communications), Lisboa: RA Editores, 1984, p. 72

<sup>lviii</sup> Não existe no filme japonês, fotos ou seqüências deste vulcão.

<sup>lix</sup> Em que pese o fato destas personagens serem inspiradas em pessoas reais, ver: <http://www.theringuworld.com/index.php> (*factual basis*), envolvendo três mulheres: Ckizuko, Ikuko Nagao e Sadako Takahashi. As três mulheres foram alvo de experimentos realizados

pelo Dr. Tomokicki Fukurai, que escreveu um livro sobre suas experiências (*Clairvoyance and Thoughtography*).

<sup>lx</sup> KELLNER, D. "Lendo Imagens Criticamente: em direção a uma Pedagogia Pós-Moderna". In. TADEU DA SILVA, T. (Org.) *Alienígenas em Sala de Aula. Uma Introdução aos Estudos Culturais em Educação*. Petrópolis:Vozes, 1995, p. 114.

<sup>lxi</sup> Esta é uma questão não resolvida na versão americana (pelo menos até esta seqüência): enquanto a Dra. Grasnik (única médica da Ilha Moesko) afirma sua adoção, a documentação - certidão de nascimento - encontrada por Noah no Hospital, e depois por Rachel na casa dos Morgan, revela que Samara era filha do casal Morgan. Veremos, talvez em "The Ring 2", se esta questão será tratada ou resolvida.

<sup>lxii</sup> Esta "união" entre os ilhéus também já foi tratada em outro filme do gênero: "A Tempestade do Século", de Stephen King.

<sup>lxiii</sup> DUARTE, R. "A Violência em Imagens Filmicas". *Educação e Realidade*. 22, (2), 1997, págs. 140-141.

<sup>lxiv</sup> COSTA, M. V. "Mídia, magistério e política cultural". In. COSTA, M.V. (Org.). *Estudos Culturais em Educação*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000, págs. 73-92 (p. 84).

<sup>lxv</sup> Veja-se o esquema de Pierre Bourdieu em, BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 18.

<sup>lxvi</sup> Esta "ânsia do dinheiro no período do milagre econômico" pode ser vista em filmes japoneses dos anos 60, em especial *O Sangue Secou*, de 1960, de Yoshida. Ver: NAGIB, L. *Em torno da Nouvelle Vague Japonesa*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993, p. 40.

<sup>lxvii</sup> O PIB do país passou de 4,1%, em 1991, para 1,3% em 1992 e 0,5% em 1993, (quando o governo declarou "estado de emergência econômica"), sendo negativa no restante da década, até a crise das bolsas asiáticas em 1997. Lembremos ainda as crises políticas que envolveram o terremoto de Kobe, em janeiro de 1995, com uma insatisfatória atuação governamental, provocando a morte de mais de 5.000 pessoas. Além disso, em março do mesmo ano, o ataque da seita Aum Shinri Kyo (*Ensino da Verdade*), matou 12 pessoas e fez 5.500 vítimas por intoxicação de gás *Sarin*. No cinema japonês de finais dos anos 60, "fica claro que os jovens que resolvem praticar a apregoada "liberdade" de costumes e se emancipar enquanto indivíduos não encontram mais lugar na sociedade japonesa". NAGIB, L. *Op Cit.*, em especial "Entrevistas".

<sup>lxviii</sup> YANAZE, L.L.H. "A Linguagem Publicitária dirigida ao público infantil nos contextos brasileiro e japonês". In. GHILARDI, M.I. e BARZOTTO, V.H. *Nas Telas da Mídia*. Campinas: Alínea, 2002, p. 161.

<sup>lxix</sup> Idem, *Ibidem*. Homens e mulheres vestidos de Kimono, por exemplo, só aparecem nas fotos antigas, no filme (de 40 anos atrás), e na Ilha de Oshima.

<sup>lxx</sup> Muito embora seja considerado por outros diretores japoneses como "americanizado". NAGIB, L. *Em torno da Nouvelle Vague Japonesa, Op. Cit.* p. 30.

<sup>lxxi</sup> Esta americanização da juventude japonesa é tratada ironicamente em filmes de Yoshida e Oshima. NAGIB, L. *Op. Cit.* p. 41. Podemos verificar aqui, que ocorreu por parte de alguns diretores japoneses, a "hipnotização pela produção estrangeira do pior filme comercial". ISMAEL, J. C. *Cinema e Circunstância*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965.

<sup>lxxii</sup> Donald Richie considera Kurosawa um "moralista". RICHIE, D. *The Films of Akira Hurosawa*. Revised Edition. Berkeley: California University Press, 1984, p. 228.

<sup>lxxiii</sup> Muito embora ressaltem que ficar com a avó é ruim, pois ela não possui TV.

<sup>lxxiv</sup> De acordo com Reiko, falando com Ryuji, "ele está acostumado".

<sup>lxxv</sup> YANAZE, L.L.H. "A Linguagem Publicitária dirigida ao público infantil nos contextos brasileiro e japonês". *Op. Cit.* p. 164. Lembremos que o Dr. Ikuma é quem mata Sadako, sua filha, e o Pai de Shizuko quem expõe a filha aos jornalistas e ao próprio Dr. Ikuma. Ou seja, não é o avô de Sadako quem é morto, mas o avô de Yoichi: um "inocente". Ou melhor: já não existem inocentes!

<sup>lxxvi</sup> Embora isto não tenha a mínima importância, pois existem, em muitos filmes, casos retratados como de "dependência psicológica".

<sup>lxxvii</sup> Veja-se, por exemplo, a figura do poço em "The Ring" do diário de Katie, com a do olho desenhado por uma criança em *Rapsódia em Agosto*, ouvindo a narrativa da avó que viu a explosão de longe e se lembra de um "horrorível olho". O mesmo acontecendo com a estética do encontro de pais e filhos e das viúvas: do silêncio como expressão.



<sup>lxxviii</sup> Em um dos filmes “catástrofe” americanos, afirma-se que a explosão de um vulcão seria igual a de uma bomba atômica. Ver: *O Inferno de Dante* (*Dante’s Peak*, de 1997, dirigido por Roger Donaldson). Quando o filho de Reiko está assistindo ao vídeo, ela acorda e tem uma visão. Um homem apontando para a sala onde Yoichi está: ao fundo pode se ouvir o som de duas bombas sendo detonadas em concomitância com as aparições.

<sup>lxxix</sup> A família Morgan, diferentemente de outros filmes, não apela para os poderes extra-espirituais como no caso de *O Exorcista* (como ocorre posteriormente com a Igreja), ou como em *Poltergeist* (como ocorre também, posteriormente, com a vidente Tangina), mas ao das técnicas médicas em particular e unicamente. No caso em questão, Reagan ao assumir o governo após Carter, impôs severas reformas econômicas e financeiras, “punindo”, por assim dizer, as classes médias como retratadas anteriormente por Kellner sobre *Poltergeist*. Este tema (o da decadência após uma Idade de Ouro da classe média) também é recorrente em *O Iluminado*. Ver, JAMESON, F. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, págs. 84-101.

<sup>lxxx</sup> Após o 20 de abril de 1999 (Columbine), este ponto aparentemente deveria ser retratado, como veremos, de forma singular. Além disto, ver também os problemas relacionados às questões afetivas derivadas do politicamente correto, em termos de sexualidade, em BAUMAN, Z. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, págs. 177-189.

<sup>lxxxii</sup> FABRIS, E. H. “Hollywood e a produção de sentidos sobre o estudante”. In. COSTA, M. V. *Estudos Culturais em Educação. Op Cit.* págs. 257-286, (p. 268).

<sup>lxxxiii</sup> Ver: FISCHER, R.M.B. “Mídia e produção de sentidos: a adolescência em discurso”. In. HERON DA SILVA, L. (Org.) *A Escola Cidadã no Contexto da Globalização*. Petrópolis: Vozes, 1988, pp. 424-439. O armário do apartamento de Noah é repleto de colantes de grupos de punk rock: *Bad Religion*; *Descendents*; *Refused*; *Pennywise*. Aqui caberia ressaltar dois aspectos. O primeiro é que Gore Verbinski (diretor de “The Ring”) foi guitarrista de uma banda Punk, *The Daredevils*, com Brett Gurewitz of *Bad Religion* and Josh Freese of *The Vandals*. Em segundo lugar, *Pennywise* refere-se ao nome do palhaço assassino de *IT* (A Coisa), de Stephen King.

<sup>lxxxiv</sup> O cunhado de Rachel, Dave, é retratado como um “fraco”; o recepcionista no *Shelter Mountain Inn* um “idiota” fácil de se enganar; o patrão de Rachel pode ser intimidado pela mesma e “tocado” de perto dela; no velório, é um dos rapazes, chamado Kellen, quem dá uma de fofoqueiro e conta sobre o vídeo. O único que se não é representado assim é o personagem negro que cuida dos arquivos do Hospital de Eola. Neste caso, dado o caráter do filme, este representa os negros e asiáticos como tendo ocupado funções e lugares sociais no interior da sociedade americana.

<sup>lxxxv</sup> As emoções exageradas de Reiko e a frieza calculista de Ryuji, possuem um caráter idealizante e tipificado, compatível com o teor conservador do restante do filme.

<sup>lxxxvi</sup> Em contraposição a *Poltergeist* que colocava os corpos putrefatos como uma analogia ao medo do câncer, o nome sutil do garoto utiliza claramente as iniciais do novo medo contemporâneo, a AIDs-AIDan, bem como na forma das mortes associadas a esta síndrome: o aspecto cadavérico, a boca aberta, a pele escurecida, a face desfigurada e o andar dos membros com a musculatura “corroída” ou tesa. Além, disso percebe-se que as roupas das meninas seguem o mesmo padrão em *Ring*, *The Ring*, *O Exorcista* e *Poltergeist*: os figurinos foram aproximados.



<sup>lxxxvii</sup> Na cena da babá, Rachel encontra esta dormindo em frente à TV e pede desculpas pelo atraso: na televisão só existe estática, sinal de que o canal estaria “fechado”. Entretanto, no relógio ao fundo, se vê que são apenas 23:27 horas, portanto muito diferente de *Poltergeist*. Ressalte-se que em nenhuma cena de “Ringu” aparece *dinheiro*: em “The Ring” isto acontece por três vezes, sendo que em uma delas é usado um cartão de crédito (George W. Bush levou

a população americana aos mais baixos índices de emprego conhecidos pela história americana, aumento de juros, fim de vários programas sociais, etc.). Finalmente, no caso da babá de Aidan, ela relata após a chegada de Rachel tarde da noite, que o mesmo havia deitado sozinho, lido uma história para ela e lhe feito um desenho: ou seja, como ele não demonstrava medo de ficar sozinho, a babá era desnecessária.

<sup>lxxxvii</sup> Como dissemos anteriormente, ele nunca a chama de “mãe”, mas presta atenção ao amassado de sua roupa “de velório”, assim como seu pai, que acha que Rachel não se veste bem. A mulher aparece, ainda, como alvo do julgamento estético masculino.

<sup>lxxxviii</sup> Note-se que o que Noah quer dizer é que seu pai “foi um fracasso”! Este aspecto já foi analisado em representações anteriores do cinema americano, principalmente no que se refere à formação de uma determinada juventude e sua representação do masculino. Em *Juventude Transviada*, a geração do *rebelde sem causa* (incorporada por Noah em “The Ring”), o personagem central, Jim (James Dean), “parece buscar um sentido (uma causa) para sua vida e perseguir uma masculinidade distinguida pela coragem, pela capacidade de decisão e pela força – traços que ele não reconhece no pai.” LOURO, G. L. “O Cinema como Pedagogia”. In. LOPES, E.M.T., FARIA FILHO, L.M. e VEIGA, C.G. *500 Anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 431. Assim, embora os filmes dos anos 40 e 50 tratassem de diferentes tipos de homens e mulheres, estes figuravam sempre sobre um esquema de casamento, divórcio, *happy end*, nos quais prevaleciam tipos ideais. Ver; MENEGUELLO, C. *Poeira de Estrelas. O Cinema hollywoodiano nas décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996, págs. 152-154 e sgs. Vemos que Noah, já não persegue nenhuma destas “habilidades” ou tipos tidos como masculinos em outras produções e próprias de outros gêneros, mas encarna o *adultescente*.

<sup>lxxxix</sup> BIRMAN, J. *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999, págs. 76-77.

<sup>xc</sup> No caso da escola de Columbine, as câmeras internas colocadas pela direção da escola em lugares estratégicos não evitaram a violência, mas foram eficazes em mostrar o massacre, o pânico e o medo (ver, *Bowling for Columbine*, de 2002, *Tiros em Columbine*, dirigido por Michael Moore). Sobre a questão da violência investida na, e pela “infância e juventude”, nas escolas e na cultura americanas, ver *Bang, Bang, You're Dead*, de 2002, (*Bang, Bang, Você Morreu!*), dirigido por Guy Ferland.

<sup>xc</sup> Ou seja, o indivíduo louco deve ser isolado, pois é “um violento cujos ‘repentes’ apanham sempre desprevenidos os que com ele contracenam. Em resumo, ele comporta-se verdadeiramente como um selvagem. Mas, se faz mal com uma certa obstinação, é porque lhe faltou...amor e compreensão”. VERNET, M. “Efeitos Especiais: Freud: Encenação: U.S.A.”. *Op. Cit.* p. 69.

<sup>xcii</sup> NAGIB, L. *Em torno da Nouvelle Vague*, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>xciii</sup> Além, é claro, do novo medo surgido após o fatídico *11 de Setembro*.

<sup>xciv</sup> Neste caso, a Disney “mais que um gigante capitalista, é uma instituição cultural que luta ferozmente para proteger seu *status* mítico como provedora de inocência e virtude moral americana”. GIROUX, H.A. “A Disneyzação da Cultura infantil”. In. TADEU DA SILVA, T. e MOREIRA, A. F. (Org.) *Territórios Contestados. O Currículo e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995, pág. 53.

<sup>xcv</sup> Utilizo o termo como concebido pelos críticos dos anos setenta, unicamente no caso em questão, pois entendo que existe no caso de “The Ring” e “Ringu” concepções de “posições fixas, conhecíveis, localizáveis e, portanto, endereçáveis.” ELLSWORTH, E. “Modos de Endereçamento: uma coisa de Cinema; uma coisa de Educação também.” In. TADEU DA SILVA, T. (Org.) *Nunca Fomos Humanos. Nos Rastros do Sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 46. O que seria difícil de relacionar com os parâmetros e gêneros de filmes trabalhados por Elizabeth Ellsworth como *Thelma e Luise*, *Falando de Amor* e *Clube das Desquitadas*.

<sup>xcvi</sup> No caso da versão japonesa, estes lugares sofrem alterações e adições, como no caso dos idosos. Como sugeriram Henry Giroux e Peter McLaren, devemos enfatizar a cultura como luta em torno de significados, identidades e narrativas: “O mundo das imagens deve ser entendido...como terreno de contestação que serve como *locus* de estruturas e poderes prático-discursivos multivalentes.” GIROUX, H.A. e MCLAREN, P. “Por uma pedagogia crítica da representação”. In. TADEU DA SILVA, T. e MOREIRA, A. F. (Org.) *Territórios Contestados. Op. Cit.* p. 147.

<sup>xcvii</sup> KAPLAN, E. A. *A Mulher e o Cinema. Op. Cit.*, p. 328. Como salienta a autora é sobre a questão do prazer que a repressão do patriarcado mais incide (p. 288).



---

<sup>xcviii</sup> SAFFIOTI, H.I.B. *A Mulher na Sociedade de Classes. Mito e Realidade*. São Paulo: Quatro Artes, 1969, p. 314.

<sup>xcix</sup> IRIGARAY, L. “A Questão do Outro”. In. *Labrys* ([http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/irigaray1.html](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/irigaray1.html)), p. 10.

<sup>c</sup> GAGNEBIN, J. M. “*No Feminino Plural*”. II Simpósio Internacional: As Mulheres e a Filosofia. São Leopoldo, 11 – 14 de novembro de 2003 (mimeo.), pág. 04. De acordo com a autora, a glorificação da maternidade como manifestação de uma essência feminina, é uma das tendências poderosas de algumas vertentes do feminismo recente. Idem, *Ibibem*.

<sup>ci</sup> Sobre a questão dos fantasmas nos filmes de horror, ver: JAMESON, F. *As Marcas do Visível. Op. Cit.*, principalmente Capítulo 5, “Historicismo em *O Iluminado*”, págs. 84-101.

<sup>cii</sup> VERNET, M. “Efeitos Especiais: Freud: Encenação: U.S.A”. *Psicanálise e Cinema Op. Cit.*, p. 76. (Grifo nosso).

<sup>ciii</sup> NAGIB, L. *Em torno da Nouvelle Vague, Op. Cit.*, p. 91.

<sup>civ</sup> Não me remeto à produção “feminina e/ou feminista” e outras consideradas marginais, para as quais as afirmações acima seriam de pouca valia interpretativa.

<sup>cv</sup> HARAWAY, D.J. “Manifesto Ciborgue...”. *Op. Cit.* p. 85.

<sup>cvi</sup> Ver, BETTS, J. “Consumismo e Psicopatologia da Razão”. In. ZILLOTTO, D. M. (Org.) *O Consumidor. Objeto da Cultura. Op. Cit.* págs. 85-101.

<sup>cvii</sup> IRIGARAY, L. “A Questão do Outro”, *Op. Cit.*, p.11.

<sup>cviii</sup> RAGO, M. “Pensar diferentemente a História, viver femininamente o presente”. In. AAVV. *Questões de Teoria e Metodologia da História*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000, págs. 56-57. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva, poderíamos incluir este filme em uma leitura clássica; “produzido como é, numa sociedade patriarcal, estruturada em torno de um ativo olhar masculino e de uma passiva imagem feminina como objeto. Embora exibida para o prazer do olhar masculino, entretanto, a imagem feminina no filme representa também uma ameaça para o homem, na medida que ativa seus temores inconscientes de castração. In. TADEU DA SILVA. T. “O Fetiche no campo de visão II: a crítica do cinema”. In. *O Currículo como Fetiche. A poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, págs 92-94.

<sup>cxix</sup> IRIGARAY, L. “A Questão do Outro” *Op. Cit.*, p. 12.