

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

WYLKYS WEINHARDT GONÇALVES

J-HORROR

- como entender a Novíssima Escola Oriental de Cinema -

**CURITIBA
2021**

WYLKYS WEINHARDT GONÇALVES

J-HORROR

- como entender a Novíssima Escola Oriental de Cinema -

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná, para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Fischer.

**CURITIBA
2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte
Biblioteca “Sidney Antônio Rangel dos Santos”
Universidade Tuiuti do Paraná

G635 Gonçalves, Wylkys Weinhardt.

J-Horror – como entender a Novíssima Escola Oriental de Cinema - / Wylkys Weinhardt Gonçalves; orientadora Profa. Dra. Sandra Fischer.

100f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021.

1. Cinema. 2. Horror. 3. Terror oriental. 4. J-Horror.
5. Elementos do medo. I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens / Mestrado em Comunicação e Linguagens. II Título.

CDD – 791.437

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

WYLKYS WEINHARDT GONÇALVES

J-HORROR – COMO ENTENDER A NOVÍSSIMA ESCOLA ORIENTAL DE CINEMA

Esta dissertação foi julgada e aprovada em Banca de Defesa para obtenção de título de Mestre em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 23 de agosto de 2021.

Mestrado em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Fischer
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro externo: Prof. Dr. Haroldo Capote Filho
Centro Universitário Curitiba (UNICURITIBA)

Membro interno: Profa. Dra. Mônica Cristine Fort
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

RESUMO

Uma depuração do gênero Horror no cinema, suas principais ramificações e classificações. Entre estas, a Novíssima Escola Oriental de Cinema (*J-Horror*, segundo rotulagem popular) é decupada, a fim de identificar os elementos da cultura oriental que mais frequentemente geram o efeito psicológico – e físico – do horror, nas plateias dos cinemas, tendo como objetivo/efeito secundário a absorção do fato de que nem todo *J-Horror* é feito no Japão. Para esta pesquisa em particular, as cenas relevantes de exemplos de *J-Horror* de oito países orientais (Japão, Hong Kong/Singapura, Vietnam, Taiwan, Tailândia, Laos, China e Coreia do Sul) são decupadas a seus elementos essenciais e os resultados mostram que a temática principal (a interação entre o mundo espiritual e o mundo material), a paleta de cores do filme (tende a tons frios de verde e azul), e objetos como cabelos (geralmente longos e negros), crianças (e/ou pessoas pálidas, aos farrapos ou com roupa hospitalar), água (em pequena ou grande quantidade), elevadores, telefones e fotografias (digitais ou analógicas), são os elementos assustadores mais frequentemente presentes nos filmes *J-Horror* – façam eles parte essencial da história ou não. O suporte teórico de Laura Cánepa, a partir de seu olhar específico sobre o gênero Horror, e as defesas estilísticas e estruturais de David Bordwell e Jean Claude Bernardet embasam a pesquisa e norteiam a escolha dos filmes analisados.

Palavras-chave: Cinema. Horror. Terror oriental. *J-Horror*. Elementos do medo.

ABSTRACT

The debug of Horror in the movies, its main ramifications and classifications. Among these, the Novíssima Escola Oriental de Cinema (J-Horror, according to popular branding) is decoupled in order to identify the Eastern cultural elements that often bring the horror's psychological – and phisical – effects in film audiences; and having, as a collateral or secondary objective, the understanding that not only in Japan J-Horror films are made. For this particular research, the most relevant sequences of scenes in eight examples of J-Horror films, from different Eastern countries (Japan, Hong Kong / Singapore, Vietnam, Taiwan, Thailand, Laos, China, South Korea), are decouped to its essencial elements, showing that the main plot (the interaction between the spiritual world and the physical one), the array of colors of the films (tends to cold tones of blue and green), and objects like hair (generally black and long), children (and/or ragged people with hospital clothes), water (in small or big amounts), elevators, telephones and photographs (either digital and analogical) are the scary elements more often present in J-Horror films – as a relevant part of the plot or not. Theoretical support provided by Laura Cánepa in attention to the [Horror] genre, and David Bordwell's and Jean Claude Bernardet's stylistic and structural apports orient the research and, subconsciously, the choice of the studied films.

Keywords: Cinema. Horror. Oriental horror. J-Horror. Elements of fear.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MÁSCARA NÔ.....	32
FIGURA 2 - ESPETÁCULO NÔ.....	32
FIGURA 3 - TEATRO KABUKI.....	34
FIGURA 4 - MAQUIAGEM KABUKI.....	34
FIGURA 5 - ÁGUA.....	44
FIGURA 6 - CABELO / ÁGUA.....	45
FIGURA 7 - CRIANÇA.....	45
FIGURA 8 - ELEVADOR.....	45
FIGURA 9 - TELEFONE.....	46
FIGURA 10 - VERDE.....	46
FIGURA 11 - FOTOGRAFIA.....	46
FIGURA 12 - ÁGUA.....	49
FIGURA 13 - CABELO.....	50
FIGURA 14 - ROUPA.....	50
FIGURA 15 - ELEVADOR.....	50
FIGURA 16 - CRIANÇAS.....	51
FIGURA 17 - FOTOGRAFIA.....	51
FIGURA 18 - TELEFONE.....	51
FIGURA 19 - VERDE.....	52
FIGURA 20 - FOTOGRAFIA.....	57
FIGURA 21 - FOTOGRAFIA.....	57
FIGURA 22 - CABELO.....	57
FIGURA 23 - CRIANÇA.....	58
FIGURA 24 - VERDE / CRIANÇA / ROUPA / CABELO.....	58
FIGURA 25 - ROUPA / CABELO.....	58
FIGURA 26 - ÁGUA.....	59
FIGURA 27 - CABELO.....	63
FIGURA 28 - ROUPA / CABELO.....	64
FIGURA 29 - FOTOGRAFIA.....	64
FIGURA 30 - FOTOGRAFIA.....	64
FIGURA 31 - TELEFONE.....	65
FIGURA 32 - CRIANÇA.....	65
FIGURA 33 - CRIANÇA.....	65
FIGURA 34 - ÁGUA.....	68
FIGURA 35 - CABELO / ROUPA.....	68
FIGURA 36 - FOTOGRAFIA.....	69
FIGURA 37 - CRIANÇAS.....	69
FIGURA 38 - TELEFONE.....	69
FIGURA 39 - TELEFONE.....	70
FIGURA 40 - VERDE.....	70
FIGURA 41 - ELEVADOR.....	70
FIGURA 42 - ÁGUA.....	74
FIGURA 43 - CABELO.....	74
FIGURA 44 - FOTOGRAFIA.....	75
FIGURA 45 - CRIANÇA.....	75
FIGURA 46 - TELEFONE.....	75
FIGURA 47 - ROUPA.....	76
FIGURA 48 - VERDE.....	76

FIGURA 49 - VERDE.....	76
FIGURA 50 - ÁGUA.....	79
FIGURA 51 - CRIANÇA.....	80
FIGURA 52 - CABELO.....	80
FIGURA 53 - FOTOGRAFIA.....	80
FIGURA 54 - ROUPA.....	81
FIGURA 55 - VERDE.....	81
FIGURA 56 - ELEVADOR.....	81
FIGURA 57 - TELEFONE.....	82
FIGURA 58 - CRIANÇA.....	84
FIGURA 59 - CRIANÇA.....	84
FIGURA 60 - ÁGUA.....	85
FIGURA 61 - CABELO / TELEFONE / ROUPA.....	85
FIGURA 62 - TELEFONE.....	85
FIGURA 63 - FOTOGRAFIA.....	86
FIGURA 64 - VERDE.....	86

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1.....12, 22

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - ELEMENTOS DO MEDO.....	87
-----------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
OBJETIVO E ESCOPO	11
TERROR OU HORROR?	14
A PROPOSTA	16
1 ESTUDOS DE HORROR	18
O CINEMA DO MEDO NO JAPÃO	23
2 RAÍZES DO J-HORROR.....	31
2.1 O TEATRO NÔ	31
2.2 O TEATRO KABUKI	33
2.3 OS ELEMENTOS DO MEDO	36
3 DISSECTUM CORPUS.....	40
3.1 DECUPAGEM DO CORPUS E FOTOGRAMAS DOS FILMES.....	40
3.1.1 Água Negra (<i>Honogurai Mizu no Soko Kara</i>)	
Dir.: Hideo Nakata (Japão – 2002).....	41
3.1.2 O Olho – A Herança (<i>Gin gawai</i>)	
Dir.: Pang Brothers (Hong Kong / Singapura – 2002)	47
3.1.3 Spirits – Sobrenatural (<i>Oan hon</i>)	
Dir. Victor Vu (Vietnam – 2004).....	52
3.1.4 Silk – O Primeiro Espírito Capturado (<i>Gui si</i>)	
Dir. Chao-Bin Su (Taiwan – 2006)	59
3.1.5 Ghost Mother (<i>Ghost Mother</i>)	
Dir.: Theeratorn Siriphunvaraporn (Tailândia – 2007)	66
3.1.6 Chanthaly (<i>Chanthaly</i>)	
Dir. Mattie Do (Laos – 2013)	71
3.1.7 Lift to Hell (ou 18 Floors Underground) (<i>Dianti</i>)	
Dir.: Ning Jingwu (China – 2013)	77
3.1.8 Mourning Grave (<i>Sonyeogoedam</i>)	
Dir.: In-chun Oh (Coreia do Sul – 2014).....	82
4 REFLEXÕE OCIDENTAIS	88
REFERÊNCIAS.....	94

Ó alucinação transparente, sobreposição de imagens, miragem em movimento, heroína das mil e uma noites [], você obstrui a luz, enlameia a pureza da tela branca com suas formas embaralhadas. Somente os espectadores, esses descrentes, acreditam que seu espírito esteja em seu momento iluminado, confundindo seu corpo retangular, suarento e brilhante, com algo além do que é.

S. Brakhage
em Metáforas na Visão, 1963

...mas...

Como deixar de identificar as trevas do cinema às trevas noturnas, os filmes ao sonho! Bem aventureiros os que entram nas salas [dos cinemas] com a cabeça já fervendo com o tumulto de sua imaginação e saltam para a garupa dos heróis em preto e branco. Bem aventureiros aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho.

R. Desnos
Le Soir, 5 de fevereiro de 1927

INTRODUÇÃO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nem sempre me ocorreu dissecar filmes de terror oriental.

Sou da década de setenta, fui criado à base de *Hanna-Barbera*, *Sítio do Pica-Pau Amarelo* e séries americanas enlatadas, estas as preferidas: *Viagem ao Fundo do Mar* (1964), *Perdidos no Espaço* (1965), *Túnel do Tempo* (1966), *Terra de Gigantes* (1968) e outras. ‘Será que *Batman* e *Robin* realmente escalavam paredes, agarrados em cordinhas de varal? Aqueles índios que caíam dos penhascos, baleados por *Roy Rogers*, eram figurantes “voluntários”? Ou talvez alguém tivesse colocado um grande colchão ali embaixo...’ Mesmo sem me dar conta, gostava de desvendar os segredos das produções, como faziam cenários, como filmavam, como faziam os efeitos especiais, como nos faziam acreditar.

Mais tarde e com um pouco mais de metragem na bagagem, me interessei por filmes B, *trash movies*.

Mesmo sendo bem piores que os seriados, me maravilhava ver como os diretores faziam para contornar a falta de orçamento e a baixa moral dos estúdios produtores¹. E via os zíperes nas costas das fantasias de monstros; barbantes segurando discos voadores; paredes de cavernas de papelão e isopor pintados de pedra; reflexos e sombras de equipamentos que não deveriam estar ali – e péssima atuação dos atores. Talvez coubesse classificar de ‘ousados’ diretores como *Ed Wood*², *Jack Arnold*³ ou *Roger Corman*⁴, ao grudar um velocímetro de

¹ Como a *Universal Pictures*, a *United Artists*, a *Republic Pictures* e a *Hammer*.

² Edward Davis Wood, Jr (1924-1978), diretor de filmes B como *A Noiva do Monstro* (1955) e *Plano 9 do Espaço Sideral* (1959). É considerado pela crítica internacional o “pior cineasta” de todos os tempos. Seus filmes são notáveis por sua estética desleixada, erros técnicos, efeitos especiais não sofisticados, reaproveitamento de imagens (*stock footage*), elencos excêntricos, histórias idiossincráticas e diálogos quebrados. N. do A. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ed_Wood>. Acesso em: 22 jul. 2021.

³ Jack Arnold (1916-1992), diretor de filmes B como *O Monstro da Lagoa Negra* (1954) e *O Incrível Homem que Encolheu* (1957). Jack Arnold também dirigiu documentários e filmes de faroeste durante as décadas de ’50 e ’60, trabalhando paralelamente para televisão a partir de 1955, ao dirigir episódios de seriados como *Peter Gunn*, *Rawhide*, *A Família Sol-Lá-Si-Dó* e outras. N. do A. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jack_Arnold>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁴ Roger William Corman (1926-), diretor de filmes como *Attack of the Crab Monsters* (1957) e *A Pequena Loja dos Horrores* (1960). Corman não se diz diretor de filmes B, mas de “filmes de exploração de baixo orçamento”. Com mais de 400 filmes na carteira como diretor e produtor, foi o primeiro a reconhecer, mentorear e apoiar talentos como Robert de Niro, Jack Nicholson,

Fusca na parede, com uma alavanca frouxa ao lado, e afirmar que aquilo era o controle da *Nave Mãe*. Ousadia? Ingenuidade? Falta de verba? Linguagem assumida? Não. Mágica. A magia do cinema.

Daí para os filmes de horror foi um curto caminho e, logo depois, a descoberta dos filmes de terror oriental. Era o *J-Horror* que agora engrossava minha lista de filmes assistidos e apreciados. Mas a partir de um dado momento, comecei a notar repetições de certos elementos nos filmes e a primeira impressão que tive foi a de que um filme fazia referência a outro – mas não era bem isso, e também não era só um elemento, eram vários. E as vozes na minha cabeça concordavam: *Você viu? Tem fotografia e cabelo nesse também. Olha aí a água. Daqui a pouco vai aparecer uma criança. Não me admira se ela entrar num elevador. Ei, peraí, mas esse filme é coreano!* Ou filipino, ou chinês, ou tailandês, conforme a ocasião. Mas só decidi dar tratos à bola quando isso começou a me incomodar. E as vozes continuavam a perguntar: *mas por que chamam de ‘J-Horror’, se não são só japoneses? E como, então, deveriam se chamar?*

OBJETIVO E ESCOPO

Tem-se, então, um olhar mais atento, a partir desta dissertação, no gênero Horror no cinema (CÁNEPA; FERRARAZ, 2012⁵), suas principais ramificações e classificações. Entre estas, o Horror Oriental (“*J-Horror*”) é especialmente ocupado nesta pesquisa, a fim de identificar os elementos da cultura oriental que mais frequentemente geram o efeito emocional – e físico – do horror nas plateias dos cinemas. O objetivo principal desta dissertação é mapear uma matriz dos filmes ditos de terror orientais, tendo como objetivo secundário – e consequente – o entendimento e aceitação de que nem só no Japão se fazem

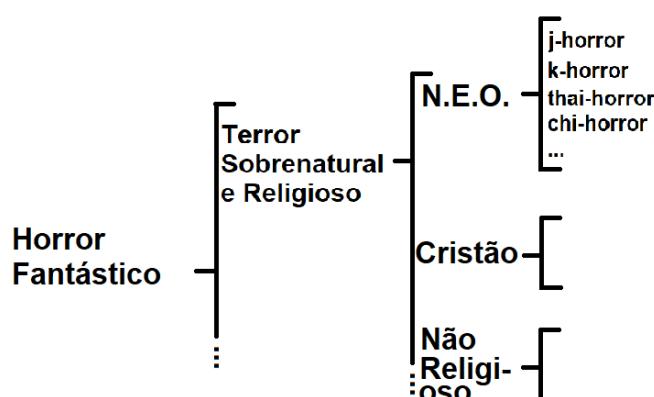
John Landis, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, James Cameron, Tim Burton, Ron Howard, Joe Dante, Peter Bogdanovich e Jonathan Demme, segundo https://pt.wikipedia.org/wiki/Roger_Corman.

⁵ CÁNEPA, Laura L., FERRARAZ, Rogério. Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês. In: Revista Contracampo, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. pp. 04-23.

filmes “J”⁶. E os filmes não-japoneses, que comungam e compartilham a mesma linguagem, são párias?

A sugestão, a partir dessa dissertação, do subtítulo de apreciação acadêmica “Novíssima Escola Oriental de Cinema”⁷, à falta de denominação mais precisa, por esse motivo, não é em vão: chamar apenas *J-Horror* seria como denominar filmes com características góticas de “Cinema Alemão”, ou todo filme realista-poético de “Cinema Francês”. E vice-versa. O *J-Horror puro* teórico, na verdade, seria mais uma subdivisão da Novíssima Escola Oriental, lado a lado com *K-Horror* (Terror Coreano), *Thai-Horror* (Terror Tailandês)...

QUADRO 1



Fonte: Fragmento de quadro classificatório “Horror/Terror”⁸.

... e assim por diante, com suas respectivas diferenças culturais. Parte da fatia cultural oriental do medo é retratada nos filmes de horror asiáticos, o que merece um pouco mais de apuro acadêmico no sentido de melhor definição e defesa cultural.

Para a pesquisa (falaremos da instalação do *corpus* a seguir), as cenas relevantes de oito filmes asiáticos, de nacionalidades diferentes, foram decupadas em seus elementos essenciais. O resultado do processo investigativo é analisado e proposto: a temática principal recorrente, a paleta de cores dos

⁶ “A terminologia *J-Horror* é marcadamente anglófila e significa o endereçamento da cinematografia do Japão nos Estados Unidos, Europa e em contextos transnacionais.” (FALCÃO; SOARES, 2013).

⁷ “Novíssima” no intuito de distinguir da “Nova Cultura” asiática, que se refere geralmente a quadrinhos, música, mangás, animes e outros aspectos da cultura pop oriental. N. do A.

⁸ Orig. do A.

filmes e alguns elementos de cunho físico (cabelo, crianças, água, elevadores, roupas brancas ou hospitalares, telefones e fotografias – digitais ou analógicas) são os elementos assustadores mais frequentemente presentes nos filmes *J-Horror* – façam eles parte essencial do enredo ou não. O suporte teórico de Laura Cánepa, na atenção sobre o gênero Horror, e as teorias de David Bordwell e Jean Claude Bernardet sobre estrutura e imagética norteiam a pesquisa; a variedade de origens (nacionalidades) – corroborando a comunhão de linguagem – e a facilidade de acesso aos materiais são os fatores que regem a escolha dos filmes analisados, sem qualquer favoritismo, a saber:

1. Água Negra (*Honogurai Mizu no Soko Kara*)

Dir.: Hideo Nakata

Japão – 2002

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1iLCwwIBGIY>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=1Lfzcd0zV5A>

2. O Olho – A Herança (*Gin gwai*)

Dir.: Pang Brothers

Hong Kong / Singapura – 2002

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38GaelIyybM&list=PLiO-FDUZNM1qyrgZrWLpzw7RqSA2Slkok&index=1>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=3gcQfwLJI-Y&list=PLiO-FDUZNM1qyrgZrWLpzw7RqSA2Slkok&index=2>

3. Spirits - Sobrenatural (*Oan Hon*)

Dir.: Victor Vu

Vietnam – 2004

Acervo próprio (DVD).

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dz9j_8TtMLM

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=4JjzSzt244k>

4. Silk – O Primeiro Espírito Aprisionado (*Gui Si*)

Dir.: Su-chao Bin

Taiwan – 2006

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHznN2dGeUs>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=wZZYeUrCbkY>

5. *Ghost Mother* (*Ghost Mother*)

Dir.: Theeratorn Siriphunvaraporn

Tailândia – 2007

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SBzVDQH8Bos>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=WXIVklhHIZQ>

6. *Chanthaly* (*Chanthaly*)

Dir.: Mattie Do

Laos – 2012

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oYTUIMKd_BI

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=qBzg49ehRao>

7. *Lift to Hell* (ou *18 Floors Underground*) (*Dianti*)

Dir.: Ning Jingwu

China – 2013

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=apMuIX-I2b4>

Trailer: <https://mydramalist.com/6654-lift-to-hell>

8. *Mourning Grave* (*Sonyeogoedam*)

Dir.: In-chun Oh

Coreia do Sul – 2014

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uPhbBIY1CR8>

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=x0oJ6Ak7Ky8>

TERROR OU HORROR?

Antes de mais nada, deve-se entender que não existe um senso comum universal que leve a uma exata e bem-delineada definição para o *Horror* (ou *Terror*) no cinema.

Aliás, existe diferença entre Terror e Horror? E entre Horror/Terror e Suspense? Autores os mais variados, de Stephen King a Noel Carrol, de Tim

Dirk a Jay McRoy, apontam diferenças sutis entre *terror* e *horror*, quando as há (tanto para a literatura quanto para o cinema), ou então que não há diferença alguma, mas a confusão é compreensível na real definição desse ou daquele termo (especialmente nas traduções inglês/português, *horror/terror*). No artigo *The Genre of Horror*⁹, Viktória Prohászková (2012) também apresenta algumas tentativas de asserções sobre o gênero, como a de Dominic Strinati (2000, p. 82), por exemplo, que soa mais emocional ao caracterizar o *terror* como “um gênero que representa a necessidade de supressão, se o terror apresentado for interpretado como expressando desejos desconfortáveis e perturbadores, e que precisam ser contidos”¹⁰. No caso, existe tanto o suspense quanto a tensão, mesmo desnecessariamente. A autora também contribui para o que se pode chamar de ‘concordar em discordar’: há tensão no Terror? Terror é um gênero que faz a plateia ficar tensa? Isso não seria suficientemente correto: detetives encarralados, naves espaciais danificadas e cachorrinhos em penhascos seriam colocados todos no mesmo nível.

Então é necessário que se pense um pouco mais abrangentemente quando se quiser abordar o Horror/Terror: o que é que se vê na tela que traz o medo? É a emoção do medo ou a carnificina? O medo emocional ou o medo físico? A consciência do perigo ou a incerteza do desconhecido? Medo da lâmina ou da sombra? Stephen King (1981/2012) diz que o termo *terror* é mais associado à emoção, enquanto o termo *horror* é o choque físico¹¹. Quase como Devendra Varma (1957, p.130), quando fala da diferença entre sentir cheiro de morte ou tropeçar em um cadáver.

Entretanto, ao espectador deve-se deixar esta lacuna a preencher, já que o impacto emocional do medo (ou melhor, seu gerador) é diferente de cultura para cultura, de grupo para grupo ou mesmo de indivíduo para indivíduo: “Esse sentimento de medo e perplexidade buscado pelas obras de horror pode ser ‘ativado’ de diversas maneiras, o que ajuda a explicar a variedade de possibilidades de expressão do gênero em diferentes formas narrativas”

⁹ PROHÁSZKOVÁ, Viktória. 2012.

¹⁰ “...as a genre that represents the need for suppression if the horror shown is interpreted as expressing uncomfortable and disturbing desires which need to be contained.” (STRINATTI, 2000, Tradução livre).

¹¹ KING, S. 1981. E, por isso mesmo, nas últimas décadas a palavra em inglês *terror* é mais frequentemente associada ao *terrorismo*. N. do A.

(CÁNEPA; FERRARAZ, 2012, p. 8). Para esta dissertação, enfim, tanto o termo *horror* quanto o termo *terror* são adotados para referir-se ao medo no cinema, sem discriminação vernacular – exceto quando necessária.

A PROPOSTA

A proposta inicial era um estudo sobre as características culturais presentes apenas nos filmes de horror japonês, estudando-se e analisando apenas um filme. Tais características culturais enveredavam os filmes para o sub-gênero popularmente chamado de *J-Horror* (CÁNEPA; FERRARAZ, 2012). Essa proposta acabou por dar à luz uma pesquisa um pouco mais abrangente quanto ao escopo do trabalho. As pesquisas e materiais coletados anteriormente acabaram por auxiliar no desenvolvimento da nova proposta no sentido de ampliar o *corpus* dissertativo. A orientação de que o recorte do *corpus* da pesquisa precisava ser mais refinado – estreitado – foi válida até o ponto onde a defesa de apenas uma possível nova matriz de gênero veio à tona. Mas esta precisava de uma base, de um *corpus* mais abrangente, mais do que o inicialmente proposto. Mesmo com a propensão a eleger apenas um filme a ser dissecado e analisado, persistia um dilema: como escolher apenas *um* filme, sendo que a defesa dessa própria *matriz* detectada exige o viés comparativo cadenciado? Esse foi o fator determinante na eleição dos filmes que compõem o *corpus*: variedade de nacionalidades, a fim de se evidenciar uma padronagem, uma matrificação na linguagem audiovisual em questão.

A matriz autoral, a que se refere Jean Claude Bernardet em *O Autor no Cinema* (1994), propõe que os autores (leia-se como diretor, roteirista, criador, conceptor, cineasta) imprimem características específicas aos seus filmes, chegando-se ao ponto de determinar tal diretor ou criador a partir da estrutura narrativa e estética fílmica (BERNARDET, 1994). O que se propõe aqui é que essa mesma mecânica de matrificação possa também ser vista como uma matriz de gênero: elementos específicos presentes em filmes não só de direção e produção diferentes, mas de países idem, e que tangem esses filmes a um gênero específico. As características básicas narrativas a que se refere Bordwell (2013) estão presentes num ou outro grau em todos os materiais audiovisuais, com a narrativa podendo ser estudada em pelo menos três aspectos: a) como

uma representação, referindo-se a significação de um conjunto de ideias – o que Bordwell chama de ‘semântica’; b) como a estrutura do filme (a maneira como elementos se agrupam para representar um todo); e c) finalmente como ato, que é a dinâmica como as ideias ou conceitos contidos no filme são apresentadas ao espectador. Os estudos de tal conjunto de características narrativas bordwellianas¹² são aplicáveis a todos os gêneros fílmicos, incluindo-se, claro, o Horror – objeto desta dissertação.

¹² Ações (principais e secundárias), *back grounds*, enredos, tramas, interpretações, maquiagens, figurinos, colorações, filtros, situações espacial e temporal, cortes, fusões, enquadramentos, angulações, movimentações de câmera, formato da janela de exibição, *letterings*, eventuais inserções gráficas, áudios, músicas, efeitos sonoros, textos – locutados, dados pelos personagens ou escritos.

1 ESTUDOS DE HORROR

O gênero¹³ (TURNER, 1997) Horror/Terror foi assumido academicamente e pela indústria cinematográfica no começo da década de trinta, com *Dracula* (Tod Browning, USA, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, USA, 1931). A Universal Pictures encabeçava as produções, mesmo ranqueada como “de segunda linha” e com orçamentos baixos (DIRK, 2013). Esse levante nas produções voltadas para o horror foi em grande parte influenciada pelo cinema alemão e sua forte veia gótico-expressionista, que caía no gosto das plateias.

A partir de então, a classificação cinematográfica acadêmica, profissional e industrial do medo tomou corpo e se diversificou; a noção de “filmes de medo” abriu precedentes para estudos e desenvolvimentos tecnológicos e de linguagem, incluindo-se uma cuidadosa retroanálise do próprio cinema (desde a fase do cinema mudo) (SCHNEIDER, 2003, op. cit. SOARES e FALCÃO, 2013) e, com isso, sugestões de classificações as mais variadas, desde escolas de linguagem *gialo-gótica* (*I Vampiri*, Mario Bava, 1956), passando pelo suspense-*noir* de Hitchcock, pelo terror de cunho religioso-cristão (*O Bebê de Rosemary*, Roman Polanski, 1968), pelos *gore/slasher* norte-americanos (*O Massacre da Serra Elétrica*, Tobe Hooper, 1974), até chegar-se à Novíssima Escola Oriental de Cinema, subtítulo mais apropriado a este novo subgênero inerente a filmes de horror produzidos por países orientais, predominantemente de cultura zen-budista – e não especificamente ‘no Japão’, como leva a crer a denominação *J-Horror*, comumente usada.

Sendo o Horror, como gênero, impermeável à definição, talvez o melhor jeito de entendê-lo seja por meio da dissecção de suas categorias e *subgêneros*, onde os vieses estéticos e de enredo (BORDWELL, 2005) são muito bem delineados e defendidos como *subgêneros* do grande guarda-chuva *Horror/Terror*. Muito embora ainda não se tenha chegado a uma definitiva classificação do Horror, algumas tentativas são válidas; e, sendo um termo “flutuante”, talvez realmente a melhor maneira de entender o conceito de Terror/Horror seja ouvir a defesa separadamente de cada uma dessas

¹³ Os gêneros cinematográficos são formados por sistemas de códigos com características e identidades próprias. Isso permite ao público “determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa a que está assistindo”. (TURNER, 1997, p. 88).

categorias e subgêneros, fatia a fatia. E, novamente, abre-se aqui uma difusão de pensadores e categorizadores do inalcançável gênero *puro* no cinema, com todas as suas respectivas tentativas de classificação, algumas mais técnicas, outras mais emocionais ou generalizadoras. Tzvetan Todorov (1973), por exemplo, classifica três grandes categorias que tendem a ser exploradas no Horror/Terror:

Horror Fantástico – não permite explicações do irracional. A plateia é quem decide se o personagem alucina ou confirma a existência do paranormal. *O Iluminado* (S. Kubrick, 1980) e *Sangue de Pantera* (J. Tourneur, 1942) seriam exemplos do fantástico, seja com forças sobrenaturais impregnando um hotel desativado ou maldições se concretizando.

Quanto ao ‘fantástico’ propriamente dito, Todorov alerta que tende a ser pouco durável, efêmero. Trata-se do período que o espectador leva para definir a escolha entre ‘alucinação’ e ‘existência do paranormal’.

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. [...] Tanto a fé absoluta, quanto a incredulidade total, ambas nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. (1970, p. 148).

Assim que essa escolha é feita, entra-se em uma das categorias-irmãs *Estranho* ou *Maravilhoso*:

Horror Estranho – eventos inverossímeis, impossíveis ou irrationais, ou racionais porém incríveis e perturbadores. Essa categoria é representada por filmes como *Grito de Pavor* (S. Holt, 1961), em que ...you mean I could go mad? (...você quer dizer que eu poderia enlouquecer?) é a dúvida recorrente de uma mulher paraplégica, constantemente atormentada por visões de seu pai morto, e *Psicose* (A. Hitchcock, 1960), que conta a história de um psicótico que mantém o corpo de sua falecida mãe no porão, assumindo sua identidade para cometer crimes.

Horror Maravilhoso – para explicar o incompreensível, aceita-se as leis da natureza com uma camada adicional de realidade. Compreende filmes de vampiros, lobisomens, mortos-vivos e portais.

A partir dessas definições, o autor ainda sugere mais uma subdivisão – as subcategorias – que, de modo geral, não tem limites nítidos de definição,

embora haja sugestões de tendência: o estranho puro e o estranho fantástico (acontecimentos que parecem sobrenaturais seriam explicados no final), e o maravilhoso puro e o maravilhoso fantástico (onde os elementos sobrenaturais não causariam nenhum impacto ou reação nos/dos personagens ou no/do observador).

Com isso tem-se a próxima camada classificatória do Horror/Terror no cinema, os subgêneros:

Horror Rural – se passa em lugares ermos, afastados da sociedade. Ex.: *Quadrilha de Sádicos* (Wes Craven, 1977) e *Pânico na Floresta* (R. Schmidt, 2003).

Horror Cósmico – implica características *lovecraftianas* e elementos de ficção científica. Ex.: *O Enigma de Outro Mundo* (J. Carpenter, 1982).

Horror Apocalíptico – o fim do mundo como o conhecemos, independente do fator causador. Representam o horror apocalíptico as três versões cinematográficas do romance de Robert Matheson *I Am Legend* (*Eu Sou Lenda*, 1954), em que a humanidade é varrida da face da Terra por uma patologia criada em laboratório: *O Último Homem Sobre a Terra*, (U. Ragona e S. Salkow, 1964), *Ômega Man – O Último Homem Sobre a Terra* (B. Sagal, 1971) e *Eu Sou a Lenda* (F. Lawrence, 2007); mais *O Dia Depois de Amanhã* (R. Emmerich, 2004) e *A Colônia* (J. Renfroe, 2013).

Horror Criminal – implica elementos detetivescos e de terror, como *Se7en – Os Sete Pecados Capitais* (D. Fincher, 1995) e *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Chao-Bin Su, 2006).

Horror Erótico – combina o sensual e provocante com controle, violência e sangue. Vampiros são os melhores representantes desse subgênero, tanto no cinema quanto na literatura.

Terror Sobrenatural / Ocultismo / Religioso – concentra-se em exorcismos, cultos, rituais, maldições, ciências ocultas, religiões e o mundo espiritual. Ex.: *O Exorcista* (W. Friedkin, 1973), *Poltergeist* (T. Hooper, S. Spielberg, 1982) e *A Hora do Pesadelo* (Wes Craven, 1984).

Terror Psicológico – mais emocional do que físico, concentra-se mais nos sentimentos dos personagens, sua estabilidade emocional e/ou sanidade mental. *Psicose* (A. Hitchcock, 1960) e *O Que Terá Acontecido a Baby Jane* (R. Aldrich, 1962) são exemplos.

Horror Surreal – além dos clássicos elementos do terror, implica também elementos surreais: o lúdico, o grotesco, o bizarro e o fantástico. *Viagens Alucinantes* (Ken Russel, 1980) e *Coração Satânico* (Alan Parker, 1987) estão entre os exemplos.

Terror Visceral – tende a ser o mais chocante e perturbador dos subgêneros. Sangue, violência, brutalidade, mutilação e carnificina. *O Massacre da Serra Elétrica* (T. Hooper, 1974), *O Albergue* (Eli Roth, 2005) e *Jogos Mortais* (James Wan, 2004) fazem parte dos exemplos (PROHÁSZKOVÁ, 2012).

Em outra lista classificatória tem-se:

Filmes de Vampiros (1ª. fase), durante a fase do cinema mudo, representantes do expressionismo: *The Vampire* (Robert Vignola, 1913), *Nachte des Grauens* (Arthur Robinson, 1916) e *Nosferatu* (W. Murnau, 1922).

Filmes de Monstros (1ª. fase), ainda no período pré-áudio: *Frankenstein* (J. Dawley, 1910), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (J. Cruze, 1912), *O Golem* (P. Wegener, 1914) e *The Phantom of the Opera* (R. Julian, 1925).

A partir da fase sonora do cinema, despontam:

Filmes de Vampiros (2ª. fase), como *Dracula* (T. Browning, 1931) – (e mais de duzentos outros títulos contando a mesma história de Bram Stoker).

Filmes de Lobisomem, como *The Werewolf of London* (S. Walker, 1935) e *The Wolf Man* (George Wagner, 1941).

Filmes de Múmia, como *The Mummy* (Karl Freund, 1932) e *The Mummy's Curse* (Leslie Goodwins, 1944).

Filmes de Zumbi: Mortos-vivos infectados patologicamente ou amaldiçoados. *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), *I Walked With A Zombie* (Jacques Tourneur, 1943) e *Night of the Living Dead* (George Romero, 1968);

Filmes de Horror Psicológico como *Psicose* (A. Hitchcock, 1960) e *Repulsion* (R. Polanski, 1965).

Filmes de Animais e Monstros: de *Frankenstein* (J. Whale, 1931) a *King Kong* (M. Cooper, 1933), passando por *Gojira* (I. Honda, 1954), *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954), *A Bolha Assassina* (Irvin S. Yeaworth Jr., 1958), *Tubarão* (S. Spielberg, 1975) e *Piranha* (Joe Dante, 1978).

Filmes de Desastres Naturais, como *Krakatoa, o Inferno de Java* (B. L. Kowalski, 1968), *O Destino do Poseidon* (R. Neame, 1972) e *Terremoto* (M. Robson, 1974).

Filmes Religiosos e Sobrenaturais: *O Exorcista* (W. Friedkin, 1973) e *Poltergeist* (T. Hooper, S. Spielberg, 1982).

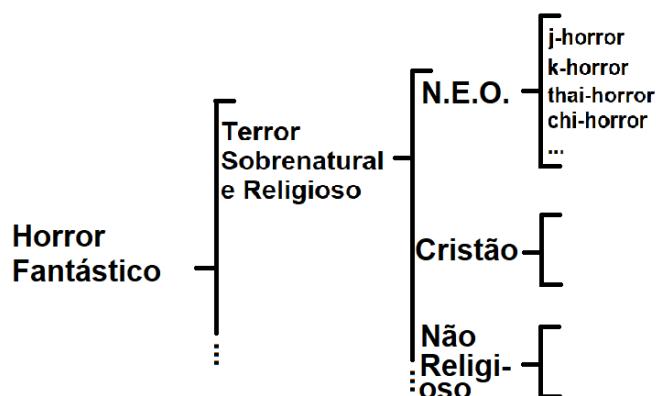
Filmes Gore (ou *slasher*) como *O Massacre da Serra Elétrica* (T. Hooper, 1974), *Jogos Mortais* (James Wan, 2004) e *Doce Vingança* (Steven R. Monroe, 2010) (DIRK, 2012).

Ainda se pode acrescentar:

Filmes de Horror Espacial (ou *scifi horror*), como *Alien – O Oitavo Passageiro* (R. Scott, 1979), *O Enigma do Horizonte* (Paul Anderson, 1997) e *Pandorum* (C. Alvart, 2009).

E, sob o grande guarda-chuva do gênero **Terror/Horror**, sob o subgênero que trata de religião e espiritualidade, seja **Terror Sobrenatural / Ocultismo / Religioso**, ou **Filmes Religiosos e Sobrenaturais** como desta última classificação, chega-se à Novíssima Escola Oriental de Cinema e ao *J-Horror*.

QUADRO 1



Fonte: Fragmento de quadro classificatório “Horror/Terror”¹⁴.

As produções deste tipo de filme possuem tramas que procuram manter o suspense durante quase toda a projeção, evitando provocar sustos consecutivos no espectador. Nos momentos cujo objetivo principal é fazer com que o público sinta maior dose de medo, o silêncio é predominante, diferentemente de produções hollywoodianas, cujos gritos de personagens preenchem, normalmente, toda a ação. É comum também o uso de objetos do

¹⁴ Orig. do A., repetição do quadro pág. 12.

cotidiano como elementos condutores de agonia ou pavor (FALCÃO; SOARES, 2013), com poucas e discretas cenas com sangue e violência física. O que chama a atenção nesta fatia de subgênero é não somente essa cadeia de eventos ligados por causa e efeito ocorrendo no tempo e no espaço (o sistema narrativo bordwelliano, obedecendo a 1- expectativa; 2- história e enredo; e 3- padrões de desenvolvimento), mas também são notáveis alguns elementos formais de estilo, o sistema estilístico diferenciado quanto a montagem, fotografia, espaço, atuação e áudio (BORDWELL, 2005). E como essas teorias se aplicam a filmes de horror japonês?

Segundo um levantamento feito entre 2009 e 2017 pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), o Horror/Terror está entre os cinco gêneros mais assistidos pelos brasileiros¹⁵. E o “bom horror” faz mais do que assustar. Também fala da sociedade e da cultura que o criou.

O CINEMA DO MEDO NO JAPÃO

Nas décadas recentes, o cinema do medo do Japão virou sinônimo de horror, medo, terror e pavor profundos. Mas o que há de tão apavorante nos filmes desse país?

Como se tem visto, *Terror/Horror* se tornou um termo abrangente e ficou difícil dizer o que é que conta em um filme de horror. Às vezes classifica-se um ou outro filme de acordo com gostos pessoais e são colocados na prateleira mental desse gênero ou daquela categoria definitivamente. Independente dessa classificação, pessoal ou não, há muitos filmes que usam os tópicos e ideias que normalmente associam-se ao Horror, mas eles mesmos não se encaixam nessa categoria. Similarmente, existem filmes antigos que não seriam considerados horror se fossem lançados hoje em dia. Isso é por que nossa concepção de horror ou terror está constantemente evoluindo (Bela Lugosi, em *Dracula*, 1931, é, contemporaneamente, uma figura risível) e está intimamente ligada à cultura em que se insere (talvez um menino negro de uma perna só, fumando cachimbo e de capuz vermelho na cabeça¹⁶ meta mais medo em um povoado no interior

¹⁵ O restante do ranking dos filmes mais buscados nos cinemas conta com Aventura/Ação, Animação, Comédia, Documentário e Drama, segundo a Ancine.

¹⁶ “Saci-Pererê: pequeno negrinho, com uma perna só, carapuça vermelha na cabeça, que o faz encantado, ágil, astuto, amigo de fumar cachimbo, de entrancar a crina dos animais depois

do Tocantins do que em aldeões tibetanos). Com isso em mente, o cinema de Horror no Japão será apresentado em um senso mais abrangente, tentando manter a história da cultura japonesa no horizonte.

Como no Ocidente, as histórias de Terror no Japão precedem a invenção do próprio cinema. Elas têm duas grandes influências: a primeira é o *kaidan*¹⁷, que pode amplamente se referir a qualquer tipo de história de fantasmas, mas mais especificamente se refere a contos populares do período *Edo*¹⁸ (HEARN, 1903). Mesmo não sendo especificamente ‘terror’, *kaidan* pode ser traduzido como “histórias estranhas”, que são frequentemente apresentadas como paralelos da vida cotidiana. Normalmente são histórias moralistas, contadas em torno de um eixo irônico de punição cármlica e espectros vingativos (os *yokai*). Quanto ao moralismo, não se pode deixar de lembrar que

um dos aspectos do budismo é a ausência de suas noções do bem e do mal, diferente do que acontece com as religiões ocidentais. A perspectiva budista enfatiza o que é certo e errado. Desta forma, ações corretas trarão equilíbrio e harmonia, enquanto as ações erradas podem levar ao caos e destruição. (SU LIN, 2007, p. 23).

A segunda influência vem dos teatros Nô e Kabuki (dos quais falaremos um pouco mais a seguir). Ambos são altamente estilizados e cobrem uma gama imensa de histórias, incluindo as relacionadas a fantasmas, demônios e monstros. O teatro Kabuki, em particular, foi de grande influência no princípio do cinema japonês.

De fato, o primeiro filme baseado na narrativa japonesa que se conhece foi a gravação de uma peça Kabuki de 1899, e mostrava uma batalha entre um samurai e um demônio da montanha. Uma das mais famosas histórias *kaidan* – *Tokaido Yasuda Kaidan* – foi escrita como uma peça Kabuki e adaptada para o cinema mais de 20 vezes entre 1912 e 1956 (HOWARD, 2007).

de extenuá-los em correrias..." CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, s/d, p. 794.

¹⁷ “*Kaidan* (termo em desuso) entrou para o vernáculo japonês durante o período Edo, quando um jogo de entretenimento [que tinha como tema ‘contar histórias’] chamado *Hyakumonogatari Kaidankai* se tornou popular. Este jogo levou à demanda por histórias de fantasmas e contos folclóricos, reunidos de todas as partes do Japão e da China.” Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Kaidan>>. Acesso em 12 maio 2021.

¹⁸ O *Edo Bakufu* (Xogunato Edo) ou *Período Edo*, ou *Era da Paz Ininterrupta* (1603-1868), é um período da história do Japão que foi governado pelos xoguns da família Tokugawa, no período de março de 1603 a maio de 1868, estabelecido por Tokugawa Ieyasu (o primeiro xogum desta era) na então cidade de Edo (atual Tokyo) três anos após a batalha de Sekigahara. N. do A.

Em 1926 o Japão viu o lançamento de *A Page of Madness* (*Uma Página de Loucura*, em tradução livre): um filme experimental *avant-garde* grandemente influenciado por *O Gabinete do Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920). O filme é sobre um homem que arranja um emprego em uma instituição que cuida de doentes mentais, visando a oportunidade de ter contato com sua esposa, internada lá. Mesmo não sendo considerado filme de horror, é notável por ser um dos primeiros filmes japoneses com estética de pesadelo, elementos surreais e tema denso, ao invés do horror que emergiria do Japão na última parte do século (SULIN, 2007).

Os primeiros filmes de Horror japoneses tendiam a se concentrar mais em aventuras e dramas sobrenaturais. É difícil apontar ‘o primeiro filme de terror japonês’, já que parte da produção cinematográfica foi perdida ou destruída durante as duas grandes guerras mundiais (SOARES, 2013), mas pode-se apontar tendências de linguagem expressionista e fantasmas a partir de *Kurutta Ippeji* (1926) e *Dai-bosatsu* (1935). Autores como Colette Balmain (2008) consideram como o primeiro verdadeiro filme de horror japonês *Tales of Ugetsu* (*Contos de Ugetsu*, em tradução livre), de 1953, que é baseado em duas histórias: *A Casa no Mato* e *A Luxúria da Serpente Branca*. Ambas giram em torno de homens imprudentes que deixam suas famílias em busca de uma vida melhor. Um deles encontra a fortuna como Samurai, apenas para ser reunido com sua esposa em um irônico *plot-twist*; e a outra é sobre um caixearo viajante que é seduzido, casa-se com outra mulher, e depois descobre que sua nova esposa é um fantasma. O objetivo do filme não era exatamente assustar, mas já plantava as sementes para o horror japonês vindouro. Sua atmosfera assombrosa e escura foi trazida dos filmes góticos do cinema ocidental e foi o primeiro filme a explorar a fundo a relação entre os japoneses e o sobrenatural (BALMAIN, 2008). Ele também conferiu ao cinema de horror japonês seus típicos personagens com cabelos longos e escuros, e atraentes mas perigosos fantasmas.

Começou então o período do ciclo de filmes de horror chamado de Edo Gótico, que reinou nos filmes dos anos ‘50 e ‘60, como *A Mansão do Gato Fantasma* (The Mansion of the Ghost Cat), a versão de 1956 de *Tokaido Yasuda Kaidan*, e *Jigoku* (1960). Eles estavam primeiramente preocupados com a intervenção do mundo espiritual e do mundo físico, com uma particular atenção

ao *Onriu*, o espírito vingativo que normalmente toma a forma de uma jovem mulher com cabelos negros e compridos.

Enquanto esses filmes eram ambientados no passado, o terror era um reflexo de medos bem contemporâneos. O medo de um país em trânsito, de um passado imperial feudal, para uma nova e democrática forma de governo, na qual as cicatrizes da Segunda Guerra Mundial eram espelhadas por guerras feudais e antigos ideais precisavam ser confrontados com uma cultura ocidental cada vez mais presente (HOWARD, 2007).

Mas a partir da era atômica havia outro medo sendo ruminado na cultura japonesa, que talvez não fosse mostrado a contento com histórias de fantasmas ou espíritos. Era o medo da bomba nuclear. A bomba era o novo medo do século XX e exigia um igualmente moderno cinema de horror.

Em 1945 os Estados Unidos lançaram duas bombas nucleares nas cidades de Hiroshima e Nagasaki, mas o incidente que realmente inspirou a criação desse novo modelo de horror foi chamado de *The Lucky Dragon 5 Incident* (em tradução livre, *O Incidente do Dragão Sortudo 5*), no qual um barco de pesca de um porto de Shizuoka foi pego na zona de *fall out* de um teste nuclear americano¹⁹. Os tripulantes sobreviveram à viagem de volta, mas todos foram fortemente contaminados pela radiação. Um jovem cineasta em ascensão, chamado Ishiro Honda, trouxe o medo insuperável da energia nuclear às telas com um dos mais icônicos monstros do cinema: *Gojira* (*Godzilla*), em 1954.

Godzilla se tornou um símbolo não apenas de um poder nuclear incontrolável, mas também da tristeza pela perda de identidade depois da derrota na Segunda Guerra Mundial (HOWARD, 2007). A mais óbvia influência de *Godzilla* no cinema seriam os filmes de *kaiju*²⁰ (monstro), que são populares ainda hoje – gênero que enfatiza grandes centros urbanos sob ataque.

¹⁹ “Daigo Fukuryū Maru (*Lucky Dragon 5*) was a Japanese tuna fishing boat with a crew of 23 men which was contaminated by nuclear fallout from the United States Castle Bravo thermonuclear weapon test at Bikini Atoll on March 1, 1954.” (Em tradução livre: “O Dragão Sortudo 5 era um barco japonês de pesca de atum, com uma tripulação de 23 pescadores, que foram contaminados na área de *fallout* do teste *Castle Bravo* de uma arma termonuclear dos Estados Unidos, no atol de Bikini, em primeiro de março de 1954). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Daigo_Fukury%C5%AB_Maru>. Acesso em 20 jan. 2020.

²⁰ *Kaiju* é uma palavra japonesa que significa “besta estranha”, “animal incomum”, mas que costuma ser traduzida como “monstro”. Especificamente, é usada para se referir a um gênero de *tokusatsu* (filmes de efeitos especiais), normalmente de heróis ou monstros. Alguns dos *kaiju* ou *daikaiju* (monstro grande) mais conhecidos do cinema são *Godzilla*, *Mothra*, *Gamera* e *King Kong*. N. do A.

Mesmo tendo um impacto secundário no cinema de horror, os filmes de terror mortal que se seguiram eram, basicamente, uma condenação e uma expressão do medo do poderio da energia nuclear – e também uma expressão de ruptura do *wa* – antigo princípio japonês de harmonia. Pode-se notar exemplos disso em filmes como *The H-Man* (1958), *The Human Vapor* (1960) e *Matango* (1963), no qual um grupo de naufragos se vê isolado em uma ilha sem comida, exceto por cogumelos, que lentamente transformam a tripulação em monstros, imitando o efeito de envenenamento por radiação. O filme quase chegou a ser banido do Japão por conta das similaridades entre a maquiagem e as transformações sofridas pelos sobreviventes à bomba (HOWARD, 2007).

No final dos anos 60, o Japão viu uma explosão de filmes de terror e com isso a criação de vários subgêneros, incluindo os *Filmes Rosa* (*Pink Eiga*). Os Filmes Rosa na verdade não têm contrapartida ocidental. Eles nasceram a partir das leis de censura japonesa que proibiam a mostra da genitália e pelos públicos, mas permitiam qualquer outra coisa. Eram essencialmente médias ou longas-metragens, que mesclavam elementos de suspense, honra e violência. O primeiro *Pink Eiga* de sucesso a alcançar o *mainstream* foi *Daydream*, em 1964. Este filme de baixo orçamento conta a história de um jovem estudante de artes que, na cadeira do dentista e sob efeito da anestesia, tem fantasias sobre vampiros sadomasoquistas. E, a partir daí, *Horrors of Malformed Men* (1969), *Assault! Jack The Ripper* (1974) e *Entrails of a Virgin* (*Entranhadas de uma Virgem*, 1986, tradução livre, sem título no Brasil).

Esses filmes *softcore* de exploração, violentos, frequentemente independentes, faziam tanto sucesso que superavam a bilheteria dos estúdios formais durante toda a década de 60. Por conta disso, os grandes estúdios amenizaram sua posição sobre a sexualidade nos filmes, o que levou à próxima evolução do Edo Gótico: os filmes eróticos de fantasmas, ou *Kaidan Pink Eiga* (McROY, 2008).

Filmes como *Onibaba* (1964), *Kuroneko* (1968) e *Hellish Love* (1974) levaram à definição do Edo Gótico: a configuração do período, o choque entre o novo e o velho e a obsessão com mulheres prejudicadas, combinando-os com uma nova sexualidade. Ainda segundo MacRoy (2008), o relaxamento das leis de censura, bem como o crescente desejo do público por filmes mais extremos, foram ao encontro do horror japonês dos anos 70, que exagerava um pouco

quando se tratava de sexo e violência. Filmes como *Lake of Dracula* (1971), *Shogun's Sadism* (1976) e *Housu* (1977) deram às audiências experiências novas, literal e, às vezes, surrealmente.

Enquanto isso, uma nova onda de filmes *Pink* violentos alcançou os cinemas japoneses abordando assuntos enevoados como religião, gangues de mulheres, vinganças e estupros. Esses filmes se firmavam no medo crescente de uma invasão cultural ocidental no Japão, bem como em um movimento jovem mais socialmente liberal (HOWARD, 2012).

Os filmes de terror japoneses só se intensificaram nos anos 80 – foi a década mais sanguinolenta de todas (NOVIELLI, 2001). Filmes visivelmente baratos de ficção científica/horror (ou *scifi horror*) como *Bioterapia* (1986) e *Guzoo* (1986) encheram o mercado dos *home-videos*. Muita nudez, efeitos especiais e sangue, mas lhes faltava apelo social e a arte dos filmes de horror antigos. Os infames *Ginea Pigs* dos anos 80, por exemplo, eram filmes de terror visceral tão violentos, tão verossímeis, que foram os primeiros filmes a levar o produtor à corte para provar que nenhum homicídio havia sido cometido nas produções. Suas cenas de violência barata e realística, quase *cinéma vérité*²¹, davam a aparência de *snuff films*²². Isso culminou em *Evil Dead Trap* (1988), no qual uma apresentadora de *talk show* noturno tenta achar a locação de um *snuff film* e no fim descobre que ela e sua equipe, serão as próximas vítimas.

Nos anos 80, parecia que os filmes de horror japoneses estavam em declínio, até o lançamento de um filme em 16mm, granulado, em preto e branco, em 1989: *Tetsuo, The Iron Man*. *Tetsuo* é um filme de terror *ciberpunk* no qual o corpo de um homem é gradativamente trocado por peças eletrônicas e metal. O filme se baseia em imagens chocantes da violência *Pink*, mas se refere ao novo medo da modernidade e à perda da humanidade em um mundo onde a tecnologia avança fora de controle. Aqui vemos as raízes do que seria reconhecido mundialmente como a era de ouro do horror japonês.

²¹ *Cinéma vérité* é um estilo de documentário realista, desenvolvido por Edgar Morin e Jean Rouche, com base nas teorias de Dziga Vertov sobre a câmera-olho (*kino-pravda*) ou “cinema de observação”. N. do A.

²² *Snuff Films* são filmes que mostram mortes ou assassinatos reais de uma ou mais pessoas, sem a ajuda de efeitos especiais, para o propósito de distribuição e entretenimento ou exploração financeira. Embora existam muitos filmes que de fato mostram mortes reais, a existência de uma indústria financeira em torno deste tipo de filme geralmente é vista como uma lenda urbana. N. do A.

Seu prenúncio começou no início dos anos 90 com filmes como *964 Pinocchio* (1991), que manteve a violência surreal dos anos 80 e incorporou a questão social da mudança da mentalidade dos japoneses na questão de prestação de serviços e de uma economia de consumo – firmando a mudança não só econômica como cultural.

Finalmente em 1998, Hideo Nakata lançou um bem-sucedido filme de terror, inaugurando a linguagem *J-Horror*: *Ringu – O Chamado* (FERRARAZ, 2001). Ele levou os filmes de terror japoneses de volta às raízes sobrenaturais, pegando elementos do Edo Gótico e as histórias eróticas de fantasmas e dando a eles um toque moderno. Em *Ringu – O Chamado*, tem-se o espírito vingativo, a mulher prejudicada e fantasmas com longos cabelos compridos que remetem diretamente aos teatros Kabuki e Nô. Ele se firmou na era de ouro do cinema de horror japonês e renovou a internacionalidade por sua habilidade de assustar.

Em 2002, Hideo Nakata retornou com *Água Negra*, um terror sobrenatural muito atmosférico. Ambos (*Ringu – O Chamado* e *Água Negra*) são sobre a interação do mundo dos espíritos com o mundo físico. Mas também são sobre a ruptura da família nuclear japonesa e a perda da comunidade. Os dois filmes mostram criança e divórcio, jogados em um contexto de perigo sobrenatural por uma mãe extremamente cobrada de seu papel na sociedade, mesclando assim o kaidan tradicional e pontos do Kabuki e do Nô com questões sociais modernas, virando padrão para o cinema de horror japonês no novo milênio (NOVIELLI, 2001).

Ju-On: The Grudge (2002), de Shimizu Takashi, usa um tradicional espírito vingativo para expressar sua preocupação com o papel da mulher. *Kairo* (2001) e *Uma Chamada Perdida* (2003) usam tópicos similares para falar sobre nosso medo de confiar demais na tecnologia.

O terror japonês também teve um arremedo de volta à sanguinolência, com filmes como *Ich, The Killer* (2001) e *Lição de Maldade* (2013). Nos anos 2000 vemos um levante de filmes baseados na ideia de colapso social. *Suicide Club* (2001) e *Battle Royale* (2000) não são bem apocalípticos, mas mostram a terrível possibilidade da recente sociedade industrial japonesa levada à sua conclusão lógica. Problemas sociais japoneses de suicídios e crimes juvenis são aumentados e transformados em algo fora de controle.

Esta década mais recente tem visto o horror japonês ganhando popularidade. Filmes como *Complex* (2013) e *Fatal Frame* (2014) mantêm a tradição do Kaidan sobrenatural viva, enquanto *Caterpillar* (2010) e *Hell Driver* (2010) invocam a sanguinolência dos anos 80 (HOWARD, 2007).

O Japão continua na vanguarda do cinema de horror, com filmes que trazem tanto o horror quanto uma crítica social. A partir de *Ringu – O Chamado*, a Novíssima Escola Oriental de Cinema diz respeito a esses filmes que foram rotulados *J-Horror* por sua origem frente ao mercado americano, de acordo com a abordagem dos pesquisadores Laura Cánepa e Rogério Ferraraz, no artigo *Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês*, publicado na revista Contracampo, em 2012.

2 RAÍZES DO J-HORROR

Surgida então na década de 90, oficialmente com o filme *Ringu* – O *Chamado*, essa Novíssima Escola Oriental de Cinema conta com uma grande legião de fãs. O primeiro sucesso dessa nova linguagem encabeça uma extensa lista de títulos com as mesmas características estéticas e de roteiro (a *matriz*), estas brotadas não apenas do Japão (por isso *J-Horror*), mas com excelentes exemplos de outros países asiático-orientais: Coreia do Sul, Vietnam, China, Laos, Singapura, Tailândia, Hong Kong e outros.

Alguns dos principais elementos da cultura oriental que compõem seus filmes de terror surgiram, obviamente, muito antes do cinema. Segundo Richard J. Hand (2005), o horror é motivo recorrente nos teatros *Nô* e *Kabuki*, tanto nas histórias sobrenaturais quanto nas de extrema violência. E, para ele, “o cinema de horror japonês, pela forma de estruturar suas tramas, performances e iconografia, deve mais a esse teatro tradicional do que aos mecanismos do horror ocidental” (p.23). Ademais, Falcão (2015) também aponta as bases teóricas da construção do medo não pelo terror explícito, mas psicológico, e que pode ser definido como um terror sugerido, implícito, à espreita.

2.1 O TEATRO NÔ

O Teatro Nô²³ é uma tradicional forma de atuação japonesa. Sua origem é chinesa e consta do século VI ou VII, sendo mesclada com as artes tradicionais japonesas e com outras formas de dança e canto ao longo dos anos, e finalmente se desenvolvendo no que hoje se conhece como Teatro Nô.

O Nô era originalmente conhecido como *Sarigunku*, trazido da China através da Rota da Seda, por perto do início do séc. VIII. No Japão, foi conhecido como *Sangoku*. Essa arte performática era imbuída de elementos musicais e apresentada em um palco belamente decorado, e gradualmente se transformou em uma forma de arte de contar histórias (KOMPARI, 2006). Mais tarde, no meio do séc. XIV, a combinação de pai e filho (Kan’ami e Zeami) estabeleceu a estilizada e tradicional forma de Nô que se conhece hoje. (Figuras 1 e 2):

²³ Do japonês ‘no’ (habilidade ou talento), ou ‘nogaku’ (talento que vem com facilidade). N. do A.

FIGURA 1 – MÁSCARA NÔ



Fonte: *Máscara Nô*, By Wmpearl - Own work, Public Domain.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5920279>

FIGURA 2 – ESPETÁCULO NÔ



Fonte: *Espetáculo Nô*, Gueisha World | Teatro Kyogen Noh.
<https://vidadetsuge.com.br/teatro-noh/>

O Teatro Nô, cuja principal premissa é a não-ação do zen-budismo, é uma forma de teatro de caráter elitista, anti-massificado e aristocrático surgido em meados do séc. XIV graças a Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e aperfeiçoado por seu filho Zeami Motokiyo (1364-1443). O Teatro Nô é uma forma de expressão fechada em si mesmo, elegante e sofisticado, cheio de signos e símbolos, mais do que a ação exagerada e eloquente das outras formas teatrais. Ele é rigidamente estruturado, formal, e de caráter extremamente sutil, cuja realidade não é empírica e onde a noção de tempo e espaço são ilimitados, apresentando os problemas humanos de uma forma mística. Nele, o entendimento da peça

exige a concentração espiritual do espectador, a fim de que o ‘múltiplo’ se transforme em ‘uno’ (SAKAI, 1968).

Quem assiste a uma peça de teatro Nô deve entrar em um mundo silencioso, povoado de representações de espíritos, e onde a substância da expressão é mais importante do que a própria ação.

No Nô, mais do que elementos externos (palco, objetos, vestuários, máscaras, etc.), encontramos a influência zenista no modo de atuação, na mímica, na dança e movimentação, e principalmente na preparação mental dos atores. Por este meio se chega a um teatro estático – apesar das ações que se registram quando o personagem principal mimica a última batalha em que encontrou a morte, ou quando expressa ódio, vingança ou ciúmes (SAKAI, 1968, p. 146).

O trabalho mental dos atores é recompensado com a concentração do público na busca do entendimento – o que torna possível e até mesmo desejável que, por exemplo, o espírito de uma árvore (ou seres sobrenaturais ou imaginários) seja representado sob a forma de um ser humano. A razão para a abundante aparição dos elementos fantasmagóricos no teatro Nô se deve à crença de que a alma é um ente imortal que se move e se manifesta livremente no corpo universal do tempo e do espaço, convertendo-se em uma presença que supera quaisquer aspectos tangíveis no mundo material (SU LIN, 2007).

2.2 O TEATRO KABUKI

O Teatro Kabuki, outra clássica forma de teatro como o Nô, talvez também não seja tão bem entendido no ocidente como a culinária ou as artes marciais. O Kabuki foi desenvolvido ao longo de 400 anos, e ainda mantém influência e popularidade até os dias de hoje.

A palavra *kabuki* vem da língua japonesa e significa “extraordinário” ou “bizarro”. Sua história começa no séc. XVII em Kioto, onde a empregada de um templo budista (chamada *Izumo Nokuni*) teria usado o leito seco de um rio como palco para dançar para transeuntes, os quais acharam sua *performance* (parodiando os monges budistas) impressionante e entretenedora.

Logo formaram-se grupos que começaram a se apresentar de maneira similar, e o Kabuki fez história como a primeira performance dramática do Japão voltada a pessoas do povo, e se apoioando em maquiagem (ou *kesho*) e

expressões faciais, ao invés de máscaras como no Teatro Nô, focando em eventos históricos e na vida cotidiana, e não em contos folclóricos (SCOTT, 1999). (Figuras 3 e 4).

FIGURA 3 – TEATRO KABUKI



Fonte: *Teatro Kabuki*.
https://musicafil.files.wordpress.com/2014/04/48031369_kabuki11.jpg

FIGURA 4 – MAQUIAGEM KABUKI



Fonte: *Maquiagem Kabuki*.
https://i0.wp.com/vidadetsuge.com.br/wp-content/uploads/2016/10/Kabuki_pinturas.jpg?w=1024&ssl=1

O Kabuki diferenciou-se da forma mais elevada de teatro das classes aristocráticas, o Teatro Nô, providenciando uma visão única da sociedade durante o período Edo (SCOTT, 1999). Primeiramente, a dança era apresentada apenas por mulheres, e era geralmente chamada de *Ona Kabuki*. Logo se desenvolveu para uma apresentação em conjunto e se tornou uma atração

regular em casas de chá, atraindo a audiência de todas as classes sociais. A esta altura, o Ona Kabuki era arriscado até por gueixas, não apenas para mostrar suas habilidades em canto e dança, mas como maneira de fazer propaganda de seus dotes físicos a clientes em potencial.

Ainda segundo Scott (1999), uma parte mais conservadora do xogunato de Tokugawa, em 1629, visando pôr um freio na exploração sexual banindo o Ona Kabuki, levou à criação do *Wakashu Kabuki*, com jovens atores em lugar de mulheres. E, quando isso também precisou ser banido por razões semelhantes, houve a transição para o *Yaro Kabuki*, apresentado apenas por homens – o que implicou na necessidade de figurinos mais elaborados e maquiagem para os atores que representavam papéis femininos, os *Onagata*.

Mas as tentativas governamentais de controlar o Kabuki não acabaram com os banimentos de gênero ou idade dos atores. O grupo militar de Tokugawa, ou *Bakufu*, tinha como norte ideais confúcios, e frequentemente aplicava novas regras quanto aos tecidos dos trajes, quanto às armas no cenário e ao próprio enredo dos roteiros.

Ao mesmo tempo, o Kabuki se tornava ligado ao *Bunraku* (uma elaborada forma de teatro de marionetes) e por este fortemente influenciado (OKAMOTO, 2001). Por conta dessas influências, a forma antes espontânea de dança e atuação do Kabuki evoluiu para uma estrutura de uma peça de cinco atos, frequentemente baseada nas crenças do confucionismo.

Antes de 1868, quando da queda do xogunato de Tokugawa e do retorno do imperador Meiji ao poder, o Japão havia se isolado de outros países, levando o Kabuki a ser moldado principalmente por influências internas. Mas mesmo antes desse período, artistas europeus como Claude Monet mostraram interesse e inspiração nas artes japonesas, tanto nas gráficas (como impressão de blocos de madeira) quanto nas performáticas (SCOTT, 1999). Depois de 1868, artistas como Vincent Van Gogh e o compositor Claude Debussy começaram a incorporar influências da arte Kabuki em seus trabalhos.

Enquanto o próprio Kabuki se submeteu a muitas mudanças e novas experimentações para se adaptar à nova era moderna como tradicional forma de arte, o Kabuki perdeu em popularidade durante a Segunda Guerra Mundial. Mas inovações de artistas como o diretor Tetsuji Takeshi levaram a um ressurgimento logo depois. Certamente, o Kabuki era considerado uma forma de

entretenimento entre as tropas americanas estacionadas no Japão, apesar da inicial censura americana às tradições japonesas (OKAMOTO, 2001).

Hoje o Kabuki persiste como uma parte integral da herança cultural do Japão, estendendo sua influência para além dos palcos, tanto na televisão quanto no cinema e nos *animes*. A forma de arte nascida com Okuni continua a deleitar audiências, com maquiagens elaboradas, fantasias extravagantes e finamente decoradas, e o reconhecível melodrama das histórias contadas nos palcos.

2.3 OS ELEMENTOS DO MEDO

Esses espectros representados nos teatros Nô e Kabuki trazem as raízes dos elementos do medo dos atuais filmes de horror orientais (novamente, são suas representações rituais, na maioria das vezes apenas sentidas, e quase nunca vistas).

Exemplos dos causadores (ou motivadores) do medo nos filmes são: a temática espiritualista / religiosa, a paleta cromática do filme²⁴ e elementos de cunho físico anotados durante a pesquisa, como cabelos geralmente negros, crianças, roupas de hospital e similares, água, fotografias, elevadores e telefones. Façam parte ou não da trama/enredo central, os elementos estão lá, construindo o medo (PUDOVKIN, 1970).

Ocidentalmente, talvez tais fatores ou objetos jamais fossem notados como “elementos de medo”: a cultura ocidental tende a ser mais impressionada

²⁴ Quanto à paleta cromática, é sempre bom ter à mão as características do que Pudovkin definiu como ‘a atmosfera do filme’. Bem posto, ele aponta a ação como imersa na atmosfera que dá o tom do filme. Essa atmosfera permanece ao longo do material, cabendo ao diretor (e/ou ao conceptor estético do material) a solução da imersão nessa atmosfera, seja por saturação de alguma cor, neblina, elementos presentes, áudio diferenciado, angulação, etc.; e cujas características não deveriam precisar ser descritas no início do filme como em um *lettering*, nem se tornar explícitas demasiado só numa ou noutra cena – mas permear o filme todo – na qual se insere a ação. Em se tratando da produção, deve-se ter em mente que nada – absolutamente nada – num filme pode nem deve ser obra de acaso ou sorte. O controle sobre as imagens deve ser de 100% (“o cinema é excepcionalmente econômico e preciso” – Pudovkin, 1970), agrupando-se todos os elementos – ação, enredo, tempo, trama, ação principal, secundárias, *back-ground*, movimentação, enquadramentos, angulação da imagem, formato de janela, texto, fala, áudio, trilha sonora, locução, eventuais *letterings* – com o objetivo de resolver o problema proposto na história, qualquer que seja (XAVIER, 2018). Esta é a natureza da ‘atmosfera’ que, no caso da Novíssima Escola Oriental de Cinema, é dada principalmente a partir da coloração alterada dos filmes, coadjuvada pela presença de outros elementos supracitados, estes culturalmente relevantes. N. do A.

por um facão ensanguentado e presas à mostra do que por um chumaço de cabelos e um copo d'água.

- a) **Tema frequente:** interação com o mundo espiritual. Espíritos obsessores amaldiçoados ou amaldiçoadores (independentemente da origem), influência espiritual, almas errantes, energias psíquicas, perturbações psicológicas e todas as suas respectivas manifestações físicas são temas fundamentais das histórias orientais. Ao contrário do terror gótico europeu (*nigro*), ou do cinema *gore* norte-americano, há pouco sangue e carnificina no terror oriental – com exceções²⁵ comprovando a regra, claro.
- b) **Cor:** a padronagem da paleta de cores no terror oriental tende sempre para o verde azulado ou azul esverdeado (PUDOVKIN, 1970). O padrão de cores frias e neutras que deveria levar à tranquilidade, ao bem-estar terapêutico e à assepsia (como comumente expressados em ambientes hospitalares e escolares), na verdade trazem fisicamente o frio e a falta de proteção.
- c) **Crianças:** uma criança não identificada voltada para a parede em um canto da sala, assusta. Uma criança nua agarrada às costas de alguém, assusta muito, muito mais. Se universalmente as crianças de um modo geral são o mais perfeito símbolo da inocência, da pureza e do começo promissor de uma nova geração, para o terror oriental essa pureza é encarada como distração. São pequenos espíritos maléficos e perversos que se empenham em conseguir o que querem a qualquer preço exatamente por ainda não terem sido educados, doutrinados ou ensinados; ou algumas vezes são desprezados como seres humanos e abortados de maneira cruel e impiedosa – espíritos puramente vingativos.
- d) **Água:** não a água limpa e cristalina indicando pureza, mas como veículo de energias indesejáveis, como em *RINGU – O Chamado*, ou em *Água Negra* (ambos de H. Nakata, 1998 e 2002, resp.).
- e) **Cabelo:** dotado de energias provavelmente impensáveis aos ocidentais, os orientais consideram o cabelo uma importante parte energética do corpo humano. Cabelos cortados carregam a energia vital de seu doador, representando principalmente o alcance de sua influência, geralmente de forma

²⁵ *Riaru Onigokko* (Dir. Sian Sono, Japão, 2015) e *As Faces do Demônio* (Dir. Hong-seon Kim, Coreia, 2019).

maléfica – o que se traduz na cautela com que os cabelos são encarados e manipulados nos filmes.

f) **Fotografias e máquinas fotográficas** (analógicas ou digitais): instrumentos de captação luminosa instantânea, registrando o que o olho humano dificilmente consegue captar e/ou identificar. Como se considera que espíritos se manifestem com luz, com sua distorção ou com sua ausência, as fotografias podem ser vistas como uma janela ao mundo espiritual, ou a imagem da realidade – no caso, sendo “real” o mundo espiritual, e o mundo físico apenas seu reflexo como se quer ver.

g) **Aparelhos de celular ou telefones fixos:** pensamento-chave: comunicação à distância ou com o invisível, um acesso pelo qual outra dimensão pode entrar em contato com o mundo dito real.

h) **Elevadores:** se se pensar na real bidimensionalidade²⁶ em que se vive, elevadores são aparelhos que aparentemente levam de um plano a outro – mesmo que se continue apenas andando para frente, para trás ou para os lados. O apelo do elevador vem exatamente dessa qualidade de ser um lugar instável e que possibilita a aparente mudança de planos.

Impossível não trazer Bordwell (2013) à luz da discussão sobre o estilo ou elementos do sistema narrativo, levando em conta a culturalidade demandada por este específico estudo de estilo:

Para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais. Fatores mais “distantes”, tais como fortes pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme (BORDWELL, 2008, p. 69)²⁷.

A partir daí, pode-se chegar a uma perigosa escolha entre duas portas: a) Porta da Direita – concordar com Bordwell quando ele diz que a cultura (de um país ou região) só se manifesta pelo modo de produção do filme; ou b) Porta da

²⁶ Por conta da gravidade, sempre se tem um plano ao andar, ao se locomover. Sobe-se escadas, passa-se por baixo ou por cima de viadutos, mas sempre se está ligado ao chão: sempre à frente, lados e atrás. Nunca simplesmente “acima” ou “abaixo”. Pássaros e peixes, por exemplo, não têm essa limitação. N. do A.

²⁷ PIRAJÁ, Tess C. A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall. Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 142-157, jul-dez. 2017.

Esquerda: discordar em parte e entender a cultura como fomentadora do próprio sistema estilístico.

No final das contas, as duas portas dão acesso ao mesmo cômodo, pois se uma história será contada, terá de ser contada de alguma forma.

3 DISSECTUM CORPUS

A fim de ajudar a corroborar a diversidade de países orientais que intersectam e comungam com os elementos de medo da Novíssima Escola Oriental, a nacionalidade dos filmes escolhidos para a composição do *corpus* da pesquisa é diversificada. Os filmes a seguir foram elencados para uma decupagem analítica (espelhada na tabela apreendida na sequência), apurando os elementos comuns presentes nos filmes, percebendo como esses elementos são associados objetivando a construção do medo (PENAFRIA, 2009). A partir dessas informações, mais a visualização do material – aqui na forma de fotogramas extraídos dos filmes – fica evidente a matrificação da linguagem da Novíssima Escola Oriental de Cinema e sua consequente estereotipificação cultural.

3.1 DECUPAGEM DO CORPUS E FOTOGRAMAS DOS FILMES

- **Água Negra** (*Honogurai Mizu no Soko Kara*). Dir.: Hideo Nakata, Japão – 2002;
- **O Olho – A Herança** (*Gin gwai*). Dir.: Pang Brothers, Hong Kong / Singapura – 2002;
- **Spirits - Sobrenatural** (*Oan Hon*). Dir.: Victor Vu, Vietnam – 2004;
- **Silk – O Primeiro Espírito Aprisionado** (*Gui Si*). Dir.: Su-chao Bin, Taiwan – 2006;
- **Ghost Mother** (*Ghost Mother*). Dir.: Theeratorn Siriphunvaraporn, Tailândia – 2007;
- **Chanthaly** (*Chanthaly*). Dir.: Mattie Do, Laos – 2012;
- **Lift to Hell** (ou *18 Floors Underground*) (*Dianti*). Dir.: Ning Jingwu, China – 2013;
- **Mourning Grave** (*Sonyeogoedam*). Dir.: In-chun Oh, Coreia do Sul – 2014;

3.1.1 Água Negra (*Honogurai Mizu no Soko Kara*)

Dir.: Hideo Nakata (Japão – 2002)

Com *Ringu – O Chamado* (1998), Hideo Nakata inaugurou a linguagem da Novíssima Escola Oriental de Cinema. Poucos anos mais tarde, em 2002, novamente ele traria o terror oriental para as telas: *Água Negra* traz ao público sua matriz de diretor (BORDWELL, 2013), com enquadramentos (como planos detalhe), movimentação de câmera (*travellings* complexos) e angulações de imagem bastante específicos (*dutch's* orientados para acentuar a tensão a partir das imagens); além, claro, dos elementos que ajudam a compor o medo nos filmes aqui estudados (PUDOVKIN, 1970). Além do horror apresentado, há uma preocupação com conceitos sociais como casamento, família, paternidade e colocação socioeconômica feminina – a mulher prejudicada –, pontos obviamente abordados no filme com o objetivo de criação de tensão no âmbito psicológico da família em questão: pai (empresário, rico, autoritário) e mãe (desempregada, infeliz, submissa) em processo de divórcio judicial, e a filha como objeto da discórdia.

Primeira imagem: plano geral de uma criança solitária (Ikuko) esperando na antessala de um jardim de infância – obviamente aguardando o adulto que a buscaria. Vê-se chuva torrencial pelos painéis de vidro.

Ao apresentar-se personagens e situações que serão recorrentes em um filme, a assertividade e objetividade devem ser observadas. Tem-se como exemplo a primeira imagem, de três segundos, do comercial tailandês “*Black Cat*” (dir.: Suthon Petchsuwam; cliente: *Whisky Black Cat*; dur.: 2’; 1997)²⁸, onde o protagonista é apresentado de maneira simples e direta – um plano americano do ator, mostrando ao fundo sua humilde residência, e que se dirige para a câmera e diz: “Olá. Eu sou Rit e bebo *Black*.“ Toda uma gama de informações econômicas, sociais e culturais de Rit é dada em três segundos. Da mesma maneira e usando essa mesma assertividade, *Água Negra* começa com uma entrevista de Yoshimi (mãe de Ikuko) com os advogados do marido, discutindo sua posição. É quando apreende-se a situação, rápida e objetivamente, durante o breve diálogo: o divórcio conturbado, situações econômica, social, cultural, seu (duvidoso) equilíbrio psicológico, seu passado

²⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HFc5RBhrKBg>>. Acesso em 20 jul. 2021.

não tão aprovável, de acordo com os advogados, a pressão da sociedade sobre a figura feminina e o relacionamento aparentemente negligente para com a própria filha, além de todo o estresse causado pela possibilidade da perda de sua guarda.

Com um certo grau de tensão já construído pela fotografia fria, pela imagem da criança, água, e pela tensão psicológica que Yoshimi vem sofrendo, o público é então exposto à primeira situação de terror: visitando um apartamento para alugar, Yoshimi, Ikuko e o agente imobiliário sobem de elevador até o apartamento. No elevador, vê-se uma mão infantil a apertar a mão de Yoshimi, que pensa ser sua filha. Mas ao abrirem-se as portas do elevador, Ikuko sai pelo outro lado da mãe. A pequena mão continua a segurar a mão de Yoshimi.

Os fatos aparentemente comuns continuam a se acumular: a mancha de bolor úmido no teto do novo apartamento; o ambiente decadente e depressivo; situações de tensão no elevador quando botões não funcionam; telefonemas para advogados tratando do divórcio; reclamações com o senhorio do prédio sobre o vazamento no teto; negligência na manutenção do apartamento; e situações desconfortáveis na escolinha de Ikuko, quando a mãe testemunha uma admoestação verbal a uma criança, a partir de uma das “tias” e do próprio diretor.

Em casa, Ikuko decide explorar o novo prédio, sem permissão da mãe, e acha uma bolsa de criança no terraço do prédio. Ela e a mãe devolvem a bolsa na portaria. O porteiro, depois de algum tempo, joga a bolsa no lixo. Yoshimi descobre a bolsa no lixo, o que causa algum desconforto. Ela também tem presenciado vultos de uma criança desconhecida no prédio.

A busca por emprego também pesa na carga emocional; a entrevista de emprego é bem-sucedida, porém tensa. Na esfera social, Yoshimi também não tem sorte: atrasos na busca de Ikuko na escolinha e um relatório de professores dizendo que Ikuko costuma falar sozinha, acrescido de desenhos que retratam a menina-fantasma que tem frequentado o prédio, desestabiliza Yoshimi ainda mais. Essas informações chegam ao conhecimento dos advogados do marido de Yoshimi, que engrossam o processo de divórcio com mais pontos negativos sobre ela. Na nova audiência ela se descontrola e o agride, suscitando a preocupação de seu próprio advogado. Aparentemente, seu advogado é o único que parece se importar com as histórias dela: a mancha no apartamento que

evoluíra em uma goteira, a negligência dos senhorios e do agente imobiliário, incidentes com os elevadores do prédio, toda a água, a bolsa infantil suspeita, vultos no prédio, barulhos inexplicáveis no apartamento acima do seu – de onde vinha toda a água. Finalmente, com interferência do advogado, o apartamento é consertado. No apartamento acima, descobre-se um grande vazamento de água. Tal apartamento, segundo o senhorio, tem um histórico de desgraças: a família que vivia ali havia sido reduzida ao marido ensandecido, depois do desaparecimento da filha pequena e do suicídio da mulher.

No jantar, Yoshimi tem um presente para a filha. De algum modo, a bolsa infantil que havia sido jogada fora está dentro do pacote de presente. Yoshimi se desespera, surta e tem uma visão. Essa visão a leva a descobrir toda a verdade sobre os recentes eventos sobrenaturais: o espírito que ela tem visto chama-se Mitsuko. Mitsuko morava no apartamento sobre o delas. Um dia, brincando no terraço do prédio, deixou cair a bolsa na cisterna e se afogou ao tentar resgatá-la. Foi dada como desaparecida, e seu corpo nunca fora encontrado. Yoshimi vai até a cisterna, a fim de confirmar a visão.

Mitsuko é um espírito carente e maligno, que morreu de forma trágica, afogada na cisterna. Ela toma Yoshimi como sua própria mãe e está disposta a tudo para assim mantê-la. Yoshimi entende que, para proteger sua filha, deve renunciá-la. Ikuko chora a perda, mas entende o sacrifício da mãe.

Uma elipse leva a plateia a dez anos depois. Ikuko, agora adolescente, desce do ônibus, junto com outras amigas, num ponto na frente de sua antiga escolinha. Sua locução em *off* revela mal se lembrar do local onde estudou ou de sua infância. Da própria mãe ela também lembra pouco, e nada sabe de seu paradeiro atual. Distanciando-se de suas amigas e andando pela vizinhança, ela chega ao seu antigo apartamento. O prédio parece abandonado, menos o apartamento onde morava. Lá ela encontra a mãe, Yoshimi, com quem tem um último diálogo, no sentido de lembranças, saudades e vontade de retomar contato com a esquecida mãe. Mas Yoshimi não está mais ali. Apenas as palavras um espírito emaciado e abatido, eternamente a zelar pelo espírito da criança Mitsuko, que agora a chama de mãe.

Os Elementos

Bem de acordo com a proposta da Novíssima Escola Oriental e com o título do filme (*Água Negra*), a interação com o mundo dos espíritos e a paleta de cores frias fazem parte do próprio contar, da premissa em si, onde a água permeia todas as situações, seja como chuva forte ou pingando de uma goteira no teto. Também tem-se situações como copos d'água com cabelos, banheiras transbordando, o apartamento inundado, a cisterna – leito final de Mitsuko – e na escolinha, quando Ikuko se assusta ao ver uma criança desconhecida vertendo água e escorrendo pelos pés. Cabelos negros acompanham a água das torneiras. Há também uma abundância de situações em elevadores, sempre muito presentes, não só no prédio de apartamentos de Yoshimi e Ikuko, mas nas situações com os advogados e com o marido. A plateia também é exposta a fotografias e desenhos esclarecedores, como as fotos de “procura-se”, referindo-se à jovem Mitsuko, e os desenhos da “amiga imaginária” de Ikuko, na escolinha. Não foi particularmente notado nenhum tipo de vestimenta hospitalar ou similares neste filme, muito embora o espírito da pequena Mitsuko se manifestasse vestindo capa de chuva amarela, com sua bolsinha à tiracolo.

Fotogramas de *Água Negra*

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, criança, elevador, telefone, fotografia (vide tabela 1).

FIGURA 5 - ÁGUA



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

FIGURA 6 - CABELO / ÁGUA



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

FIGURA 7 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

FIGURA 8 - ELEVADOR



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

FIGURA 9 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

FIGURA 10 - VERDE



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

FIGURA 11 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Água Negra*.

3.1.2 O Olho – A Herança (*Gin gawai*)

Dir.: Pang Brothers (Hong Kong / Singapura – 2002)

Mun é uma garota cega desde criança. Transplantada de córnea, começa a ver e interagir com espíritos, às vezes não se dando conta de que aquelas pessoas estão mortas. Não fosse por alguns perispíritos²⁹ deformados, a plateia também nada desconfiaria em algumas situações.

Mun acorda da cirurgia de transplante assustada por uma criança, no hospital: Ying Ying sofre de um tipo de câncer e está ali para tratamento. Nasce uma amizade instantânea.

Com a retirada dos curativos, Mun começa a ter contato com um sentido nunca explorado: a visão. Imagens nubladas, desfocadas e aparentemente sem sentido invadem seu cérebro, trazendo-lhe inicial desconforto e desorientação. O médico a acalma, explicando o quanto normais são tais sentimentos, já que é uma área adormecida do cérebro. Ela levaria algum tempo para se acostumar ao sentido da visão, mesmo com acompanhamento psicológico. Ainda no hospital, Mun se examina e se descobre em frente ao espelho, reconhecendo suas mãos, seu rosto e outros aspectos visuais de seu próprio reflexo. Durante o processo de adaptação, Mun é auxiliada por um psicólogo, o Dr. Lo, que passa a acompanhar mais de perto sua evolução.

Tentando retomar sua rotina, Mun volta ao grupo de violinistas deficientes visuais, do qual faz parte. Seu dom para a música e a interação com outros deficientes visuais a ajudariam na recuperação não só física, mas também emocional. Mas Mun é dispensada do grupo, já que não tem mais tal deficiência. Ela se dedica então a outras atividades que, agora com a visão recuperada, necessitaria para um total retorno à sociedade visual, e seu primeiro passo é a dedicação à caligrafia. Porém, em sua primeira sessão, uma interação com um espírito a desestimula: uma antiga aluna a interpela: “você está sentada no meu lugar”, e investe contra Mun. Desorientada, Mun entra em pânico, abandonando o curso.

Em casa, no apartamento onde mora com a avó, Mun interage com um espírito infantil suicida no corredor, não o reconhecendo como tal. Ela continua

²⁹ Segundo o kardecismo, *perispírito* é o invólucro fluídico que liga o espírito ao corpo material, sendo, na maioria das vezes, um espelho do próprio corpo, carregando consigo as deformidades que a pessoa tinha em vida ou as sequelas decorrentes da maneira como morreu. N. do A.

a ver espíritos em todos os lugares: um atropelamento no trânsito, onde uma criança morre e ela presencia seu desencarne; em um pequeno restaurante, onde testemunha os espíritos de uma mãe e seu filho de colo nutrindo-se dos fluidos de pedaços de carne dependurados na cozinha³⁰; no meio de uma rua movimentada, onde um espírito suicida continua de pé a enfrentar o trânsito; em um elevador, onde a companhia de um espírito deformado a apavora sobremaneira; em casa, onde imagens de seu quarto e de outro aposento desconhecido se sobrepõem, desorientando-a; no corredor de apartamentos, onde presencia o suicídio do espírito infantil com quem tinha interagido anteriormente.

Visivelmente abalada e tentando novamente se reintegrar à sociedade visual, Mun recorre ao psicólogo Dr. Lo, que a acompanha a um último ensaio com o grupo de violinistas, este arranjado com seu professor – que concorda e permite, mesmo ela não sendo mais deficiente visual. A catarse que acontece durante a execução da peça é muito forte, levando Mun a um colapso. Isso a leva novamente ao hospital para uma checagem, quando interage com Ying Ying, reafirmando sua amizade. Ying Ying diz sentir-se melhor, sem dor, enjoo ou sofrimento, diz que está feliz por Mun conseguir enxergar agora e a aconselha a ser forte, pois tudo vai melhorar. Enquanto essa conversa acontece, Ying Ying morre na sala de cirurgia.

Perto de um processo depressivo, Mun recorre ao Dr. Lo, que a ajuda a encontrar a família da doadora das córneas que ela agora usa. Lo a acompanha a um vilarejo no interior da Tailândia, onde encontram a mãe de Ling, a doadora. A mãe de Ling conta sua história, explicando sobre a estigmatização da filha no vilarejo onde mora: Ling via espíritos, predizia mortes e interagia com o mundo espiritual – esses dons haviam sido passados a Mun através das córneas doadas. Ling predisse a morte de dezenas de pessoas em um incêndio no vilarejo – o que aconteceu – atraindo a raiva e revolta dos moradores. Desesperada, Ling se enforca, e seu espírito repete a mesma ação hedionda dia após dia, num *looping* agonizante. Mun presencia o ato do enforcamento e estimula a mãe a ajudar a salvá-la, acabando assim com a agonia do espírito da filha e libertando-o do sofrimento.

³⁰ Nesta ocasião, uma garçonete se aproxima de Mun e pergunta: “você também os vê?”

Na volta para casa, um acidente no trânsito (a explosão de um caminhão tanque no meio de um congestionamento, o que envolve vários veículos e vítimas) tira definitivamente a visão de Mun.

Nas imagens finais, Mun e Lo se encontram, sugerindo uma já prevista ligação romântica do casal.

Os Elementos

Confirmado a linguagem e estética da Novíssima Escola Oriental, além da interação do mundo físico e do mundo espiritual, e da paleta de cores frias, há uma abundância dos elementos do medo aqui estudados: crianças, água, cabelo, roupas hospitalares ou similares, fotografias e telefones. Elevadores também são bastante explorados como lugares onde a interação com os espíritos é mais evidente. O que chama a atenção neste filme em particular (mas não único) é a utilização do áudio como reafirmação de situações de interação ou presença de espíritos (PUDOVKIN, 1970). O áudio diferenciado nesses citados momentos auxilia na composição da tensão e do medo, garantindo à presença espiritual mais intensidade e volume.

Fotogramas de *O Olho – A Herança* (*Gin gwai*)

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, crianças, elevadores, telefones, fotografias, roupas hospitalares (vide tabela 1).

FIGURA 12 - ÁGUA



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança* (*Gin gwai*).

FIGURA 13 - CABELO



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gwai)*.

FIGURA 14 - ROUPA



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gwai)*.

FIGURA 15 - ELEVADOR



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gwai)*.

FIGURA 16 - CRIANÇAS



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gawai)*.

FIGURA 17 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gawai)*.

FIGURA 18 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gawai)*.

FIGURA 19 - VERDE



Fonte: Fotograma de *O Olho – A Herança (Gin gwei)*.

3.1.3 *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*

Dir. Victor Vu (Vietnam – 2004)

Spirits - Sobrenatural é um filme de terror vietnamita, com uma carga de drama e sofrimento bastante relevantes. Talvez a própria atmosfera do filme seja endossada pelo tom dos diálogos – sempre macios e à meia voz (PUDOVKIN, 1970).

Oan hon conta a história de Loc, um escritor de romances, que está à procura de um lugar isolado onde possa se dedicar mais a escrever, sem ser interrompido. A ação se passa aparentemente em torno dos anos 80, em uma parte rural erma do interior do Vietnam, onde Loc, em sua peregrinação aleatória, é levado a encontrar uma grande casa, no estilo de vila, aparentemente abandonada. Seria perfeito para seu propósito, se não fosse pela mulher que ele encontra morando na casa, a frágil e meiga Hoa.

Spirits - Sobrenatural é dividido em três segmentos bem distintos, mas obviamente conectados, assim apontados pelo diretor (via letterings): *O Visitante, Filha Única e A Vidente*.

O Visitante

O filme inicia com uma locução feminina em off, que por hora foge à compreensão. Ela narra a luta de Loc por inspiração na forma de paz e sossego, bem como conta sobre a personalidade de Hoa, demonstrando certo desgosto por Hoa ser a epítome dos personagens femininos das histórias de Loc: frágil,

meiga, delicada e desprotegida. Loc é bem recebido pela solitária mulher, que disponibiliza um quarto na casa e alimentação. Loc, com certa relutância, aceita a cordialidade de Hoa, deixando claro que sua estada será apenas por poucos dias, e que ele não irá incomodá-la.

Nas refeições e em diálogos calmos durante sua estada, Loc ouve a história de Hoa: seu pai a deu em pagamento de dívidas de jogo ao antigo dono da vila, o qual a tinha como segunda mulher. Era maltratada e escravizada. Quando ele foi embora e abandonou a casa, ela ficou para trás, também abandonada. Segundo ela, hoje ela vive de seus bordados e artesanato, vendidos no vilarejo próximo.

Durante as noites, Loc segue aparições em meio às árvores, vê vultos na casa, escuta vozes e desconfia que há mais pessoas habitando aquelas paragens. Ele indaga Hoa sobre mais pessoas na casa, mas esta desconhece, até que uma noite Loc acorda com barulhos de briga, pancadas, gritos. Ele vai correndo ao quarto de Hoa, onde a acha acuada em um canto, com marcas de espancamento recente. Ele a conforta e indaga, mas ela se recusa a dizer quem a tinha espancado.

Aparentemente fora de contexto, certo dia um senhor se aproxima da casa, bate à porta mas não é atendido. Ele vai embora. Mais tarde descobre-se ser o pai de Hoa, à sua procura. Em sua próxima tentativa, ele encontra Loc que afirma conhecer Hoa e conversar com ela todas as noites. Loc o leva ao interior da casa, onde ele mesmo descobre não haver mais nada do que havia nas noites anteriores, nem sinais de que um dia Hoa tivesse estado ali. E Loc se dá conta de que está profundamente apaixonado por Hoa, cujo corpo decomposto, mais tarde ele acha nos fundos do terreno. A voz feminina informa que o espírito de Hoa agora está livre e em paz.

Filha Única

A exemplo do primeiro segmento, *Filha Única* inicia com a mesma voz feminina em off. Agora Loc é visivelmente um paciente com distúrbios emocionais, e a voz se revela ser da enfermeira Linh, estudante de Psicologia, que visita Loc todos os dias na mesma casa e acompanha seu caso. Vê-se um Loc distante da realidade, com breves momentos de lucidez. Esses momentos

de lucidez são cada vez maiores. Linh se apaixona por Loc, e o entendimento de que ele está superando o desgaste emocional pelo qual tem passado se concretiza quando ele e Linh se casam. Linh passa a morar com Loc e sua sogra (com a qual não se dá bem) na casa que uma vez abrigou Hoa. São aparentemente uma família feliz, com Loc escrevendo e sendo marido dedicado, mas sem filhos, o que ocasiona muita cobrança por parte da mãe de Loc. A pressão pela gravidez de Linh leva a saber mais de seu até então desconhecido passado: entende-se que Linh, enfermeira estudante de Psicologia, é ex-prostituta, passou por um aborto problemático, e algumas complicações decorrentes a impediam de ter filhos. Sem remorso ou consciência, resolveu que o feto ainda não desenvolvido ficaria melhor no fundo do rio. Loc desconhece o passado de Linh.

Desde então, Linh é atormentada pelas visões do espírito de sua filha abortada, seja no hospital onde trabalha ou em sua nova casa. As visões de Linh se intensificam quando ela se muda para a casa de Loc. Um médium é chamado pela mãe de Loc a fim de desvendar as perturbações de Linh. Ele lhe diz que um espírito atormentado a acompanha, e conduz um ritual para apaziguar esse espírito. Linh é então presenteada com uma inesperada (mas ansiada) gravidez. A criança resultante tem muitos problemas de saúde, revelando-se um fardo muitas vezes maior do que Linh pode suportar. Mesmo já com seis anos, a criança é dependente de Linh para tudo: não anda, não fala, não se alimenta sozinha e é deficiente visual. O que pensar então quando as únicas palavras dessa criança deficiente são para sugerir que, já que ela é um fardo, deveria ser jogada no rio, como Linh fez anteriormente? Isso e mais as crises de ciúmes referentes a um marido claramente ainda preso ao passado, escrevendo sobre Hoa, levam a uma trágica morte de Linh e da filha.

A Vidente

O último segmento do filme mostra um Loc visivelmente envelhecido e com dificuldades para diferenciar entre a realidade e a fantasia de seu mundo.

Preocupados com o destino espiritual de sua filha, os pais de Linh contratam uma vidente – que se revela charlatã – para apaziguar seu espírito suicida, que obviamente os vinha obsediando.

A vidente chega na casa e conhece um Loc grisalho e depressivo, e explica a ele que ela fora contratada pelos pais de Linh a fim de apazigar o espírito perturbado de sua esposa falecida. A vidente deve dormir na casa, pois o ritual deve ser conduzido à noite. Ela prepara um altar com fotos, incenso e outras oferendas. Condizendo com sua charlatanice, o ritual demora mais noites, expondo-a mais ao ambiente da casa e ao convívio com Loc, que se encontra bem distante da realidade. Mas ela mesma começa a testemunhar vultos e barulhos diferentes (durante sua história de charlatanismo, nunca nenhuma mediunidade havia se manifestado nela), chegando a ser fisicamente afetada, ao perseguir um espírito no meio do mato à noite, testemunhando seu trágico destino. Há a sugestão de que um certo nível de insanidade começa a se instalar na vidente. A extensão da estada na casa de Loc leva o filho da vidente, Bao, também escritor, a procurá-la na casa. Lá ele é apresentado a Loc, a quem revela ser fã de seus livros. Mais tarde, no quarto de hóspedes, Bao tenta dissuadir a mãe dos truques e da vida trapaceira que leva, mas ela afirma ter realmente visto coisas, e que há algo muito errado na casa. Bao se volta então contra Loc, acusando-o de convencer sua mãe de suas fantasias. Sem sucesso, Bao vai embora para voltar no dia seguinte. A insistente mãe fica na casa, e na manhã seguinte, seu filho volta e a encontra enforcada em seu quarto. Durante o ato, a montagem eisensteiniana – contando duas histórias paralelamente em um mesmo período de tempo (com imagens das duas situações exibidas alternadamente³¹) (EISENSTEIN, 1990) – mostra como exatamente morreram Linh e sua filha: Linh envenena a filha e se enforca em seguida, exatamente onde a vidente havia se enforcado. Bao desce o corpo da mãe.

Revoltado e furioso, Bao avança para os aposentos, agora abandonados e despidos de mobília, de Loc. O ambiente que ele conheceu no dia anterior nunca existira. Lá ele descobre orações escritas e outras oferendas em um pequeno altar reverenciando algumas fotos: Hoa, Linh e Loc, levando-o à conclusão de que o escritor que ele conhecera anteriormente era um fantasma, e seu espírito ainda habitava a casa, nos situando a morte despercebida de Loc em algum ponto logo depois da perda de Linh e da filha.

³¹ No caso, uma das situações é um *flash-back*. N. do A.

Os Elementos

No primeiro segmento, tem-se bem clara a paleta de cores frias, típicas do *J-Horror*; no segundo, embora ainda tenhamos traços frios, vê-se uma mudança da predominância dessa paleta para cores mais quentes, muito vermelho, rosado, amarelo e laranja, o que traz matizes de dor e sanguinolência. Já no terceiro segmento, tem-se uma mistura das duas paletas, mas com predominância das cores mais frias. A interação com o mundo espiritual é presente durante o filme inteiro; quase todos os elementos de cunho físico presentes no *J-Horror* – água, longos cabelos negros, roupas hospitalares ou similares, crianças ou pessoas pálidas, fotografias, telefones e elevadores – também permeiam o filme, seja fora do contexto (como chuva forte bem evidenciada) ou dentro dele (Linh, histericamente lavando as mãos ensanguentadas em uma bacia, para num segundo olhar descobrir que estava alucinando com o sangue e com a água). Tem-se fotos em altares, ação com máquina de fotografias; espectros pálidos com batas brancas e longos cabelos negros, seja dentro de casa durante o dia ou em uma perseguição noturna; tem-se a criança, mais evidenciada a partir do segundo segmento, seja deitada inerte em uma cama ou rastejando em paredes e tetos com olhos vazios e cabelos escorridos; e tem-se ambiente hospitalar no contexto da ação. Não há constatação de telefones ou elevadores por conta de toda a ação se desenvolver em um ambiente ermo e isolado.

Fotogramas de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, cabelo, criança, roupas brancas, fotografia, água (vide tabela 1).

FIGURA 20 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

FIGURA 21 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

FIGURA 22 - CABELO



Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

FIGURA 23 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

FIGURA 24 - VERDE / CRIANÇA / ROUPA / CABELO



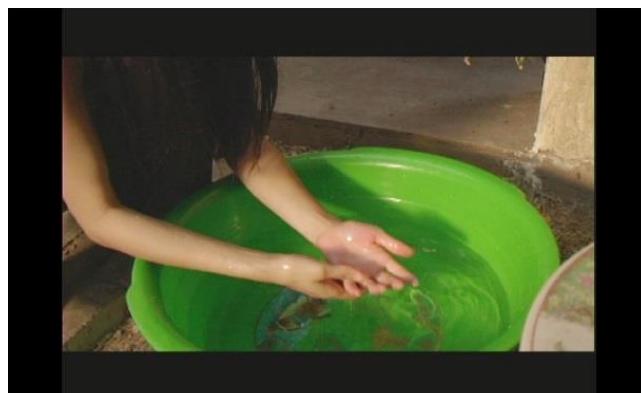
Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

FIGURA 25 - ROUPA / CABELO



Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

FIGURA 26 - ÁGUA



Fonte: Fotograma de *Spirits – Sobrenatural (Oan hon)*.

3.1.4 *Silk – O Primeiro Espírito Capturado (Guì sī)*

Dir. Chao-Bin Su (Taiwan – 2006)

Se formalmente fosse seguida uma tabela ou quadro qualificativo, poder-se-ia encaixar perfeitamente *Silk* na prateleira do Terror Policial. Além dos elementos de medo, o filme taiwanês conta com elementos detetivescos e tecnológicos diferenciados – elementos de ficção científica.

Um conglomerado de agências escusas dos governos do Japão e Estados Unidos une forças – e verbas – com o objetivo de criação da “*Esponja de Menger*”, uma substância tecnologicamente avançada que absorve e armazena energia. Em um edifício abandonado e tombado pelo governo de Taiwan (e declarado ‘radiativo’ para espantar curiosos), um dos apartamentos está ocupado pela equipe de pesquisa de ponta dessa agência, composta por cinco ou seis pessoas; neste apartamento há um quarto preparado com uma parede de vidro, e que foi borrifado por dentro com essa substância. Dentro desse quarto está aprisionado o espírito de uma criança. O objetivo da equipe é monitorar e descobrir tudo sobre essa criança, quem era, como morreu e porque esse espírito performa determinados comportamentos de maneira repetitiva. Mas o agravante é que esse é um espírito assassino. Qualquer interação causa uma morte dolorosa e agonizante, tendo a vítima seu coração esmagado pelas próprias mãos do espírito. Não se deve olhar nos olhos do espírito e deve-se agir discretamente em relação a ele, tentando não ser notado.

Um detetive policial é admitido no grupo, assim se poderia soltar a criança, segui-la de maneira discreta e descobrir muita coisa a seu respeito. Assim foi,

até que a equipe descobriu mais do que deveria: os incidentes não eram causados pelo espírito da criança, mas pelo espírito de sua mãe – que também era sua assassina. Mobilizada equipe e recursos, o corpo do garoto é finalmente encontrado enterrado em uma confluência de campos magnéticos oriundos de um acelerador de partículas nas proximidades – o que, segundo a equipe, teria beneficiado a ‘fantasmificação’ do garoto. O *plot twist* quanto ao autor dos assassinatos, liga a mãe do garoto à mãe do policial, em coma, internada e sob cuidados. Ela seria o corpo físico ao qual o espírito da mãe do garoto estaria ancorada – o fio de seda (*silk*) é descoberto pela equipe. Fim trágico dos membros da equipe, mortos um a um pelo espírito da mãe. O policial finalmente encara o fantasma da mãe do garoto e morre.

No início do filme já se tem boa parte dos elementos do medo discutidos nesta Dissertação: paleta verde fria, fotografias, criança. E uma morte pavorosa de um fotógrafo profissional, contratado *freelance* para fotografar um quarto em um edifício obscuro.

Longe dali, uma reunião governamental faz entender que Hashimoto, o aleijado, é o cabeça de uma equipe de seis cientistas que pesquisam um novo material, a Esponja de Menger. Na reunião, ministros e chefes de gabinete deixam bem claro que a verba utilizada por tal departamento é uma cooperatividade entre certos departamentos do Japão e dos Estados Unidos. Tais departamentos, assim como este próprio, não deveriam ser nomeados.

Hashimoto é uma figura misteriosa, na casa dos trinta anos, escondido por trás de cabelos longos e de deficiência motora: bengala. Seu ar *blasé* lhe confere boçalidade e arrogância. Ele exige mais um membro para o departamento, o policial-detetive Tung, e lista as razões para a escolha, mesmo não o conhecendo pessoalmente. “Olhos aguçados”, segundo Hashimoto.

O policial Tung é dirigido a um prédio aparentemente abandonado, onde a equipe tem um laboratório montado em volta de um quarto com uma parede de vidro. Com a fórmula “mas o que está acontecendo aqui, professor?”, conhecemos cada membro da equipe e o que exatamente é a Esponja de Menger: uma substância magneticamente ativa, que é capaz de absorver e armazenar energia. Essa substância é muito cara e difícil de fazer, e pouquíssimo foi produzido. O resultado foi um objeto com as dimensões de um cubo mágico, composto por microestruturas dessa substância eletroativa.

Devidamente separadas, essas microestruturas, se borrifadas em spray sobre os olhos, capacitariam o olho humano a ver o mundo espiritual, já que filtrariam a energia emanada por um espírito. Se borrifadas em projéteis, estes também impactariam os espíritos. Se o próprio espírito fosse exposto ao cubo, com as partículas todas unidas em uma só estrutura, o próprio espírito seria magneticamente preso ali.

No laboratório, Tung finalmente conhece Hashimoto – com o qual claramente diverge de opiniões –, que o leva para frente do quarto de parede de vidro e borrifa seus olhos com o spray. Hashimoto explica o que Tung está vendo: o espírito de um menino de oito ou nove anos, que não se comunica, e que já matou antes. Existe uma rotina que o espírito segue: levanta-se do canto do quarto, vai até a janela, come uma maçã imaginária e dirige-se para a porta. Hashimoto explica a Tung que todo o aposento havia sido borrifado com a substância por dentro, então o espírito não conseguia tocar nas paredes. Nem na maçaneta. Ele voltava para o canto, se agachava e ficava assim até o dia seguinte, naquele determinado horário, quando fazia de novo a mesma rotina. A tarefa de Tung seria rastrear o espírito do garoto aonde quer que ele fosse quando abrissem a porta do quarto, e descobrir tudo a respeito da criança.

Paralelo a isso, apreende-se que Tung tem a mãe no hospital, em coma. Há uma ligação romântica entre Tung e a moça da floricultura, Wei, com quem troca ligações de dentro do carro, na esquina, pedindo a ela que leve flores a mãe no hospital. Tem-se a impressão de que Tung e Wei se conhecem a algum tempo, correspondem-se afetivamente, mas jamais irão admitir.

O espírito do garoto é libertado, Tung o segue, descobre sua rotina fora do laboratório, quem é e como morreu, a princípio. Enquanto isso, análises por parte da equipe de pesquisadores descobrem que o corpo do garoto está enterrado nos arredores da cidade, no meio de uma confluência de campos eletromagnéticos, e isso (mais o fator ‘ódio’ que sentiu ao ser morto pela própria mãe) fez com que seu fantasma durasse mais do que outros fantasmas. Outros fantasmas não têm energia suficiente para continuar num plano intermediário antes de se desfazerem.

Assim que sua rotina diária acaba, o espírito do garoto volta para o quarto no laboratório. Lá, Hashimoto o prende na Esponja de Menger e, com tal poder armazenado, sai em busca de vingança pessoal, de humilhações por sua

condição física, utilizando a energia presa na esponja. O primeiro assassinato é o do chefe de gabinete, que vezes sem conta o chamou de aleijado, duvidando de sua capacidade.

Entra em cena o espírito da mãe assassina, que um a um mata brutalmente todos da equipe. Finalmente o policial Tung se dá conta do fio de seda que liga as mortes. Rastreando o fio, ele descobre que o espírito assassino não só está ligado ao corpo debilitado de sua mãe, no hospital, mas leva a todos os que morreram e às vítimas seguintes: sua mãe e Wei, sua amiga da floricultura. Ao impedir o assassinato da amiga, ele mesmo se vê perseguido pelo espírito e foge para o metrô, onde há o último confronto: cara a cara com o espírito maligno, ele liga para Wei (que avisa que a mãe está entrando na cirurgia) e declara seu amor e afeição. Ela corresponde. A mão do espectro afunda no peito de Tung. Vê-se a mão apertando o coração e um último devaneio de Tung, trazido de forma lúdica, como um campo flório onde está a doce e bela Wei. Escuro. Na cova aberta do garoto, no vórtice eletromagnético, Hashimoto tira a própria vida depois de libertar o espírito do garoto da Esponja de Menger.

Na próxima imagem vê-se a mão de um espírito se aproximando do peito do policial morto no metrô. Essa mão entra no peito e massageia o coração, que volta a pulsar. Tung volta à vida dolorido e a última coisa que vê antes de desmaiar são os espíritos do garoto e sua mãe e entende que o garoto é o responsável por sua salvação e, muito provavelmente, também pela redenção da mãe, já que estão de mãos dadas.

A elipse seguinte mostra Tung já recuperado, em casa, presenciando a libertação do espírito da própria mãe, recém falecida. A cirurgia não parece ter sido bem-sucedida. Ele aparenta paz e conformidade com a morte da mãe, e sua locução em *off* leva a uma reflexão sobre os acontecimentos recentes em sua vida, seus significados e conclusões sobre a própria vida e seu sentido.

Os Elementos

Do início ao fim do filme, a paleta de cores alteradas é bem evidente, e a interação com o mundo espiritual é determinada como viga mestra do roteiro.

Aliado a isso, grande parte da ação se dá à noite, cooperando para a determinação da atmosfera escura do filme.

Fotografias, telefones e crianças permeiam todo o material, sendo explorados literalmente do prólogo à última imagem do filme – contextualizados e inerentes ao bom desenrolar da história. A água tem pouca evidência contextualizada no material, mas de qualquer maneira presente, bem como cabelos longos e pretos, e roupas hospitalares ou similares. Além dos elementos da Novíssima Escola Oriental, há também a presença de elementos comuns do gênero Policial, como perseguições de carro e a pé, ação policial, tiroteio, crime, intriga política e espionagem – com notas também de ficção científica.

Fotogramas de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado (Guis)*

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, criança, elevador, telefone, fotografia (vide tabela 1).

FIGURA 27 - CABELO



Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado (Guis)*.

FIGURA 28 - ROUPA / CABELO



Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Guilherme Siqueira).

FIGURA 29 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Guilherme Siqueira).

FIGURA 30 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Guilherme Siqueira).

FIGURA 31 - TELEFONE



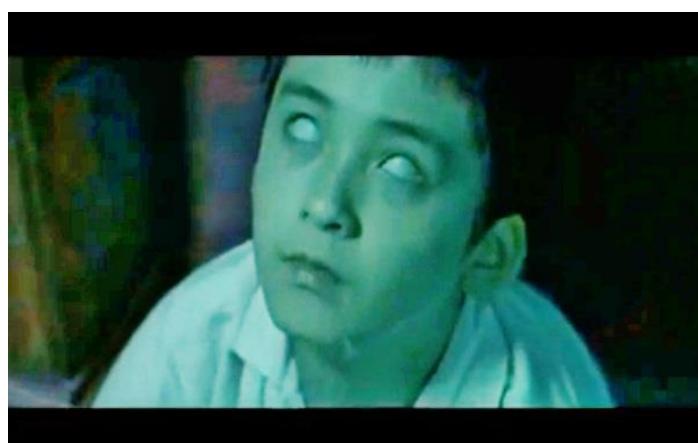
Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Guilherme Siqueira).

FIGURA 32 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Guilherme Siqueira).

FIGURA 33 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Silk – O Primeiro Espírito Capturado* (Guilherme Siqueira).

3.1.5 *Ghost Mother* (*Ghost Mother*)

Dir.: Theeratorn Siriphunvaraporn (Tailândia – 2007)

Ghost Mother ('Mãe Fantasma', em tradução livre), é um filme tailandês de 2007, que conta a história de uma mulher (Nantha) que, mesmo assassinada, cuida e zela por seus três sobrinhos, os quais nada desconfiam. Dos elementos do terror oriental tratados nesta dissertação e presentes no filme, água e crianças têm predominância.

Uma mãe abandona seus três filhos (duas meninas de 12 e 8 anos, e um menino de 6)³² e o marido (Chai), e vai viver um novo casamento em outro país. Em um curto período de tempo, Chai é assassinado, o que deixa as crianças abandonadas à própria sorte. Nantha (tia Nan), uma de suas duas irmãs (Mai e Nantha), se encarrega dos cuidados das crianças, e é brutalmente assassinada. Porém, ela não pode simplesmente abandonar as crianças à míngua e volta para cuidar dos sobrinhos. Situação de necessidade financeira (a tia costura e vende guloseimas feitas em casa) e elementos policiais também estão presentes no filme, incluindo um policial problemático (Sumet, com histórico de trauma ao perder um refém num caso de sequestro), tráfico de drogas, indústria pornográfica e prostituição.

O filme inicia contando a rotina da família composta pela tia e pelas três crianças: fazendo a massa para as guloseimas produzidas e vendidas na feira, a tia costurando para fora por encomenda da irmã Mai, e cobrando o irmão – Chai é agente policial infiltrado no crime organizado – por mais atenção às crianças. O envolvimento dele com o crime organizado leva à sua morte: a organização criminosa (que além do tráfico também está ligada a pornografia e prostituição) desconfia que ele roubou um lote inteiro de drogas e, em retaliação, o mata. Mas não se tem notícias das drogas desaparecidas, ou assim o conta um dos assassinos ao chefe da organização, o que não é verdade, pois o assassino se apossa das drogas em proveito próprio. Isso leva a perseguição da irmã mais próxima – Nan, que cuida das crianças – pois se pensa então que o irmão, suposto ladrão, havia confiado a ela o carregamento ilegal. Nan, por sua vez, começa a ser vigiada e perseguida pela gangue, e eventualmente é assassinada. Mas o amor e senso de responsabilidade que Nan nutre pelos

³² Estimativa do autor.

sobrinhos faz com que ela volte ao plano físico e retome a rotina diária dos cuidados às crianças e dos afazeres que geram a renda da família, mas com algumas diferenças: Nan não está presente durante o dia, nem na barraquinha da feira. A interação do espectro com as pessoas é mínima, e quando as crianças voltam para casa – depois do dia na escola ou do período vendendo a massa frita na feira – encontram sua comida, a massa para a venda no dia seguinte previamente batida, e esparsa interação com a tia. A massa, agora preparada pelo espírito de Nan, passa a ter grande demanda na feira.

O policial Sumet, ex-parceiro de Chai (pai das crianças), se envolve mais ainda no caso e se sente atraído por Nan, com quem conversa sobre o irmão recentemente morto. Sumet tem problemas com culpa. Além de ter sido superior de Chai quando este foi assassinado, Sumet participara de uma ocasião particularmente traumática: durante uma situação de sequestro com refém, sua atuação havia aparentemente causado a morte da refém. Isso o consome psicologicamente, e frequentemente procura apoio espiritual em um templo.

Durante as investigações, Sumet se aproxima mais de Nan – e consequentemente da verdade: Nan está morta; seu corpo é encontrado no pântano. O monge do templo que Sumet frequenta o alerta sobre o sofrimento espiritual de Nan, e dá orientações para um ritual que libertaria o espírito das aflições terrenas – este, preso ao mundo físico por emoções controversas: seu assassinato brutal e o amor pelas crianças do falecido irmão.

Defendendo a sobrinha (sequestrada pela gangue para tentar recuperar o valor da droga perdida), o espírito de Nan obtém vingança sobre seus agressores no mesmo local em que fora assassinada: um ferro-velho. No templo, ao fim do ritual performado por Sumet e sob a supervisão do monge, Nan se manifesta e, visivelmente transformada, despede-se de seus sobrinhos. Seu espírito finalmente encontra a paz.

Os Elementos

Embora todos os elementos do medo da Novíssima Escola Oriental estejam presentes no material, a água e as crianças têm um papel destacado. A água é um elemento bastante presente e evidenciado: chuva forte durante sequências de assassinato e nas situações em casa, com as crianças, ao longo

da rotina diária. Já as crianças, são basicamente onipresentes, já que o desenvolvimento do roteiro se dá basicamente em torno delas. Telefones, fotografias, longos cabelos negros, vestimentas brancas, e cenas de interação do mundo espiritual e do mundo físico também estão presentes, enquanto elevadores aparecem muito *en passant* – mas estão lá, ajudando a construir o medo. Predomina a matiz fria azul-esverdeada ao longo do material.

Fotogramas de *Ghost Mother* (*Ghost Mother*)

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, criança, elevador, telefone, fotografia (vide tabela 1).

FIGURA 34 - ÁGUA



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 35 - CABELO / ROUPA



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 36 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 37 - CRIANÇAS



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 38 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 39 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 40 - VERDE



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

FIGURA 41 - ELEVADOR



Fonte: Fotograma de *Ghost Mother*.

3.1.6 *Chanthaly (Chanthaly)*

Dir. Mattie Do (Laos – 2013)

A jovem Chanthaly, que dá nome ao filme laosiano da diretora Mattie Do, é uma mulher problemática³³. Vivenciou, aos cinco ou seis anos de idade, a perda da mãe de forma trágica, o que a levou a suprimir as memórias que tinha dela e de sua convivência até então. Hoje, com uma condição cardíaca crônica, vive semi reclusa com o pai, este atencioso e sempre preocupado com a filha, porém severo em alguns aspectos – como o endossamento frequente da morte da mãe ‘durante o parto’, talvez em uma tentativa de proteger a filha da dor da lembrança e, ao mesmo tempo, a memória da esposa.

Chanthaly começa a pôr em dúvida sua sanidade ao escutar barulhos, presenciar vultos e ter *flashbacks* de convivência com a mãe, mesmo correndo risco de ser um dos efeitos colaterais dos remédios frequentemente tomados por conta da condição cardíaca herdada da mãe. Mas fotos escondidas pelo pai, e outros objetos que minam ainda mais sua confiança nas próprias memórias, vem à tona; os momentos em que a presença de algo sobrenatural é sentida, vão se tornando cada vez mais frequentes e intensos, a ponto de haver comunicação entre Chanthaly e a entidade.

Paralelo a isso, Chanthaly precisa lidar com sua vida sentimental, na qual o pai teima em se intrometer. Traz-lhe em casa um ‘novo médico’ com pretensões de casar a filha a um bem-sucedido e respeitável doutor. Chanthaly não parece ter interesse ou energia para um romance, embora não lhe repugne tal ideia. Contudo, o destino decide diferente para Chanthaly.

O filme parece se passar na década de 1980 em uma cidade pacata do interior do Laos, e começa com Chanthaly (5-6 anos) e seu pai chegando à casa apenas para testemunhar os últimos momentos da vida de sua mãe suicida, pendurada na cozinha e com os pulsos cortados.

Uma elipse leva a quinze anos mais tarde, quando descobre-se que a extensão do dano psicológico na criança de seis anos se traduziu na obliteração involuntária de toda e qualquer memória que Chanthaly tinha com a mãe, acreditando tê-la perdido durante o parto. Essa informação é frequentemente

³³ Novamente temos aqui a figura da mulher ‘prejudicada’. N. do A.

corroborada pelo pai. Ao contrário dele, Chanthaly é religiosa e mantém um pequeno altar ao lado do portão, onde regularmente faz suas preces.

Mesmo não estando em condição de miséria, Chanthaly é incentivada pelo pai a atividades como ajuda na economia doméstica lavando roupas para fora (como uma terapia ocupacional), sendo frequentemente abastecida por uma prima a quem tem como cliente. Thong, vizinho da mesma idade, frequentemente conversa com Chanthaly no portão da casa ou através da cerca que divide as propriedades e é claramente atraído por ela. Certo dia, o pai a apresenta a um novo médico com intenções matrimoniais, o qual começa um novo tratamento com Chanthaly a fim de interromper as ilusões e visões que ela afirma ter. Ela está convencida de que vê e fala com sua mãe falecida, e por vezes o cachorro Moo também indica conhecimento da presença espiritual.

Flagrada voltando com o médico para casa, de onde saiu aparentemente sem a permissão do pai, ela se revolta e toma toda a medicação separada para o mês inteiro. Chanthaly se descobre morta no dia seguinte, e agora a interação com o espírito de sua suposta mãe é total. Mas Chanthaly não reconhece na entidade sua mãe. É na verdade um outro espírito feminino, desequilibrado e nada benigno, que vê em Chanthaly sua filha e tenta convencê-la disso. Nesse intervalo espiritual de aparentemente poucas horas, dois anos se passam. A prima de Chanthaly se muda para a casa onde seu tio precisa de companhia, e ela também presencia acontecimentos sobrenaturais. O tio prontamente oferece a parte externa da casa para a recepção do casamento dela e do médico que ele mesmo havia apresentado à filha. Nesse ínterim, discussões existenciais entre Chanthaly e sua suposta mãe acontecem sempre sob luz ofuscante (“aqui nunca fica escuro”, diz o espírito), com o sofrimento do pai permeando os ânimos.

Durante o jantar de recepção do casamento, Thong, convidado na qualidade de vizinho próximo da família, é abordado pelo espírito de Chanthaly. Ela pede a ele que avise seu pai que ela continua na casa, e que o espírito presenciado anteriormente não era de sua mãe, mas outro espírito feminino maligno, e que ela precisa de ajuda. A tentativa do contato de Thong com o pai de Chanthaly durante a recepção é falha e ele tenta ir embora. O espírito feminino o impede e tira sua vida no portão da casa, ameaçando Chanthaly de coisas piores se ela não a obedecesse.

Alguns dias depois, o médico e a sobrinha, que agora moram na casa do tio, decidem se mudar para uma casa só deles. Ao dar a notícia da mudança para o tio, este entende e concorda. Ela então promete sempre visitar o tio e cuidar da casa e dele, sempre que vier visitá-lo. O espírito de Chanthaly acompanha a saída do casal da casa, sempre sob a vigilância da entidade que a domina. Na saída, a prima para no altar, acende um incenso e dirige uma prece a Chanthaly, dizendo-lhe que ela cuidará de seu pai e que ela pode seguir em frente e deixar a casa em paz. Sem conseguir visualizar nada além do portão, Chanthaly pergunta para o espírito o que tem lá fora. Este prontamente responde: "Nada. A escuridão. Sua família nunca gostou de você e é para lá que eles querem que você vá agora." Chanthaly anda em direção ao portão aberto e, claramente tentando impedi-la, o espírito a ameaça: "Se você for embora, nunca mais poderá voltar. E assim que esse portão se fechar, vou transformar o que resta da vida de seu pai em um inferno do qual ele jamais se livrará." Chanthaly vai embora.

Nas imagens finais do filme, vê-se o pai de Chanthaly no sofá, com uma caixa de fotos e mementos, examinando e rememorando fotos de sua filha e de sua esposa. A cabeça de Chanthaly recosta-se carinhosamente no ombro do pai.

Os Elementos

O terror expresso em Chanthaly também tem uma carga muito grande de sofrimento e desgosto, seja pela morte da mãe, seja pela falta da esposa. Outro elemento bastante agravante da situação é a condição de saúde de Chanthaly, que precisa de atenção constante: ela é reclusa, com pouca ou nenhuma vida social, frágil e desprotegida, e vive sob a égide de 'doente', o que acarreta o sufocamento por conta da superproteção paterna. Mas é com um grande suspiro de alívio que se descobre, no fim do filme, que agora é a própria Chanthaly quem cuida do pai, e não um espírito obsessor.

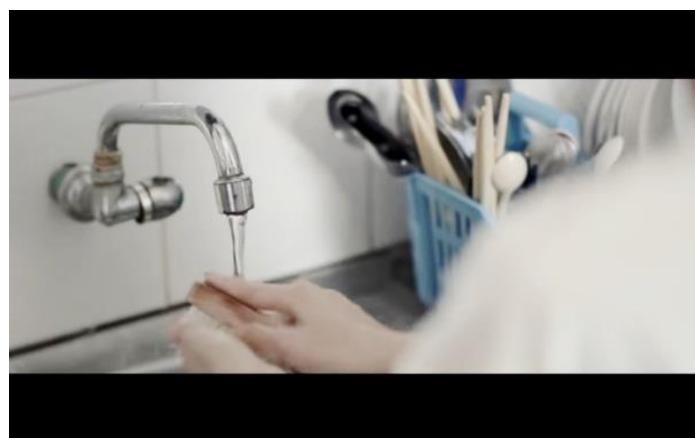
Ao longo do filme (onde tem-se a interação do mundo físico e do mundo espiritual), vê-se a presença dos elementos do medo, dentro do contexto da ação ou fora dela. E apesar de não se ter a presença de elevador(es) no filme, tem-se a figura da criança, cabelos longos e negros, batas brancas ou roupas

hospitalares, a paleta de cores que tende aos tons mais frios, água, telefones e fotografias: mais um exemplo da Novíssima Escola Oriental de Cinema.

Fotogramas de *Chanthaly* (*Chanthaly*)

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, criança, roupas brancas, telefone, fotografia (vide tabela 1).

FIGURA 42 - ÁGUA



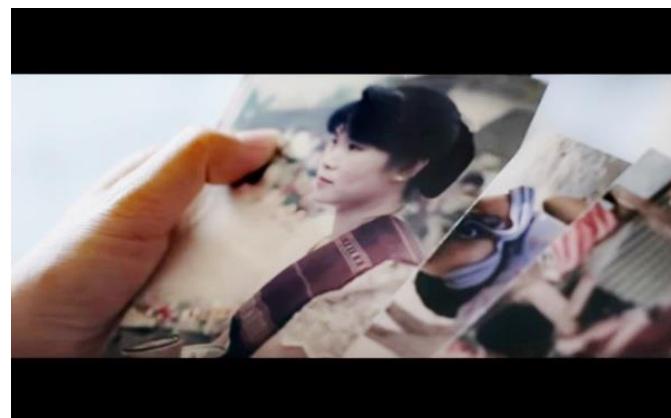
Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 43 - CABELO



Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 44 - FOTOGRAFIA



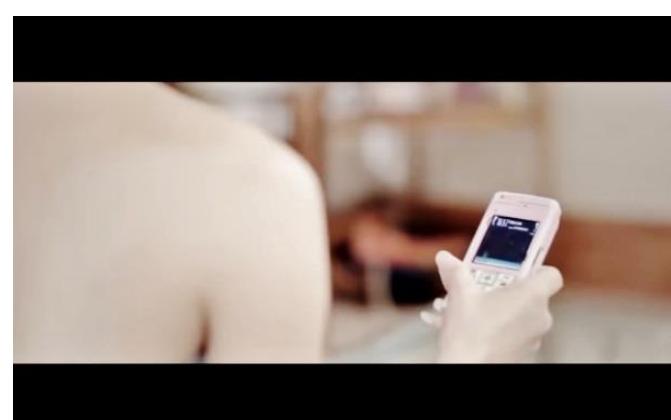
Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 45 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 46 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 47 - ROUPA



Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 48 - VERDE



Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

FIGURA 49 - VERDE



Fonte: Fotograma de *Chanthaly*.

3.1.7 *Lift to Hell* (ou *18 Floors Underground*) (*Dianti*)

Dir.: Ning Jingwu (China – 2013)

Lift to Hell é um filme chinês de 2013 e se passa basicamente em um grande e respeitado hospital do norte da China. Embora não tenha elementos policiais, conta basicamente uma história investigativa sobre práticas médicas amorais, negligentes e criminosas. Ou, pelo menos, antiéticas. O complô de acobertamento de um óbito duvidoso com objetivo de transplante ilegal é descoberto por um médico em período de residência, e com um agravante: o diretor do hospital é seu pai, e está diretamente ligado ao evento.

Já no começo do filme, um morcego e um gato levam o espectador à ambientação hospitalar, como se em um *tour* pela entrada, corredores e salas do setor administrativo, onde o Dr. Zhang, médico Sênior de Lin (este, residente e filho do diretor do hospital), enfrenta acusações de plágio em um estudo de transplante de coração.

Em uma palestra proferida na Fundação Getúlio Vargas – FGV – em Curitiba (2015), Roger Corman afirma que em filmes em que há diversas mortes – quaisquer que sejam as causas (mortes naturais, patologias, assassinatos, ataques de monstros, infecções, apocalipse, etc.) – a primeira delas deve sempre ser supervalorizada, apoteótica. Segundo ele, este *modus mortis* auxilia a captação da atenção do público e ameniza a necessidade de maiores explanações e defesas dos próximos óbitos. A primeira morte em *Lift to Hell* – a matrona³⁴ enfermeira-chefe Ma – se dá dentro de um dos elevadores do hospital, e é sufocante e sanguinolenta, acabando com a cabeça de Ma, já sem vida, sendo constantemente mastigada pela porta automática do elevador. Mais tarde descobre-se que Ma também faz parte do complô que encobre o suicídio de uma paciente que seria usada para uma doação ilegal de coração: Dr. Zhang (médico-chefe), Dr. Ye (pai de Lin e diretor do hospital), Dr. Ouyang (colega de Lin) e o idoso Sr. Hu, zelador do hospital (primeiro transplantado de coração na Ásia, em 1985, e recebedor do órgão da suposta suicida) fazem parte da conspiração.

³⁴ De acordo com o site <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR&sl=en&tl=pt&text=matron&op=translate>, traduz-se “matron” (ing.), ou “matrona” (port.), como “a married woman, especially a dignified and sober middle-aged one”, “mulher casada, de meia idade, especialmente digna e idônea”, e neste caso como um ‘posto’.

O Dr. Lin e a enfermeira Bai têm um envolvimento romântico, o que leva ao constante contato entre eles no hospital, relação repudiada por seu pai, o Dr. Ye. Ele persuade a enfermeira a deixar Lin, alegando querer uma mulher de futuro para seu filho. Assustada, Bai deixa Lin e atrai o interesse do rival, Dr. Ouyang, que começa um relacionamento com Bai.

Neste meio tempo, o Sr. Hu, idoso, alcoólatra e com traços de desequilíbrio emocional, é atormentado por visões do passado, o encontro do corpo da doadora involuntária junto com os outros membros já citados do complô – exceto o Dr. Ouyang, jovem demais à época do incidente. Hu parece ser o único que repudia o fato e se arrepende profundamente do ocorrido. Tanto a enfermeira-chefe Ma, quanto o Dr. Zhang (que se suicida pressionado pelo passado e por alucinações), recebem notificações misteriosas antes de suas mortes: *hoje é a sua vez*. Hu também recebe a notificação, mas não morre. Ao invés disso, perde o que lhe resta de sanidade.

Por motivos que momentaneamente fogem a compreensão, o Dr. Ouyang providencia um incêndio aparentemente acidental na sala de arquivos gerais do hospital, queimando todos os registros de pacientes e procedimentos.

Lin finalmente descobre toda a verdade: além de práticas abusivas e ilegais, seu pai também está implicado no suicídio da antiga paciente, Gan Qiang – fato que levou às recentes mortes, aparentemente inexplicáveis, no hospital. Confrontado por Lin, o Dr. Ouyang se revela filho da suicida em busca de vingança, esta dirigida à equipe original. O plano incluía a morte do pai de Lin, mas Bai salva o chefe, tirando-o do elevador que deveria cair com ele. A polícia é chamada e o Dr. Ouyang é levado em custódia, com Hu gritando no meio da multidão, que “Gan ainda está no porão”. Mas, de qualquer maneira, os eventos sobrenaturais – mortes hediondas, visões, alucinações – ainda continuam sem explicação. E Ouyang, com intenção de vingar uma tragédia, acabara causando mais tragédia ainda.

Os Elementos

Por se tratar de um filme de ambiente predominantemente hospitalar, obviamente não faltam elementos como roupas hospitalares ou similares, e ambientação verde fria. Elevadores permeiam as situações, com ações violentas

ou traumáticas ocorrendo dentro deles ou nas proximidades. Elevadores também levam ao fictício 18º andar do subsolo do hospital ('onde coisas ruins acontecem', segundo o velho Hu) – e nem por isso tem em seus painéis de controle alguma indicação de botão de '18º andar subterrâneo', onde acontece a maioria dos eventos sobrenaturais, visões e interações com espíritos. A água também tem seu papel de construtora do medo, seja em chuvas torrenciais, durante banhos ou, especificamente neste caso, em um aquário redondo usado pelo Dr. Ouyang para o incêndio criminoso que consome os arquivos: exposto ao sol, o aquário age como uma lupa, dando início ao fogo. Fotografias e longos cabelos negros também estão presentes, bem como crianças – seja em um inocente jogo de bola ou na figura de *flashbacks* do próprio Dr. Ouyang, na infância, ao presenciar o suicídio materno. Telefones ajudam a distribuir as ameaçadoras mensagens '*hoje é a sua vez*', recebidas pelas vítimas.

Fotogramas de *Lift to Hell*

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, crianças, roupas brancas, telefones, fotografias, elevadores (vide tabela 1).

FIGURA 50 - ÁGUA



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 51 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 52 - CABELO



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 53 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 54 - ROUPA



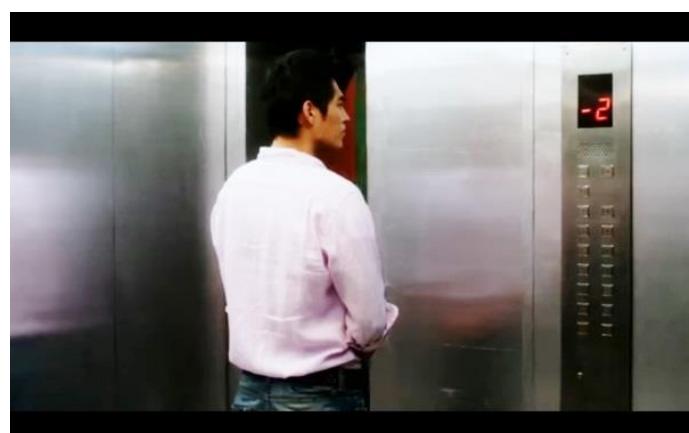
Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 55 - VERDE



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 56 - ELEVADOR



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

FIGURA 57 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *Lift to Hell*.

3.1.8 Mourning Grave (Sonyeogoedam)

Dir.: In-chun Oh (Coreia do Sul – 2014)

Representante da Coreia do Sul nesta listagem, *Mourning Grave* (In-chun Oh, 2014) – *O Túmulo do Luto*, em tradução livre – traz uma história de terror e, ao mesmo tempo, apresenta traços românticos e melodramáticos.

In-su, um jovem estudante do colegial, vê espíritos aonde quer que vá. Havia saído de sua cidade natal dez anos atrás, com oito anos de idade à época, atormentado por tal dom e por seus colegas de turma. Agora, dez anos depois, ele deixa seus pais e volta a morar em sua cidadezinha do interior, onde seu tio, que mora na antiga casa dos pais, o acolhe e orienta sobre como proceder com os espíritos, já que ele mesmo também os vê. A missão de In-su, além de apaziguar um espírito assassino que está aterrorizando sua nova turma na escola, é a de trazer paz a si mesmo, entendendo e convivendo com seu dom e resolvendo pendências cárnicas de sua própria infância.

Quando In-su volta para sua cidade e retoma os estudos, ele continua sendo atormentado por seu dom: ele consegue ver espíritos. Em sua classe de colegial, sofre *bullying* por parte de seus colegas, que zombam dele por seus dons: ‘o cara dos fantasmas’. Em casa, seu tio é uma mistura de mentor espiritual, feiticeiro e charlatão. Dono de dom semelhante, ele aconselha que In-su fique longe dos espíritos, que os ignore, e mostra a In-su os infortúnios que seu dom lhe trouxe, tendo que interagir com espíritos de maneira contínua e, às vezes, constrangedora.

Do ônibus, a caminho da escola, In-su vê o espírito de uma colegial. Da rua, ela o vê, ele desvia o olhar, mas já era tarde: havia se apaixonado pelo espírito da garota – do qual deveria ficar afastado, segundo orientações do tio. A interação de In-su e da garota começa com ele a ignorando, como se não a visse, mas a garota é insistente ('fale comigo, eu sei que você me vê'). Mas In-su é flagrado inadvertidamente desenhandando outros espíritos em uma paisagem onde não deveria vê-los. Ele então desiste da tática 'ignore-os' e abre franco diálogo com a garota. Ele não sabe nada sobre a garota – além do fato dela estar morta. Sua relação cresce.

Na escola, o *bullying* é um problema constante para In-su. Um dos *bullyers* morre de maneira trágica, o que traz à tona a história de uma maldição que paira sobre a turma: Sae-hee, uma estudante da turma, havia aparentemente se suicidado no semestre anterior em razão de *bullying*, e seu fantasma se vingaria de todos os que a haviam atormentado. Seu corpo nunca tinha sido encontrado. In-su percebe alguma coisa estranha em sua amiga fantasma, mas nem desconfia que ela tem dupla personalidade: ela era, na verdade, Sae-hee, sua antiga amiga de infância, a quem tinha ajudado em uma situação de *bullying*. Não a reconhecia até então, mas vendo fotos da época a reconhece e pede desculpas por isso. In-su nunca iria imaginar que Sae-hee tivesse dupla personalidade, e que ela e o fantasma com a máscara ensanguentada que aterrorizava a turma eram um espírito só. Segue-se, então, confronto entre o lado bom e o lado mau de Sae-hee, o restante da turma se arrepende e resgata o corpo, dando a este um funeral apropriado, proporcionando ao espírito que finalmente fique em paz, na figura da doce Sae-hee.

Um epílogo leva a plateia a 'cinco anos depois', quando se vê um In-su agora formado, assumindo uma turma em sua antiga escola. E ele continua a ver espíritos.

Os Elementos

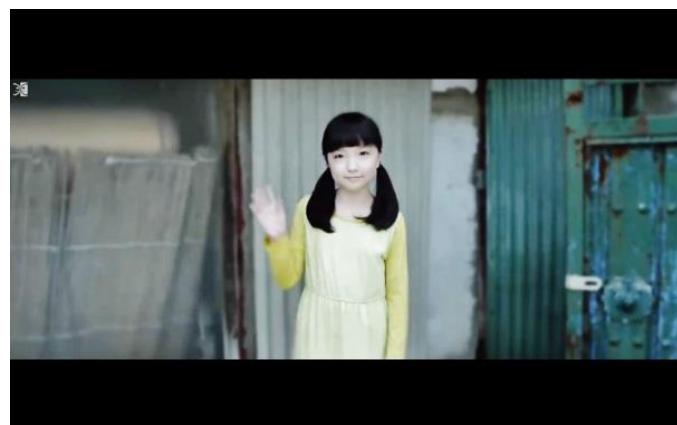
Nas cenas iniciais já se tem notícias da linha estética de *Mourning Grave*: em um vagão de trem há presença e assédio espiritual, há palheta fria e elementos como longos cabelos negros e roupas hospitalares. Água e fotografias – uma situação emblemática envolvendo fotografias é quando uma

selfie do par só mostra ele – também estão presentes, bem como crianças e elevadores.

Fotogramas de *Mourning Grave*

Elementos presentes: interação com espíritos, paleta verde, água, cabelo, criança, roupas brancas, telefone, fotografia, elevador (vide tabela 1).

FIGURA 58 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

FIGURA 59 - CRIANÇA



Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

FIGURA 60 - ÁGUA



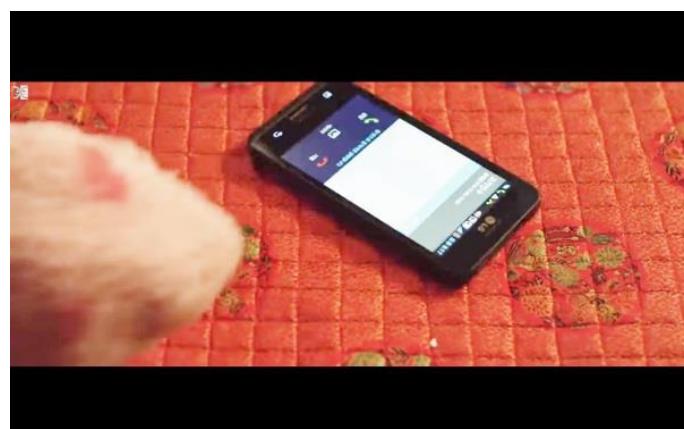
Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

FIGURA 61 - CABELO / TELEFONE / ROUPA



Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

FIGURA 62 - TELEFONE



Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

FIGURA 63 - FOTOGRAFIA



Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

FIGURA 64 - VERDE



Fonte: Fotograma de *Mourning Grave*.

TABELA 1 - ELEMENTOS DO MEDO – TABELA FINAL

Filme	Origem	Enredo / História	Traço estético	Elementos físicos						
				Água	Cabelo	Roupas hospitalares ou similares	Criança	Fotografia A/D	Telefone	Elevador
Água Negra	Japão	X	X	X	X	O	X	X	X	X
O Olho - A Herança	Hong Kong / Singapura	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Spirits - Sobrenatural	Vietnam	X	X	X	X	X	X	X	O	O
Silk - o primeiro espírito aprisionado	Taiwan	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ghost Mother	Tailândia	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Chanthaly	Laos	X	X	X	X	X	X	X	X	O
Lift to Hell	China	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Mourning Grave	Coreia do Sul	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Fonte: Próprio autor.

4 REFLEXÕES OCIDENTAIS

A discussão em questão leva a pensar na atual facilidade relativa de acesso a materiais audiovisuais e, consequentemente, às próprias produções, o que, por sua vez, tange a crer que a Novíssima Escola Oriental não se apoia simplesmente em como se produzem filmes na Ásia Oriental, mas que histórias contam e como elas são contadas, quer sejam histórias sobre demofobias e sociopatias recorrentes, sobre o empoderamento ilimitado da tecnologia, ou histórias de fantasmas; mas também não se pode dizer que somente a própria cultura se encarrega de *como* contá-las: deve-se levar em conta seu objetivo (informar, educar, entreter, contestar, etc.). Quatro exemplos de histórias de fantasmas sob ângulos bem diferentes e com objetivos distintos, só pra ilustrar: ***Scrooged*** (R. Donner, 1988), o famoso conto natalino para a família, onde um velho ganancioso e egoísta é visitado pelos espíritos dos natais passados, presente e futuros, mudando sua forma de ver o mundo; ***Casper*** (B. Silverling, 1995), ou *O Fantasminha Camarada*, que retrata um fantasma infantil tentando ajudar uma garotinha a se livrar dos fantasmas maus de sua nova casa; ***Paranormal Activity*** (O. Peli, 2007), terror paranormal contado todo a partir do ponto de vista de câmeras de segurança e registros feitos pelos moradores de uma casa assombrada; e ***Dark Water*** (H. Nakata, 2002), que conta as dificuldades de uma mãe criando sozinha uma filha e sendo atormentada por um espírito presente em seu novo apartamento. Este último, um exemplo da linguagem corrente desta Novíssima Escola Oriental.

Vigiada de perto pelos gigantes estúdios ocidentais, a Novíssima Escola Oriental de Cinema espalha-se pelo Ocidente e ganha *remakes*, com títulos comprados pela escola hollywoodiana/ocidental, e sendo retroalimentados pela própria linguagem. Como relata Kalat (2007, p. 240),

o original *Ring*, de Nakata, arrecadou 6,6 milhões de dólares nas bilheterias domésticas, em 1998. Já *O chamado* (*The Ring*), o remake hollywoodiano de Gore Verbinski, arrecadou no Japão, em 2002, mais de 8,3 milhões de dólares apenas nas duas primeiras semanas em cartaz – o que ilustra bem a dinâmica de mútua fertilização entre essas duas cinematografias.

A lista de *remakes* se expande³⁵ (FALCÃO, 2015). A fim de exemplificação dessa realimentação, abaixo temos alguns títulos que foram refilmados, e cuja linguagem espelha a original. A variedade da nacionalidade desses filmes originais corrobora a não exclusividade da nomenclatura *J-Horror*.

Original:

Ringu (ing.: The Ring; port.: Ring, O Chamado)

Dir.: Hideo Nakata (Japão, 1998)

Produção: Basara Pictures, Imagica, Asmik Ace Entertainment, Kadokawa Shoten Publishing Co., Omega Project, Pony Canyon, Toho Company.

Remake:

The Ring (port.: O Chamado)

Dir.: Gore Verbinski (USA, 2002)

Produção: DreamWorks, Parkes/MacDonald Image Nation, BenderSpink, Vertigo Entertainment.

--

Original:

Ju-On

Dir.: Takashi Shimizu (Japão, 2002)

Produção: Pioneer LDC, Nikkatsu, Oz Company, Xanadeux.

Remake:

The Grudge (port.: Ju-On, O Grito)

Dir.: Takashi Shimizu (USA, 2004)

Produção: Columbia Pictures, Ghost House Pictures, Fellah Pictures, Senator International, Vertigo Entertainment.

--

³⁵ Reafirmando KALAT, David (2007): "...Ringu foi a obra que chamou atenção de Hollywood e do mundo para o horror japonês e *O Chamado* foi o primeiro remake que foi feito como consequência deste interesse. O resultado foi de muitos milhões de dólares de bilheteria e caminhos abertos para refilmagens de outros filmes" (FALCÃO, 2015).

Original:

Geoul sokeuro (ing.: Into the Mirror)

Dir.: Sung-Ho Kim (Coreia do Sul, 2003)

Produção: CJ Entertainment, Key Plus Pictures.

Remake:

Mirrors (port.: Espelhos do Medo)

Dir.: Alexandre Aja (USA/Romênia/Alemanha, 2008)

Produção: Regency Enterprises, New Regency Pictures Luna Pictures, ASAF, Castel Film Romania.

--

Original:

Gin Gwai (ing.: The Eye; port.: O Olho – A Herança)

Dir.: Pang Brothers (Hong Kong/Singapura, 2002)

Produção: Film Workshop, Applause Pictures, Mediacorp Raintree Pictures.

Remake:

The Eye (port.: O Olho do Mal)

Dir.: David Moreau, Xavier Palud (USA/Canada, 2008)

Produção: Lionsgate, Paramount Vantage, Cruise/Wagner Productions, Vertigo Entertainment, VN Productions.

--

Original:

Honogurai mizu no soko kara (ing.: Dark Water; port.: Água Negra)

Dir.: Hideo Nakata (Japão, 2002)

Produção: Kadokawa Shoten Publishing Co., Nippon Television Network (NTV), Video Audio Project (VAP), Nikkatsu, Office Augusta Co. Ltd., Oz Company.

Remake:

Dark Water (port.: Água Negra)

Dir.: Walter Salles (USA, 2005)

Produção: Touchstone Pictures, Pandemonium Productions, Vertigo Entertainment, Post No Bills Films.

--

Original:

Shutter (port.: Espíritos: A Morte Está a Seu Lado)

Dir.: Banjong Pisanthanakun, Parkoom Wongpoom (Tailândia, 2004)

Produção: GMM Pictures Co., Phenomena.

Remake:

Shutter (port.: Imagens do Além)

Dir.: Masayuki Ochiai (USA/Japão/Tailândia, 2008)

Produção: Regency Enterprises, New Regency Pictures, Vertigo Entertainment, Ozla Pictures.

--

Original:

Chakushin Ari (ing.: One Lost Call; port.: Uma Chamada Perdida)

Dir.: Takashi Miike (Japão, 2003)

Produção: Kadokawa-Daiei Eiga K.K., Toho Company.

Remake:

One Missed Call (port.: Uma Chamada Perdida)

Dir.: Eric Valette (USA/Japão/Alemanha/R.U., 2008)

Produção: Alcon Entertainment, Kadokawa Pictures, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co., KG IV, Intermedia Films, Missed Call Productions.

--

Original:

Sigaw (ing.: The Echo)

Dir.: Yam Laranas (Filipinas, 2004)

Produção: Megavision Films, Regal Films.

Remake:

The Echo (port.: Ecos do Mal)

Dir.: Yam Laranas (USA, 2008)

Produção: RightOff Entertainment, Vertigo Entertainment, QED International, Dark & Stormy Entertainment, Echo Productions.

--

Original:

Kairo

Dir.: Kiyoshi Kurosawa (Japão, 2001)

Produção: Daiei Eiga, Hakuhodo, Imagica, Nippon Television Network (NTV).

Remake:

Pulse

Dir.: Jim Sonzero (USA/Romênia, África do Sul, 2006)

Produção: The Weinstein Company, Distant Horizon, Neo Art & Logic.

--

Original:

Janghwa, Hongryeon (ing.: A Tale of Two Sisters; port.: Medo)

Dir.: Jee-woon Kim (Coreia do Sul, 2003)

Produção: B.O.M. Film Productions Co., Masulpiri Films, iPictures

Remake:

The Uninvited (port.: O Mistério das Duas Irmãs)

Dir.: The Guard Brothers (USA/Canadá/Alemanha, 2009)

Produção: DreamWorks, Cold Spring Pictures, Parkes/MacDonald Image Nation, The Montecito Picture Company, Vertigo Entertainment, Medien 5 Filmproduktion, DWBC Productions, Goldcrest Pictures.

E a lista se expande a cada lançamento.

Quanto ao Gênero Horror propriamente dito – seja um banho de sangue, um olhar malévolos ou copo d'água – não se entende aqui como caso de puritanismo exacerbado ou de ‘classificacionismo’, tentar ‘enquadrar’ materiais audiovisuais ou, justo, classificá-los. Não se trata de buscar argumentos para

reivindicar diferenças, buscar pertencimentos ou de simples classificação de filmes de horror, nem de terror, nem de drama, documentário ou comédia, mas de exercitar a análise que permita reconhecer os traços característicos de cada escola ou movimento ao longo de qualquer material – ao longo de todo o resultado da conjunção de fatores que regem uma narrativa como um todo (BORDWELL, 2005). E existem elementos suficientes para que se permita falar sobre o reconhecimento de uma nova matriz de gênero, a matrificação da Novíssima Escola Oriental de Cinema.

Laura Cánepa (2012) tem razão no sentido de posteriores estudos do terror oriental: "...ainda há o que discutir, por exemplo, quanto aos efeitos técnicos, estéticos e temáticos da transposição de estratégias desses filmes para os *remakes* feitos para o grande mercado internacional..."³⁶ Em resumo, o Cinema de Horror, especialmente o *J-Horror* – a Novíssima Escola Oriental de Cinema – ainda tem um longo caminho de estudos e decupagens, de interpretações e de definições, a fim de que se estabeleçam novas teorias e novas diretrizes para melhor aproveitamento do poder que esse gênero tem sobre os não mais tão seletos grupos de apreciadores da sétima arte – e sua consequente influência na produção industrializada do horror oriental ao redor do mundo³⁷.

³⁶ CÁNEPA, Laura L., FERRARAZ, Rogério. Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês. V. ref.

³⁷ Vide *O Rastro* (Dir.: J. C. Feyer, Brasil, 2017). N. do A.

REFERÊNCIAS

- BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edimburg University Press, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Capinas: Papirus, 1990.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BERNARDET, Jean Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense: Editora da USP, 1994.
- BITTENCOURT, Danilo Andrade. *Espirais da Interpretação: O Horror e o Grotesco em Uzumaki*. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2017.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Editora da Unicamp, Campinas, 2013.
- _____. *O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos in Teoria Contemporânea do Cinema*, Org.: RAMOS, F. P., vol. II, Ed. Senac São Paulo, 2005.
- BRAKHAGE, Stan. *Metaphors on Vision*. Editado por SITNEY, P. A. Film Culture, NY, 1963.
- CÁNEPA, Laura. *Como pensar o horror no cinema brasileiro?* PORTAL BRASILEIRO DE CINEMA, 2012. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/ensaio-como-pensar-o-horror-no-cinema-brasileiro-laura-canepa.php?indice=ensaios>>. Acesso em 13 ago. 2018.
- CÁNEPA, Laura L., FERRARAZ, Rogério. *Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês*. In: Revista Contracampo, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. pp. 04-23.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- DESNOS, R. *Cinéma* (textos e artigos reunidos por TCHERNIA, A.). Paris, Gallimard, 1966. Trad. MACHADO, T.
- DIRK, Tim. Horror Films. FILMSITE, 2018. Disponível em: <<https://www.filmsite.org/horrorfilms.html>>. Acesso em 15 set. 2018.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Trad: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FALCÃO, Filipe. e SOARES, T. J-Horror e a Cultura Cinematográfica no Japão Contemporâneo. In: *DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 2013. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.

FALCÃO, Filipe. Fronteiras do Medo. *Quando Hollywood Refilma o Horror Japonês*. Ed. Estronho, PR, 2015.

FELINTO, Erick. "Imagens que matam: o imaginário do pânico midiático no novo cinema oriental". *Revista Ícone*, Pernambuco, V.2, n. 9, dez. 2006, p. 11-28.

FERRARAZ, Rogério. "Em sete dias, você será refeito: a adaptação de Ringu - O Chamado pelo remake hollywoodiano". In: *XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*. Brasília: UnB, 2006. Anais...São Paulo: Intercom, 2006.

HAND, Richard J. Aesthetics of cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film. In: McROY, Jay (org). *Japanese horror cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, p. 18-29.

HEARN, Lafcadio. *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*. FEB1998 [Etext#1210], orig. 1903.

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

KALAT, David. *J-Horror: The Definitive Guide to The Grudge, The Ring and beyond*. Vertical Inc., 2007.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Trad. IBAÑEZ, L. Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

KOMPARU, Kunio. Noh Theater: *Principles and Perspectives*. Floating World Editions, Connecticut, USA, 2006.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. Da apresentação de si em imagens íntimas amadoras: a manutenção de padrões de cultura visual apesar de mudanças tecnológicas (o caso brasileiro 1980-2010). Artigo selecionado para apresentação na track 'Visual History and Philosophy'. In: *International Congress On Visual Culture 2020*, Paris, 2020. Inédito (artigo fornecido pelo autor).

McROY, Jay. *Nightmare Japan – Contemporary Japanese Horror Cinema*. Editions Rodopi, Amsterdam – New York, 2008.

MUIR, John K. *Horror Films FAQ: All That's Left to Know About Slashers, Vampires, Zombies, Aliens and More.* Applause Theatre and Cinema Books, 2013.

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

OKAMOTO, Shiro. *The Man Who Saved Kabuki – Faubion Bowers and Theater Censorship in Occupied Japan.* Trad. de LEITER, S. L. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologias. In: *VI Congresso SOPCOM*, ABR2009.

PIRAJÁ, Tess C. *A intencionalidade das formas expressivas: estilo e método em Bordwell e Baxandall.* Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 142-157, jul-dez. 2017.

PROHÁSZKOVÁ, Viktoria. The Genre of Horror. In: *American International Journal of Contemporary Research* Vol. 2 No. 4; April 2012.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting.* Grove Press, New York, 1970. In: *A Experiência do Cinema* (antologia), org. XAVIER, I. 1a. edição – Paz e Terra, RJ/SP, 2018.

RAMOS, Amanda P. e OLIVEIRA, Thaís R. Terror e horror como ferramentas de construção do medo: Da apreensão à realização. In: *VII SAU – UEG*, Goiânia, 2018.

SAKAI, Kazuya. *Japon: Hacia una nueva literatura. El Teatro No.* El Colegio de Mexico, 1968.

SANFORD, John. *Mal: o lado sombrio da realidade.* Trad: Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulinas, 1988.

SANTOS, F. S. R. *Atmosferas do Medo: filmes argentinos e brasileiros do início do séc. XXI.* Dissertação de Mestrado – PPGMPA – ECA/USP, 2018.

SCHNEIDER, S. Jay. *Fear Without Frontiers – Horror cinema across the globe.* Inglaterra, FAB Press, 2003.

SCOTT, A. C. *The Kabuki Theater of Japan.* Unabridged Dover, Londres, 1999. Reprodução de George Allen and Unwin LTD., Londres, 1955.

STRINATI, Dominic. *An Introduction to Studying Popular Culture.* New York, Londong: Routledge, 2000.

SU-LIN, Valerie. *Culture and horror.* TheoFantastique, 2007. Disponível em <<http://www.theofantastique.com/2007/11/15/culture-and-horror-valerie-wee-sui-lin-ringu-andthe-ring/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

TODOROV, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Concept.* (1973) In: *Strinati, Dominic.* (2000). *An Introduction to Popular Culture.* New York, Londong: Routledge, p.83.

_____. *As Estruturas Narrativas.* São Paulo, Ed. Perspectiva, 2^a. edição, 1970, p. 147-166.

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

VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame:* Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences. Londres, Morrison and Gibb Limited, 1957, p. 129-179.

VON FRANZ, Marie Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada.* Trad: Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulinas, 1985.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: ____ (org). *Ficção histórica: teoria e crítica.* Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2011. p. 13-55.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência.* 2^a. edição. Paz e Terra, São Paulo, 2012.

_____. *A Experiência do Cinema* (antologia). 1^a. edição – Paz e Terra, RJ/SP, 2018.