



O simbolismo da música do teatro *kabuki* e o cinema de fantasma no Japão

Demian A. Garcia (UNESPAR)

Introdução

As nossas pesquisas sobre a construção do medo através do som²³ levaram a várias hipóteses que mostram que o som exerce vários papéis diferentes: primeiro ligado às questões físicas do som, a Psicoacústica ; segundo à construção dos espaços sonoros, sobretudo os espaços diegético, extra-diegético e subjetivo; terceiro à memória do espectador dentro do próprio filme, como *leitmotiv* sonoros ; e finalmente, o que será o foco deste artigo, relacionado às questões culturais e aos códigos de cada cultura. Focando nos filmes de fantasmas japoneses, percebemos que se temos toda uma construção universal do medo através do som no cinema ocidental - que vai existir também no cinema japonês –, questões relativas à cultura japonesa estão presentes nos filmes trazendo uma leitura suplementar.

23 Na tese « A construção do medo através do som no cinema de fantasmas », orientada por Sébastien Denis na UPJV, Amiens, França, que será defendida em 2019.

Além de uma relação muito particular dos japoneses com os espíritos, os fantasmas – que é completamente diferente do mundo ocidental²⁴ – existe uma relação direta entre a escritura sonora dos filmes de fantasmas japoneses com as tradições do teatro *kabuki*. A identificação dos códigos culturais ligados à música do teatro *kabuki* é a base deste artigo. A partir das adaptações cinematográficas de histórias fantásticas, como a *Tôkaidô Yotsuya kaidan* de Nobuo Nakagawa ou mesmo filmes históricos de Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa até chegar nos indispensáveis Hideo Nakata e Kiyoshi Kurosawa, analisaremos como se apresentam os códigos musicais e sonoros do teatro *kabuki* na escritura sonora dos filmes.

O *Kabuki* e a origem do cinema japonês

Se no Ocidente o cinema tem sua origem nos espetáculos populares como a lanterna luminosa, as sombras chinesas, os parques de atrações, etc., no Japão sua origem é o teatro tradicional.

O público japonês via no cinema uma nova forma de teatro e não (como, digamos, os americanos) uma nova forma de fotografia. Portanto, não é nada surpreendente que quase todas as primeiras ficções cinematográficas japonesas tenham sido, de uma forma ou de outra, trazidas do teatro. (RICHIE, 2005, p.29, tradução nossa).

Podemos afirmar que toda a base do cinema japonês vem principalmente do teatro *kabuki*, mas também do *shinpa* (que surgiu perto de 1890 e que representa uma ‘nova escola’). No cinema dos primeiros tempos no Japão, a presença do *kabuki* foi indispensável para

24 No Japão não se considera os fantasmas como um evento sobrenatural, eles fazem parte do cotidiano do japonês. Espíritos podem ser bons ou maus, como os vivos, e todos acham normal quando alguém conta uma história com fantasmas. Isso vem principalmente da base religiosa shintoísta e budista. Os japoneses cultuam os ancestrais mortos, e não santos ou deuses.

o desenvolvimento da arte cinematográfica.

(...) não tem absolutamente nenhuma dúvida que os traços visuais relevantes do *kabuki* aparecem constantemente na tela para figurar o caráter apresentacional (...) [uma] marca do próprio teatro japonês. Esses traços contribuíram para preservar o cinema japonês da ideologia do 'realismo' que se ampara rapidamente do cinema ocidental. (BURCH, 1982, p.89, tradução nossa)

Esta relação vem, de um lado, da utilização de peças do *kabuki* durante várias décadas, com muitas versões de textos famosos do repertório do teatro, como *47 Ronins* ou *Yotsuya Kaidan*²⁵. Mas vem também da *mise-en-scène*, da representação e da trilha sonora, o que podemos notar principalmente nos *jidaigeki* (narrativas históricas):

No começo, era teatro filmado. Construía-se, no exterior ou em um estúdio, um cenário imitando um teatro *kabuki* ou *shinpa*, e uma câmera fixa instalada à distância filmava sem interrupção. (...) Na sala de projeção, quatro ou cinco imitadores profissionais, os dubladores, se dividiam os papéis para recitar os diálogos. Então, os filmes japoneses não precisavam de intertítulos e, efetivamente, os filmes produzidos antes de 1920 não continham. É evidente que esses filmes eram acompanhados de música tradicional como no teatro. (SATŌ, 1997, p.11, tradução nossa)

Os primeiros profissionais a se engajarem na indústria cinematográfica vêm do teatro. "O *kabuki* está na origem das produções de filmes históricos em Kyoto, e o *shimpa* dos filmes contemporâneos em Tokyo" (SATŌ, 1997, p.20, tradução nossa).

Shozo Makino, o primeiro grande produtor e diretor do cinema japonês, era proprietário de uma companhia de teatro *kabuki*, e ele

25 Somente entre 1912 e 1937 existem 18 versões de *Yotsuya kaidan*. No total estima-se mais de 30 adaptações para o cinema.

realizou os primeiros *chanbara*²⁶ do cinema japonês com seus atores. Os filmes históricos têm origem direta do *kabuki* (*Ibid.*, p. 22).

Portanto, ainda assim existem algumas oposições de opinião entre especialistas em relação à influência do *kabuki*: Kenji Iwamoto²⁷ confirma a grande importância do *kabuki* em toda a história do cinema japonês, enquanto no ponto de vista do escritor e crítico americano Donald Richie, ele é menos significativo (BURCH, 1982, p.88). Richie afirma que a influência do *kabuki* aparece nos primeiros filmes do cinema japonês, enquanto Iwamoto vai falar de uma influência que se estende até hoje. De qualquer forma, esta origem é incontestável.

Se o cinema francês mantém em suas origens relações privilegiadas com a literatura, enquanto o cinema americano é, desde o início, fundamentalmente 'físico', o cinema japonês é, sem dúvida, derivado do teatro tradicional, do qual o *kabuki* é a expressão mais popular. (TESSIER, 2014, p.17, tradução nossa)

Esta influência se confirma também se observamos a questão do *benshi*²⁸. O narrador japonês reafirma a relação com o teatro, com o espetáculo ao vivo. Os *benshi* eram, muitas vezes, mais famosos do que os próprios diretores ou atores dos filmes. E esta importância foi responsável pelo grande atraso do advento do cinema sincronizado no Japão. Os *benshi* continuaram em cena até o fim dos anos 1930, um pouco antes da 2ª guerra, e contribuíram a prolongar a vida do cinema mudo no Japão muito mais do que no resto do mundo.

26 *Chanbara eiga* se refere, coloquialmente, aos filmes de sabre japoneses, o nome vem da contração da onomatopeia japonesa *chan-chan-bara-bara*, utilizada para evocar o som do sabre cortando a carne.

27 Pesquisador especialista em história do cinema japonês, professor emérito na Universidade de Waseda em Tóquio.

28 "Nome dado aos antigos comentadores de filmes durante o período do cinema mudo no Japão" [Lexique Japonais, em TESSIER, 1990, p. 301].

A música do *kabuki* e os códigos sonoros

A presença de instrumentos tradicionais, as vezes misturados com uma orquestra, é muito comum nos filmes japoneses dos anos 1950 a 1970, o período pós ocupação americana.

Para resumir, podemos dizer que introduzindo esta nova técnica ocidental, que constitui o cinema, os japoneses vão inventar no plano sonoro. Muito apegado à arte tradicional, eles acrescentam sua música e, nos diálogos, o discurso particular do teatro popular. (...) Neste contexto, percebemos uma mudança no acompanhamento musical: a nova moda consiste em fazer com que instrumentos ocidentais e japoneses toquem juntos. (SATŌ, 1997, p. 13, tradução nossa)

No *kabuki* existe dois conjuntos musicais: o *debayashi*, quando os músicos tocam seus instrumentos em cena; e o *kage-bayashi* ou *geza*, quando eles estão escondidos da vista do público, atrás de uma cortina de bambu – o *kuromisu*. Os músicos do *kage-bayashi* são responsáveis somente pela música e os sons extra-diegéticos. O teatro *kabuki* é constituído de muitos códigos musicais, eles funcionam geralmente em células ou motivos – que são fragmentos sonoros, rítmicos ou melódicos; uma sucessão de notas ou sons recorrentes. Na época *Edo*²⁹, havia muitos problemas de iluminação nos teatros, e a utilização de códigos sonoros ajudavam os espectadores a “ver” e compreender melhor as cenas (LEITER; YAMAMOTO, 1997, p.460). No *geza*, os músicos utilizam várias dessas células para identificar personagens e expressar sua natureza, indicar o lugar onde eles se encontram, apresentar situações ou informar momentos de transição. Vários efeitos sonoros simples e sutis sugerem que está nevando ou chovendo, podem anunciar que um personagem nobre entrou em cena, a chegada de um fantasma ou um evento sobrenatural. Chamamos essas células de *narimono*, que pode ser traduzido literalmente por “coisa que soa” (fig.01). “Os motivos

²⁹ Período da história do Japão que começa em torno de 1600, com a tomada de poder dos Tokugawa, e termina em 1868, com a restauração Meiji.

instrumentais [*narimono*] são geralmente curtos e repetitivos, variados e/ou truncados conforme necessário. ” (TOKITA, 2008, p.234, tradução nossa). A música do *kage-bayashi* fornece “o suporte sonoro indispensável a todas as cenas” (*Ibid.*, p. 231), e “não pode existir fora do *kabuki*” (*Ibid.*, p. 258), contrariamente à do *debayashi* que é mais independente e pode ser escutada em concertos ou espetáculos de dança. O compositor de *narimono* é chamado de *sakucho*, que pode ser traduzido como “*sound designer*”, e a partitura, feita de símbolos que indicam os *narimono* a serem tocados, chama-se *tsukecho*.

Entre uma grande quantidade de células, existem três que estão muito presentes nos filmes de fantasmas. O *netori*³⁰: uma flauta que anuncia a entrada de um fantasma; o *dorodoro*: uma percussão, normalmente o *O-daiko*, para acontecimentos sobrenaturais; e o *hontsurigane*: um sino que marca os momentos ligados à morte.

Enfim (o tambor), anexado a outros instrumentos, principalmente o *shamisen* e a flauta *nô-kan*, ele anuncia a aparição de fantasmas. O *shamisen* toca então uma célula lúgubre, em um registro grave, célula chamada *yûrei-sanjû*, enquanto que a flauta toca uma célula triste e chorosa, chamada *netori*, e o *O-daiko* bate longamente a célula *dorodoro*, as vezes suavemente, as vezes crescendo. (TAMBA, 2001, p.119-120, tradução nossa)

Esta linguagem simbólica e codificada de música e sons – o *narimono* – comum a todas as peças do teatro *kabuki*, foi recuperada pelo cinema japonês e vai influenciar sua escritura sonora, sobretudo nos filmes de fantasmas, e será adaptada segundo a época e a estética do filme.

30 Na *New Kabuki Encyclopedia*, o termo é apresentado como *nedori* (ねどり) mas, nos livros japoneses e várias outras fontes confirmam que o termo correto é *netori* (ねとり).

Os *narimono* nos filmes de fantasmas

Kenji Mizoguchi utiliza a música japonesa – o *shamisen*, a flauta (como era utilizada no *nô*), a percussão e a batida na madeira junto com a orquestra – da mesma maneira que utiliza a música ocidental. Entretanto, não somente como música de acompanhamento, mas também com objetivos dramáticos, retomando o processo sonoro próprio do teatro tradicional japonês. (SATŌ, *op. cit.*, p. 16.)

Em *Ugetsu monogatari*, filme de Mizoguchi onde temos a presença de fantasmas, percebemos a utilização dos *narimono* em momentos definitivos: quando Genjuro, o ceramista que foi à cidade para vender suas obras, vai entregar suas peças na casa da princesa Wakasa, ouvimos um *netori* acompanhar a entrada desta em cena – a flauta segue seus passos até o encontro com Genjuro. Não sabemos ainda que se trata de um fantasma, mas a flauta já o anuncia desde sua aparição. Mais tarde, depois que ele descobre que a mulher com que viveu uma história de amor é um fantasma, ele volta para casa com a pele coberta de sutras, feitas por um monge budista para poder exorcizar os espíritos. Desesperado, percebendo que os sutras fazem efeito, ele ataca a mulher e sua servente com um sabre. Durante a cena, junto com um jogo de luzes, o *netori* volta a estar presente e acompanha o fantasma até o ceramista fugir da casa. O mesmo Genjuro, no fim do filme, volta para sua casa arrependido, com a intenção de reencontrar sua esposa Miyagi e seu filho. É noite e a casa parece abandonada, depois de dar uma volta chamando sua mulher ele a encontra preparando o jantar. Durante toda a cena ouvimos uma música tocada por cordas e uma celesta. No momento em que a câmera se aproxima do rosto de Miyagi, a flauta do *netori* se apresenta revelando o que o público já desconfiava (se este público conhece o código), que se trata do fantasma da sua mulher que morreu em um ataque de soldados – a cena deixa espaço para uma ambiguidade, já que vemos ela ser atacada, mas não temos

certeza que ela morreu.

Mizoguchi não faz filmes de fantasmas, ele faz filmes históricos, humanistas, feministas, onde os fantasmas fazem parte do cotidiano dos personagens. É muito comum vermos filmes japoneses, que não são de horror ou fantásticos, com a presença de fantasmas. No Japão não existem fronteiras entre o realismo e o sobrenatural, como afirma Paul Kennelly:

Na verdade, os dramaturgos japoneses do século XVIII parecem terem considerado o *realismo* como a representação fiel de uma vida e uma natureza que incluiria necessariamente o sobrenatural de forma harmoniosa. As crenças populares determinam o caráter do *realismo* na vida japonesa, colocando os personagens em contato com um mundo de espíritos, de deuses, de fantasmas e de arquétipos. (KENNELLY, 1997, p.89, tradução nossa)

Continuando com Mizoguchi, o filme *Sanshō Dayū* conta a história de duas crianças sequestradas e separadas de sua mãe para se tornarem escravos sob as ordens de Sansho. Muitos anos depois, Zushio, o filho, após ter fugido com a ajuda e o sacrifício de sua irmã, vai procurar sua mãe que ele acredita estar viva graças a uma canção que conta sua história e que, de boca a boca, chegou até o seu cativo. No fim do filme, ele chega na ilha onde viveu sua mãe, mas todos acreditam que ela morreu em um tsunami que atingiu a praia onde ela morava. Caminhando por essa praia, ele encontra uma velha mulher cega e abandonada, que ele reconhece prontamente como sua mãe. Mas, neste momento, um fundo musical de cordas preenche a cena e a flauta chorosa do *netori* vem nos provocar a suspeita de que ela está morta e Zushio acaba de encontrar, na verdade, o fantasma de sua mãe.

Os *kaidan eiga*, como são chamados os filmes de histórias de fantasmas, derivam ou de peças do teatro tradicional japonês (o *nô* e o *kabuki*), ou de histórias e contos populares – que foram coletados

principalmente por Lafcadio Hearn, autor irlandês que se estabeleceu no Japão no fim do século XIX. Percebemos que todos os filmes de fantasmas (tanto os da primeira época de ouro nos anos 1950-1960, quanto os que reaparecem a partir do fim do século passado) tem uma relação direta ou indireta com a tradição japonesa (DU MESNILDOT, 2001) - com algumas raras exceções. No cinema de fantasmas, a inspiração do *kabuki* é percebida não somente nas representações visuais, mas também nos códigos sonoros e musicais.

O filme *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, de Nakagawa, é a adaptação mais conhecida da peça de *kabuki* escrita por Tsuruya Nanboku IV em 1825 como o mesmo nome. Com uma *mise-en-scène* teatral e vários elementos visuais tirados do *kabuki*, a história de Oiwa, a heroína desfigurada e assassinada por seu marido samurai para que ele possa se casar com a filha de um rico senhor, entra na tradição dos *onryou* – espíritos vingativos. A cada aparição do espectro de Oiwa ouvimos o *netori* e os tambores do *dorodoro*, ficando clara a utilização dos *narimono* nas cenas de fantasmas. Nós podemos verificar esta utilização também em várias outras adaptações: *Yotsuya Kaidan* de Shirô Toyoda, conta com vários momentos onde a flauta do *netori* e/ou a percussão do *dorodoro* ilustra as cenas onde o fantasma de Oiwa aparece; o mesmo acontece nos filmes de Masaki Môri, Tai Katô e Kazuo Mori, com o sino *hontsurigane* tocando para anunciar a morte de Oiwa e diversos momentos com os fantasmas embalados pelos tambores do *dorodoro* e a melodia chorosa do *netori*. Inclusive na filmagem de Kinji Fukasaku de 1994, que mistura a lenda dos 47 Ronin com a história de Yotsuya e que conta com uma sonoridade mais moderna, tem a flauta tocando o *netori* nas cenas de aparição.

Outra história tradicional célebre é a de *Okiku* – uma servente assassinada e jogada em um poço pelo seu mestre, e que se transforma em um *onryou*. A versão cinematográfica de Toshikasu Kôno tem presente

as flautas do *netori* cada vez que Okiku aparece depois de morta. Mesmo que esta lenda não tenha tido muitas adaptações cinematográficas³¹, a história desta mulher jogada em um poço, que volta como fantasma para se vingar, vai inspirar vários filmes japoneses³².

Com a crise nos grandes estúdios japoneses nos anos 1960 e a concorrência da televisão vemos uma grande tendência ao modernismo, trazido também pelo espírito de maio de 1968, que vai ser aparecer na *nuberu bagu*, a *nouvelle vague* japonesa, nos *pinku eiga*³³ e nos filmes de *yakusa*. Os *kaidan eiga*, já esporádicos nesta década, desaparecem nos anos 1970. Nos lembraremos apenas do filme de horror paródico *Hausu*, e do filme de Nagisa Ôshima *Ai no bôrei* de 1978.

Ôshima – um dos grandes nomes da *nouvelle vague* japonesa –, mesmo sendo um diretor de estilo inovador, utiliza durante todo o filme um código sonoro clássico do teatro tradicional nas manifestações do fantasma do personagem Gisaburo, o marido morto jogado em um poço: as flautas lamuriantes do *netori*.

Em 1990, no momento em que uma nova onda de cinema de horror aparece no Japão – a *J-Horror*, que vai dar uma nova vida aos filmes de fantasmas –, um dos maiores diretores japoneses do pós-guerra, Akira Kurosawa, estreia *Yume*. Se trata de uma série de curtas metragens autobiográficos que contam sonhos que o diretor teve ao longo de sua vida. Vemos muito das tradições e do folclore japonês no filme. O compositor Shinichirô Ikebe utiliza instrumentos tradicionais que marcam bastante a presença dos espíritos. Principalmente na primeira e na segunda história, que mostram eventos sobrenaturais (o casamento das raposas, que acontece somente quando chove enquanto faz Sol, e a

31 “Okiku has not had nearly the film presence as Oiwa and Otsuyu. With only roughly six film adaptations, the last one in 1957, there must be some aspect of her story that is less compelling cinematically. Possibly it is because Okiku lacks both the horrific appearance of Oiwa and the sexual appeal of Otsuyu.” (DAVISSON, 2015, p.247)

32 De *Império da Paixão* de Ôshima até *Ring* de Nakata. Encontramos essa referência até em filmes não japoneses, como em *The Changeling* (1980), de Peter Medak.

33 Literalmente “cinema rosa”, é uma forma de cinema erótico, mais tarde chamado de ‘romances pornôs’.

materialização de bonecas que simbolizam os pessegueiros floridos), a trilha musical é toda tradicional, e os eventos são acompanhados pelos *narimono*, sobretudo a flauta. O terceiro episódio – A Tempestade – tem a presença do fantasma *Yuki Onna*³⁴. Quando ela aparece, todos os sons desaparecem e ele utiliza o *netori*, mas substitui a flauta por uma voz lírica que canta a melodia anunciando a presença desse fantasma. É significativa esta mudança, pois acontece junto com uma espécie de modernização do fantasma japonês, representada pela *J-Horror*. O *narimono* está presente, mas não na forma de instrumentos da música tradicional japonesa, o que vai ficar mais evidente a seguir.

Os *kaidan eiga* modernos, a partir dos anos 1990, abandonam os fantasmas de *kimono* que emergem de um pântano, surgem de uma lanterna ou aparecem em frente a um templo, como nos filmes *jidaigeki*. O reaparecimento dos fantasmas no Japão tem várias fontes de inspiração. A primeira são os *manga* de horror dos anos 1970/1980. Mestres do horror em quadrinhos, como Shinji Hama, colocam os *yûrei*³⁵ em um contexto contemporâneo: em escolas, ginásios, imóveis da classe média, metrô, parques, etc. Eles vão reproduzir o cenário do dia a dia dos leitores³⁶. A segunda inspiração da *J-Horror* é o fenômeno das fotos espíritas, tradição que tem mais de um século, mas que volta à moda nos anos 1980 – fotos banais e sem qualidade onde aparecem espíritos inteiros ou partes de um corpo somente. Soma-se à terceira fonte de inspiração que são as lendas urbanas, histórias “reais” de *yûrei onryou* ou *yôkai*³⁷, que são adaptadas à sociedade moderna e são disseminadas de boca a boca, sobretudo no ambiente escolar. Essas três

34 Mulher da neve, um fantasma do folclore japonês, descrito por Lafcadio Hearn como uma bela mulher com a pele completamente branca, quase transparente, longos cabelos negros, usando um *kimono* branco, que aspira a energia vital de viajantes no inverno. As vezes ela deixa viver alguns, por motivos variados. (HEARN, 2018, p.109-116)

35 Fantasma, espectro, espírito.

36 Principalmente leitoras, pois, as histórias de fantasmas fazem parte dos *shôjo* – mangás para meninas adolescentes, que se diferem dos *shônen*, mangás feitos para meninos, com temas mais voltados à guerra, conquistas, etc.

37 Criaturas sobrenaturais do folclore japonês.

fontes de inspiração são levadas ao cinema (primeiramente ao vídeo), e essa mistura de influências faz com que os *kaidan eiga* evoluam para a *J-Horror*³⁸.

A *J-Horror* situa todas as histórias na contemporaneidade, e com isso abandona também os instrumentos tradicionais, optando por uma sonoridade mais moderna e um desenho de som mais elaborado. Mas, não abandonam totalmente os *narimono*. No filme *Ringu*, que vai impulsionar a *J-Horror* e popularizar os fantasmas japoneses no Ocidente, Nakata pede ao compositor Kenji Kawai para que as músicas não tenham melodia:

Para a música dos filmes de horror, é importante não ter uma melodia. Foi o que eu pedi para Kenji. Quanto existe uma melodia num filme de horror, ela se destaca, ela chama a atenção do espectador. (...) Num filme desses, tudo se passa na imagem e no som. Uma melodia vai perturbar seus efeitos. A reação do público é atenuada, eles sentem menos medo. (...) A música tem que fazer o papel de sonoplastia, de efeitos sonoros.³⁹

Se o *netori* é feito com um som de flauta aguda e lamuriante – que Kurosawa vai substituir pela voz de uma soprano, – Kawai vai transformá-lo em um rangido agudo e perturbador, produzidos com um arco de contrabaixo tocado em um *waterphone* ou deslizando lentamente o arco em uma corda de um violino, sem fazê-lo tocar uma nota. Ouvimos também “o som de madeira quebrada, quando Sadako se articula, que são como o eco dos rangidos das tábuas do *kabuki* e das percussões que acompanhavam o surgimento dos espectros.” (DU MESNILDOT, 2011, p.102, tradução nossa) Em *Dark Water*, Nakata coloca sinos anunciando a aproximação da morte e do fantasma da menina que foi morta no edifício. Não é a mesma sonoridade do *hontsurigane*, mas

38 As primeiras produções da *J-Horror* foram produzidas para vídeo e não tiveram distribuição em salas de cinema. As fitas VHS se espalhavam da mesma forma que os rumores das lendas urbanas, atingindo uma grande fatia da juventude japonesa. (DU MESNILDOT, 2011.).

39 Entrevista com Hideo Nakata, DVD *Ring*, lançado na França por Studio Canal, 2001. (tradução nossa à partir das legendas em francês)

tem o mesmo objetivo do *narimono* tradicional.

Kiyoshi Kurosawa vai utilizar (exatamente como fez Akira) uma voz lírica para acompanhar os movimentos de um fantasma em *Kairo*. Além disso, na segunda sequência do filme, junto com uma imagem distorcida, ouvimos um chiado, agudo, fazendo alusão à presença de um espectro. O diretor utiliza frequentemente também os infrassons, chamados *drones*, para criar a tensão nos seus filmes. Em alguns casos eles têm o efeito dos *dorodoro*, surgindo em um crescendo grave com a função de sublinhar eventos sobrenaturais.

A utilização desses *narimono*, como afirma o compositor e *sound designer* japonês Hiroyuki Nagashima, está presente em quase todos os filmes de horror japoneses, às vezes eles são produzidos quase que inconscientemente pelos compositores ou criadores sonoros, devido à tamanha influência que esses códigos exerceram e exercem ainda no imaginário sonoro desses profissionais. (NAGASHIMA, 2018)

Se nos anos 1950/1970 os *narimono* no cinema eram uma “informação” percebida exclusivamente pelos japoneses e aqueles que conheciam esses códigos (mesmo se isso não mudasse efetivamente a compreensão do filme) hoje, eles são integrados na composição e no *sound design* como uma camada suplementar, que não tem a função de trazer uma informação precisa ou guiar o espectador como no teatro *kabuki*. Portanto, esta “informação” existe mesmo assim. Talvez poderíamos constatar melhor esse efeito estudando a recepção dos espectadores japoneses: « será que os japoneses sentem mais medo dos filmes de fantasmas do que nós? ». Mas isso é um assunto a ser abordado em um outro artigo.

Referências Bibliográficas

BURCH, Noël. **Pour un observateur lointain: forme et signification du cinéma japonais**. Paris: Gallimard, 1982.

DAVISSON, Zack. **Yurei: The Japanese Ghost**. Seattle, WA: Chin Music Press, 2015.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Fantômes du cinéma japonais: les métamorphoses de Sadako**. Pertuis, França: Rouge profond, 2011.

HEARN, Lafcadio. **Kwaidan: histoires et études de sujets étranges**. Clermont-Ferrant, França: Corti, 2018.

KENNELLY, Paul, Realism in kabuki of the early nineteenth century. A case study. conferência dada em Sydney em 1997. *In*: BUSH, Laurence C, **Asian horror encyclopedia: Asian horror culture in literature, manga and folklore**. San Jose: Writers Club Press, 2001.

LEITER, Samuel L; YAMAMOTO, Jirō. **New kabuki encyclopedia: a revised adaptation of Kabuki jiten**. Westport, Conn: Greenwood Press, 1997.

NAGASHIMA, Hiroyuki. Entrevista concedida à Demian Garcia. Yokohama, Japão, 23 abr. 2018.

RICHIE, Donald. **Le cinéma japonais**. Paris: Éd. du Rocher, 2005.

SATO, Tadao. **Le cinéma japonais tome I et II**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

TAMBA, Akira. **La musique classique du Japon: du 15e siècle à nos jours**. Paris: Publications orientalistes de France, 2001.

TESSIER, Max. **Le cinéma japonais**. Paris: A. Colin, 2014.

TESSIER, Max. **Images du cinéma japonais**. Henry Veyrier, 1990.

TOKITA, Alison McQueen. **Music in kabuki : more than meets the eye**, Aldershot UK: The Ashgate Research Companion to Japanese Music, 2008.

Referências Filmográficas

Ai no bôrei (O Império da Paixão). ÔSHIMA, Nagisa. Japão e França: 1978. 105 minutos.

Chûshingura gaiden: yotsuya kaidan (Ghost Story of Yotsuya). FUKASAKU, Kinji. Japão: 1994. 106 minutos.

Dark Water (Água Negra). NAKATA, Hideo. Japão: 2002. 101 minutos.

Hausu (House). ÔBAYASHI, Nobuhiko. Japão: 1977. 88 minutos.

Kaidan Banchô sara-yashiki. KÔNO, Toshikazu. Japão: 1957. 45 minutos.

Kaidan Oiwa no borei (Ghost of Oiwa). KATÔ, Tai. Japão: 1961. 94 minutos.

Kairo (Pulse). KUROSAWA, Kiyoshi. Japão : 2005. 119 minutos.

Ringu (O Chamado). NAKATA, Hideo. Japão: 1998. 96 minutos.

Sanchô dayû (Intendente Sansho). MIZOGUCHI, Kenji. Japão: 1954. 124 minutos.

The Changeling (Intermediário do Diabo). MEDAK, Peter. Canadá: 1980. 107 minutos.

Tôkaidô Yotsuya kaidan (The Ghost of Yotsuya). NAKAGAWA, Nobuo. Japão: 1959. 76 minutos.

Ugetsu Monogatari (Contos da Lua Vaga Depois da Chuva). MIZOGUCHI, Kenji. Japão: 1953. 96 minutos.

Yotsuya kaidan - Oiwa no borei (The Oiwa Phantom). MORI, Kazuo. Japão: 1969. 94 minutos.

Yotsuya kaidan (Maldição do Desejo). TOYODA, Shirô. Japão: 1965. 105 minutos.

Yotsuya kaidan. MÔRI, Masaki. Japão: 1956. 126 minutos.

Yume (Sonhos). KUROSAWA, Akira. Japão e Estados Unidos: 1990. 119 minutos.