



**Seijun Suzuki:
o Yakuza Moderno**

Por Rodrigo Ravelli

"Críticos diziam que filmes deveriam ter contextos sociais e pontos de vista humanistas, mas eu estava me preocupando em fazer filmes de entretenimento." Essa é a resposta que Seijun Suzuki dá a um entrevistador após ser perguntado sobre as escolhas artísticas que tomava em seus filmes, estes em sua grande maioria filmes de ação yakuza financiados pelo estúdio Nikkatsu.

Suzuki é um ponto em evidência durante quase toda a década de 60 no cinema japonês. Após uma breve formação como assistente de direção na Shochiku, começou a dirigir filmes para a Nikkatsu, famosa por filmes de ação yakuza e *pink films*, e através de mais de quarenta filmes em pouco mais de uma década, deixou sua marca no estúdio até ser demitido em 1967. De início com um olhar leigo para a obra de Suzuki é quase impossível não questionar o porquê de seus excessos de cor, luz e encenação, todos calculadamente espalhados pelo quadro, e é aí que Suzuki é convicto em sua resposta ao crítico. Suzuki responde simpaticamente que suas escolhas estão sempre no âmbito de fazer um filme interessante para o público, incluindo quebrar noções de espaço entre seus cortes, fazer diversas cenas de ação com câmera na mão e transitar entre preto-e-branco e colorido num mesmo filme. Escolhas bem específicas que quebram muito de qualquer montagem clássica, remetendo às vanguardas modernistas que surgiam na mesma época. Apesar de negar estar relacionado a qualquer vanguarda e afirmar que a semelhança destas com seus filmes era apenas coincidência, é quase impossível negar que Suzuki foi um nome de grande importância para tais movimentos.

A juventude da besta: O jovem japonês segundo Suzuki

Em uma entrevista, Suzuki é perguntado sobre o significado do nome dado a um de seus mais célebres filmes, *A Juventude da Besta (Yajû no Seishun)*, de 1963. O entrevistador diz não entender quem é a besta e quem é o jovem, no que Suzuki responde satiricamente que também não sabe, mas que deve ser porque "filmes da Nikkatsu são feitos para jovens".

Apesar das contradições (como descobrir que *A Juventude da Besta* tinha sido inicialmente idealizado para públicos mais velhos) é inegável afirmar que a obra de Suzuki sempre se volte à discussão do jovem japonês. Não é difícil de notar que quando Suzuki diz fazer filmes para entretenimento ele busca o público jovem, rebelde, fora de qualquer tradicionalismo e normas clássicas japonesas, a fim de transformar esse mesmo tradicionalismo em algo humorado. Em *A Juventude da Besta*, é quase

cômico como o jovem Jô (Jô Shishido) abusa de um chefe da máfia enquanto seus subordinados se amedrontam fora de quadro. É a rebeldia contra o tradicionalismo. O novo contra o velho. Outros atos juvenis do mesmo filme são evidentes, como a presença do personagem Minami, parceiro de Jô, que possui uma atitude completamente imprevisível e infantil. Faz cara feia quando lhe faltam com respeito, mas vira uma criança feliz quando ganha a confiança de Jô, este lhe conquistando ao presenteá-lo com um rifle.

Não há cena que mais defina essa ode à juventude como a cena de transição do preto-e-branco para cores, logo no começo do filme. O filme começa na cena do crime, onde policiais investigam um suposto duplo suicídio de um detetive e sua amante. Silêncio, seriedade e morte se estendem durante a cena e, da mesma forma que a transição às cores ocorre logo com o próximo corte, a cena inicial se mantém única em seu estilo durante o resto do filme. Após o corte, o plano abre para uma geral em cores de duas garotas rindo e dançando uma desconcertante batida de jazz no meio da rua. É a partir deste ponto que Suzuki transita para além das cores somente, os planos fechados e próximos se tornam abertos e profundos, velhos detetives viram jovens dançantes, a seriedade vira animação, o silêncio vira jazz e assim por diante.

“Eu não me masturbo, eu luto!”

É fácil notar os elementos com que Suzuki cria sua visão jovem, a música alta, as cores fortes e atitude rebelde, alguns mais recorrentes que outros em sua filmografia, porém o elemento de maior destaque em seus filmes é a “briga”, ou a vontade de brigar.

Dentre todos os anseios juvenis, a vontade de brigar é o que define seus personagens mais marcantes. Essa "briga" que, diferente da violência per se, é motivação de quase todos os jovens protagonistas que Suzuki desenvolve, mesmo (e especialmente) em seus protagonistas que renegam a violência, como Tetsu em *Tóquio Violenta (Tokyô Nagaremono, 1966)*. Tetsu, um yakuza honroso (um dos poucos de seus filmes) que se vê obrigado a enfrentar seus rivais para defender seu antigo chefe.

É deste elemento que Suzuki faz *Elegia da Luta (Kenka Ereji)*, em 1966. É a história de um jovem que, em meio a um Japão conquistado por um tradicionalismo militarista - porém também aberto a diferentes ideologias vindas do ocidente, como a religião católica - encontra o único meio de viver sua vida e honrar seu nome, novamente, a brigar. O jovem Kiroku adentra a gangue de seus colegas de classe, com o objetivo de

moldar seus corpos e rebelar-se contra qualquer forma de autoridade. Em meio a desafios de rebeldia e acumulação de testosterona, Kiroku também descobre seu lado sensível, um interesse por Haiku, um gosto por piano e um amor/tensão sexual por sua amiga Michiko. Porém Kiroku nega suas fantasias, e educa-se para se concentrar em sua única e verdadeira paixão, a de lutar, de ser um eterno rebelde, sempre em busca de uma briga maior. Vide sua infame frase, "Oh Michiko! Eu não me masturbo, eu luto!".

Em *Elegia da Luta*, Suzuki demonstra seu lado mais cínico, através de um senso de humor amargo e crítico, remetendo a seu maior contemporâneo (e possível influenciador) que é Sam Fuller - constrói um filme feito de ambiguidades e conflitos. De um lado, o imperialismo japonês, que põe jovens em disputa e defesa de seus valores masculinos, de outro, a sensibilidade que vem da religião, da arte e, principalmente, do amor de uma garota. A ambiguidade de ser jovem, de se rebelar contra si próprio a fim de defender seus princípios. Destes mesmos princípios que levam Kiroku a adentrar a rebelião fascista ao final do filme, enquanto Michiko, em uma bela e porém trágica cena, é atropelada por militares em sua jornada para se tornar freira. É destas visões que Suzuki cria sua própria analogia à guerra, esta, como uma elegia à violência.

***Tóquio Violenta, A Marca do Assassino* e os elementos de Suzuki**

É notável a banalização da yakuza em diferentes filmes da época da *new wave* japonesa; diretores como Shinoda partilhavam da lógica de que a honra e tradição da yakuza eram algo de muito absurdo; logo, viria a ser cômico representá-la em filmes. A lógica de Suzuki e de como escolheu representar a yakuza em seus filmes é outra. Uma observação interessante a se fazer em seus últimos filmes do período está na total avacalhação de um padrão, tal como o padrão Nikkatsu de ação yakuza, este no qual Suzuki trabalhou por dez anos. Logo, *Tóquio Violenta* e *A Marca do Assassino* (*Koroshi no Rakuin*, 1967) seriam obras de um diretor cansado de seguir regras, excedendo tudo de cada elemento imposto pelo estúdio, transformando fórmulas clássicas e temas sérios em absurdos visuais e piadas escrachadas.

Tóquio Violenta é um show de cores, jazz e violência. Tetsu (Tetsuya Watari), um ex-yakuza, é atacado por uma gangue que falha na tentativa de provocá-lo a revidar, e se junta a eles. Tetsu evita qualquer ato que lhe traga a memória de sua vida passada, seu único objetivo na vida é a lealdade a seu chefe e seu amor a Chiharu, e porém velhos débitos e novas conspirações

fazem com que ele tenha que fugir e eventualmente enfrentar seus perseguidores. Desde os primeiros minutos do filme, que começa em um estranho efeito de preto-e-branco em negativo, vemos o quanto ele difere de qualquer outro filme que Suzuki tenha feito. Em prol do efeito, o preto dos ternos e dos rostos da gangue escurece, assim como o claro do terno de Tetsu se sobressai de tudo em quadro: é mais que evidente seu papel de herói. O que não é tão evidente, principalmente para Tetsu, é o "papel de cachorro" que ele assume por todo o filme, explicando a sucessão de planos de um cachorro se levantando ao mesmo tempo que ele.

Pouco depois vem a transição. O preto-e-branco vira cor da mesma forma que o silêncio vira música. Semelhante a *A Juventude da Besta*, Suzuki repete um efeito de extrema importância para a leitura de sua obra, o efeito do choque no audiovisual, transpassar de algo relativamente monótono para algo vivo tanto em imagem quanto em som. Um efeito de extrema utilidade para o gênero no qual Suzuki trabalha, do qual diz (com extrema razão) que a maior importância de suas escolhas era a de atender e interessar o espectador para o que estaria em tela. Seguindo essa lógica, Suzuki fixa uma linha rígida de enquadramentos de planos muito abertos ou muito fechados. O detalhe dos óculos escuros do vilão Otsuka é quase que o único enquadramento utilizado em sua presença, assim como vários closes em personagens-chave. Já nos planos abertos, Suzuki dificilmente deixa menos de dois personagens em quadro, estes, sempre em conflito, um de frente e outro de costas para a câmera ou em posições de considerável distância. Apesar de Suzuki dizer que não pratica excessos de simbolismo, é de grande recorrência a utilização de elementos naturais em quadro, a fim de expor a intensa carga emocional que seus personagens vêm a sentir em determinada cena. São elementos tais como vento, chuva ou neve. Novamente, em *A Juventude da Besta*, é a ventania que aparece na cena em que o chefe da yakuza bate em sua mulher. Em *Tóquio Violenta*, seria fácil presumir que o simbolismo-chave é a neve e, porém, é a música. A canção *Tokyo Nagaremono (Andarilho de Tóquio)*, cantada por Tetsu, é retomada em vários momentos do filme. Sua constante repetição e a forma com que as sequências de cenas trabalham com a canção (que é cantada, na maioria das vezes, segundos antes ou depois de uma cena de combate entre Tetsu e outros yakuzas rivais), tornam evidente que a cantoria de Tetsu serve como um ritual de reconhecimento e aceitação de sua identidade e para lembrá-lo de sua triste impossibilidade de mudança.

Um ano após a realização de *Tóquio Violenta*, Suzuki dirige *A Marca do Assassino*, o filme chave para compreensão de toda a sua obra como diretor. Após a insatisfação com os exageros de cores e abstração do plot de

Tóquio Violenta, a Nikkatsu investiria no novo filme menos da metade do orçamento padrão, além de forçar Suzuki a trabalhar em preto e branco, não somente com o intuito de baratear, mas também de impedir a "exploração" de suas cores da mesma forma que fez em Tóquio Violenta. Em resposta, Suzuki mostra toda a sua habilidade em saber utilizar regulamentos impostos a seu favor, como na atmosfera criada através do uso do preto e branco, além da importância narrativa de elementos que foram inicialmente criados a propósito de marketing, tal como a arroeira que fora pensada como merchandising, mas utilizada com um significado marcante para a construção do personagem principal, ou a brilhante cena em que o personagem se esconde dentro de um outdoor de propaganda de um isqueiro, produto também vendido pelo filme. Por fim, A Marca do Assassino foi um dos filmes mais baratos de Suzuki, e também um dos mais rápidos. Sua produção duraria por volta de vinte dias, enquanto toda a pós-produção foi feita em apenas um dia, o dia antes de sua estreia.

Hanada (Jô Shishido) é o matador número três da Máfia. Entre assassinatos bem-sucedidos e um estranho desejo por cheirar arroz cozido, Hanada vive sua vida com o lema de se manter profissional em meio a qualquer situação. Até que um trabalho dá errado, e ele é jurado de morte pela yakuza. Seu maior conflito é manter seus princípios de profissionalismo enquanto enlouquece pela paranoia de poder ser morto a qualquer momento pelos seus superiores.

Os primeiros minutos do filme deixam uma imagem de muita contenção diante do que viria a seguir. Desde o sereno preto e branco ao smooth jazz, as cenas de introdução com os diálogos de Hanada dão um tom de seriedade muito contrastante com tudo que Suzuki havia feito previamente. Esse mesmo tom vai se perdendo no decorrer do filme. Cenas como a histérica corrida de um assassino queimando até a morte, um tiro certo de uma pistola vindo do encanamento de uma pia, e a fuga de Hanada de uma cena do crime por um balão de gás mostram um pouco da atmosfera de exorbitâncias e excessos do primeiro ato do filme, este que aumenta incontrolavelmente até sua explosão no final. Suzuki já trabalhou muitas vezes com este bombástico efeito de exageros, porém nenhum realizado com tanto sucesso como em A Marca do Assassino.

Em meio a muitos relatos de incompreensão ao filme, diante de seus excessos, é, de certa forma, intrigante analisar que o que o torna tão incompreensível é justamente o contrário, um certo minimalismo que Suzuki utiliza na construção do espaço e tempo em seu filme. Suas elipses são perfeitamente enigmáticas, não há distinção de um corte temporal de dias por um de minutos, principalmente do meio para o final

do filme, no qual o personagem de Hanada está tão perturbado que começa a perder a noção do tempo. A posição de personagens em quadro é constantemente imprevisível, eles aparecem e reaparecem em diferentes espaços com o corte direto, já outros nem entram em um quadro que já está ocupado. A personagem Misako (Annu Mari) é quase sempre solitária em seus enquadramentos, mesmo em cenas de diálogo é sempre filmada em closes ou planos próximos que a afastam de qualquer interação direta com o protagonista. Numa cena em particular, temos um diálogo dos dois personagens em uma escadaria, ambos estão enquadrados, porém separados não só pela distância dos degraus, mas também por suas próprias perspectivas, já que nenhum dos dois fala olhando em direção ao outro.

Ao longo do filme, Hanada se apaixona por Misako. São notáveis as várias subjetivas de Hanada a observá-la, primeiro pela mira de sua arma, depois pela entrada da chave na porta e por fim pelo filme que lhe enviam como forma de chantagem após a raptarem. Em todas as perspectivas, Hanada nunca possui Misako, algo tão intangível quanto sua subida para matador número um. Nesse momento de fracasso e decadência, Hanada faz a maior decisão da sua vida e sai determinado a enfrentar seu "nênese", não por amor, mas por ego. Em seu ato final, já assegurado do iminente afastamento, Suzuki deixa sua última piada ao estúdio e põe, em uma poderosa cena de ação com jogos de sombra e luz, Hanada matando Misako, seu interesse romântico, como um acidente devido à intensa exaltação de sua vitória diante ao assassino número um. O filme acaba com Hanada comemorando sua vitória em um ringue de boxe, com a maravilhosa e ilustrativa canção que canta sobre o assassino que atirou em seu próprio reflexo por não reconhecer seu rosto.

Do auge à demissão: a marca do cineasta

Suzuki viria a dizer em uma entrevista que seu primeiro legítimo filme foi *A Juventude da Besta*, e que foi a partir deste ponto em sua carreira que começou a dirigir seus filmes da forma que gostaria. Por mais que pareça que Suzuki estaria negando sua autoria em muitos de seus filmes mais antigos, e que de certa forma eles sejam mais convencionais em contraste com os últimos, é impossível negar a presença matadora dos seus excessos e rebeldia em filmes como *Detective Bureau 2-3: Go to hell bastards* (*Kutabare akutô-domo - Tantei jimusho 23*, 1963) e *Age of Nudity* (*Suppadaka no Nenrei*, 1959), ou os elementos e personagens marcantes como em *Everything goes Wrong* (*Subete ga kurutteru*, 1960) e *Take aim at the Police*

Van (Sono gosôsha wo nerae: 'Jûsangô taihisen' yori, 1960). Porém é notável que em sua afirmação, Suzuki estaria a dizer que foi a partir de *A Juventude da Besta*, de 1963, que ele começou a fazer seus filmes com mais de seus próprios conceitos e menos padrões que a Nikkatsu demandava de seus diretores. Consequentemente seria a partir deste mesmo ponto em que começariam seus últimos anos como diretor contratado do estúdio.

Dos doze próximos filmes que Suzuki faria a partir deste ponto de partida, ele começaria a dialogar com novos gêneros e tópicos pouco discutidos em estúdio, também viria a ter escolhas mais decisivas na arte e iluminação e reescreveria a maioria dos roteiros que lhe eram selecionados, com a ajuda de um grupo de oito jovens roteiristas, o *Hashiro Guryu* (somente creditados em *A Marca do Assassino*). É deste ponto que Suzuki realiza trabalhos de cores exuberantes, como *Kanto Wanderer (Kantô mushuku*, 1963) e *A Juventude da Besta*, filmes com contexto da segunda guerra, como *Gate of Flesh (Nikutai no mon*, 1964) e *Story of a Prostitute (Shunpu den*, 1965) e principalmente, filmes que chegariam ao ápice de seus elementos visuais, além de violência estilizada e finais epopeicos, como *Tóquio Violenta, Our Blood Won't Allow it (Oretachi no chi ga yurusanai*, 1964) e essencialmente, *A Marca do Assassino*.

Nota-se que a partir do ponto em que esses filmes começaram a ser feitos, Nikkatsu começaria uma sequência de tentativas a fim de censurar as escolhas de Suzuki. Além das reclamações e ameaças feitas logo após a exibição de seus filmes, algumas bem lembradas em suas últimas entrevistas, como sobre afeiar, com maquiagem, o galã Akira Kobayashi em *Kanto Wanderer*, ou as cenas de nudez e tortura de Yumiko Nogawa em *Gate of Flesh*.

Por fim, pouquíssimo tempo após a feitura de sua obra maior, *A Marca do Assassino*, Suzuki foi demitido da Nikkatsu, que por sua vez quebrou o contrato que havia feito com o diretor. O motivo seria a incompreensão que os espectadores tinham de seus filmes, essa, é claro, sendo a explicação mais educada. É preferível a versão que Suzuki cita Kyûsaku Hori (chefe da Nikkatsu) dizendo, "Você faz filmes que não fazem sentindo ou dinheiro". A demissão de Suzuki causara revolta de jovens cineastas, muitos dos grandes nomes da *new wave* japonesa, como Nagisa Oshima e Yoshishige Yoshida. Logo, Suzuki entraria com um processo contra o estúdio por quebra de contrato, que ganhou, porém com o custo de entrar na lista negra de quase todos os grandes estúdios japoneses. Por dez anos, Suzuki sobreviveu somente com direção de comerciais ou curtas de televisão, desconhecidos do público. Somente em 1977 dirige seu primeiro longa em anos, *A Tale of Sorrow (Hishu monogatari)*. E a partir deste começaria a volta

de Suzuki aos cinemas japoneses através de produções independentes, tais como *Tsigoineruwaizen* (1980), *Heat Haze Theater* (*Kagerô-za*, 1981) e *Yumeji* (1991), também conhecidos como a *Trilogia Taisho*.

Para a conclusão desta resenha, é interessante analisar como as obras do diretor japonês não só constituem uma renovação dos filmes do gênero yakuza e dos novos métodos de produção de cinema no Japão, mas na cultura japonesa como um todo. Há quem possa dizer que Suzuki não gostava da cultura japonesa, que suas únicas influências seriam as superproduções hollywoodianas; apesar disto não estar errado, é necessário reconhecer que Suzuki não é menos japonês que Ozu ou Mizoguchi, e seu cinema então, muito menos. A mistura do desapego ao tradicionalismo japonês e a aproximação dos costumes da cultura ocidental redefiniu toda a geração japonesa pós-guerra, a mescla de diversas culturas com o que o Japão já poderia considerar seu, foi o que definiu o Japão moderno, dessa mescla da qual viriam a ser reconhecidos certos estereótipos como a excentricidade e a juvenilidade japonesa, todos muito bem representados por Suzuki em seus filmes. Logo, é fácil de se notar que Suzuki não é só um cineasta japonês de origem, mas também um de seus maiores representantes na atualidade. Hoje, com 92 anos, Suzuki vive do compartilhamento de seus feitos e suas histórias, sempre com bom-humor e sinceridade, e conta do pouco que lembra de seus filmes, e de como eles marcaram sua imagem, essa a de um dos mais icônicos nomes do cinema japonês.

CINE EGRESSO



PROJETO DE EXTENSÃO DO CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNESPAR CAMPUS CURITIBA II / FAP COM EXIBIÇÕES CINEMATOGRAFICAS E DEBATES COM PROFISSIONAIS EGRESSOS DO CURSO.