

Fantasma na trilogia *Taisho* de Seijun Suzuki: autoria anárquica ou paródica?¹

Jamer Guterres de MELLO²
Aloísio Corrêa de ARAÚJO³
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo apresenta uma breve análise da trilogia *Taisho* de Seijun Suzuki, composta pelos filmes *Tsigoineruwaizen* (1980), *Kagerō-za* (1981) e *Yumeji* (1991), considerando alguns elementos narrativos e aspectos temáticos como vultos fantasmagóricos. O texto opera principalmente a partir das ideias de paródia e metaficção historiográfica, propostas por Linda Hutcheon (1985; 1988), em contraposição às ideias que evocam o conceito de nostalgia de Fredric Jameson (1997). O objetivo principal deste estudo é dissertar acerca da pluralidade de temas dos três filmes, que são obras aparentemente pós-modernas e autocríticas, capazes de voltar ao passado ao mesmo tempo que avançam na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Linda Hutcheon; Pós-Modernismo; Seijun Suzuki; *Taisho*.

INTRODUÇÃO

Ao analisar algumas entrevistas com o cineasta Seijun Suzuki, é possível evidenciar em seu processo de produção cinematográfica algum tipo de interferência nos roteiros que recebia quando trabalhava na *Nikkatsu*, produtora de filmes onde realizou a maior parte de sua obra. Suzuki modificava as cenas, inventava novos personagens e alterava os finais dos filmes em parceria com os diretores de arte e fotografia. A utilização de elipses em suas tramas traz aos filmes de Suzuki a constante sensação de impossibilidade de total compreensão de suas narrativas. A presença de momentos espetaculares ou truques visuais com cores, fumaça, neve ou pétalas de flores, levantam *insights* inconclusivos durante a experiência fílmica. De fato, as entrevistas com Suzuki não revelam totalmente suas escolhas e suas estratégias, como é possível notar no catálogo de críticas e entrevistas de Tony Rayns e Simons Field (1994), na entrevista para o site *Midnight Eye* (MES, 2001) ou no livro de Lúcia Nagib (1993) sobre a *Nouvelle Vague* japonesa. Em geral, Suzuki apresenta respostas simples e bem-humoradas para algumas

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente no Programa em Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e-mail: jamer.mello@anhembi.br.

³ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação e Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, diretor, montador, roteirista e técnico de som, e-mail: araujodca@gmail.com.

perguntas complexas sobre seus filmes. Em alguma medida, suas obras atuam de forma parecida, pois suas narrativas não entregam ideias com clareza, mesmo em seus filmes de abordagem mais clássica do final da década de 1950.

Em seus filmes, é possível identificar temas filosóficos ou políticos, mas pouco se conclui ao se pensar em metanarrativas (LYOTARD, 1979, p.19). Sempre que há alguma espécie de citação grandes temas, esta proposta se inverte ou é deixada em segundo plano por conta de outro assunto apresentado ou de alguma cena de ação. Este primeiro momento mais profundo se torna irrelevante, como se fosse apenas um vulto, fantasma ou aparição, algo que se enxerga de forma turva. Tom Vick define a sensação de se assistir um filme de Suzuki:

Ao chamar repetidamente a atenção para a artificialidade do meio e a construção do mundo narrativo, a forma de Suzuki começou a espelhar sua concepção governamental de sociedade como um conjunto de códigos sem sentido cujo senso de ordem frágil poderia facilmente ser lançado no caos. (VICK, 2015, p. 58).

Os filmes da trilogia *Taisho* foram realizados em uma fase de produção independente de Suzuki, nos anos de 1980, 1981 e 1991, e são enigmáticos, repletos de dualidades. Podemos pensar superficialmente no roteiro destas obras como histórias de fantasmas, entretanto não é possível afirmar isso de forma categórica nos três filmes. O editor do site *Not Coming*, define a questão dos fantasmas:

Mas o ponto mais importante é que esses três filmes operam além do gênero. Simplesmente porque os fantasmas aparecem em todos os três, não faz sentido se referir – como fazem alguns escritores – a esses filmes como filmes de “terror” ou “fantasmas”. Essencialmente, nenhuma distinção é feita entre os elementos sobrenaturais e os baseados na “realidade”, e isso é particularmente verdadeiro no segundo e terceiro filmes da trilogia. Tudo faz parte de um único onírico desdobramento narrativo (JOHNSTON, 2006, s/p).

A proposta do presente artigo é expandir o termo *fantasma* para tudo que é inconclusivo nestes filmes. Há nestas obras signos diversos, referências a acontecimentos históricos (como a modernidade no Japão), críticas ao contemporâneo e à forma dos filmes de ficção, mas não há como detectar exatamente quais seriam as questões que se encaixam verdadeiramente à lógica do filme. Estes poderiam ser considerados os vultos fantasmagóricos.

Para dissertar sobre o tema, partiremos de algumas observações sobre os filmes da trilogia *Taisho* levantando alguns pontos principais, ou seja, as questões mais relevantes ao artigo. Será apresentada, também, uma breve análise do filme *Kagerō-za* (1981),

contextualizando e evidenciando elementos da linguagem cinematográfica, temas históricos e antropológicos, analisados com base no livro *O Próximo e o Distante*, de Renato Ortiz (2000).

O texto opera principalmente a partir da ótica da metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon (1988), em contraposição às ideias que evocam o conceito de *nostalgia* de Fredric Jameson (1997). O objetivo principal deste estudo é dissertar acerca da pluralidade de temas dos três filmes, que são obras aparentemente pós-modernas e autocríticas, capazes de voltar ao passado ao mesmo tempo que avançam na contemporaneidade. Apesar de serem pouco conclusivas, as entrevistas com Seijun Suzuki também serão abordadas e farão um diálogo com os demais textos.

A DUPLA VISÃO DE *TSIGOINERUWAIZEN*

Tsigoineruwaizen (ou *Zigeunerwaisen*, título internacional), filme de 1980, se passa em 1920 e conta a história de um professor, Aochi, casado com Shuko, uma *moga* (SEGAL, 2015, p. 9) ou *modern girl*, termo que definia o estilo de vida das mulheres modernas no Japão, que já não vestiam os trajes típicos e trabalhavam fora de casa. Aochi viaja de férias e encontra seu amigo, Nakasago, um intelectual, ainda que bruto, de vestes tradicionais, ao contrário de Aochi que sempre está vestido como um homem moderno. O encontro dos dois ocorre enquanto Nakasago é acusado de ter assassinado uma mulher na praia. Aochi o defende. Os dois vão a uma pousada e lá encontram uma *geisha*⁴, chamada O-ine. Os dois se apaixonam pela mulher. Nakasago decide se separar de Aochi, pois quer acompanhar a trajetória de um trio de *goze*⁵. Um segundo reencontro revela que Nakasago está casado com Sono, uma mulher exatamente igual à *geisha*. Com o desenvolvimento da trama, estes personagens se relacionam entre si sugerindo traições entre os dois casais. Nakasago e Sono tem uma filha, Sono morre e Nakasago chama O-ine para cuidar da criança. Nakasago novamente viaja atrás das três *goze* e acaba morrendo de forma misteriosa. Aochi recebe visitas de O-ine, que diz que a filha de Nakasago recebe mensagens do fantasma de seu pai, pedindo a ela que vá até Aochi para buscar alguns objetos emprestados. O filme acaba com a criança pessoalmente conversando com Aochi, que diz ser Nakasago. Ela pede a Aochi que entregue seus ossos, em referência a um pacto que fizeram.

⁴*Geisha* significa *pessoas da arte*. Designa uma profissão de mulheres japonesas que faziam uma série de artes para entreter homens. O termo se modifica ao longo do tempo e dependendo da época pode ter relação com prostituição.

⁵*Goze* significa mulher cega. É uma profissão de mulheres cegas que trabalhavam como massagistas ou artistas do *shamisen*, um instrumento musical, até o começo do período moderno no Japão.

Rachel Dinitto (2004) discorre sobre *Tsigoineruwaizen* e levanta muitos pontos que podem ser expandidos para a trilogia, especialmente quando fala do termo *nostalgia*. Ela define uma diferença entre tempo histórico e os filmes da trilogia: “no entanto, é importante notar que este não é o *Taisho* dos livros de história, mas o *Taisho* de Suzuki – um mundo decadente, niilista e ilusório” (DINITTO, 2004, p. 7). E acrescenta:

Da mesma forma, a nostalgia em *Zigeunerweisen* não é uma sensação de “coração bondoso” para um passado perdido, mas tampouco é uma imagem lustrosa, pós-moderna e vazia. A nostalgia é uma ruptura do presente, um duplo indescritível, uma forma de memória tão pouco confiável quanto a história que procura representar. O passado não está necessariamente ausente para Suzuki, e se pode ser apreendido apenas através desta escorregadia estrutura dupla. É nesse cenário que Suzuki constrói sua recriação surrealista do pré-guerra (DINITTO; 2004, p. 8).

Esta reflexão se aproxima do que Linda Hutcheon define como paródia, ou seja, como “uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

Pensando que se Suzuki remodela a história e reconstrói o período *Taisho* em seus filmes a partir da sua perspectiva como diretor, há então um contato crítico com o passado, estando acima de questões modernas que poderiam encaixar o filme dentro de uma metanarrativa (por exemplo, a questão da modernização do Japão pelas vestimentas e outros costumes). Segundo Hutcheon, “na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’” (HUTCHEON, 1988, p. 47).

A paródia aceita as duas visões, não só o pano histórico dos documentos que definem o período *Taisho*, assim como a definição “decadente e niilista” segundo Dinitto. Suzuki reinterpreta documentos historiográficos e a arte da época assim como se conecta com o seu próprio presente. Os signos contêm a informação de temas modernos, mas ao mesmo tempo são esvaziados de conteúdo pela forma do filme definida por Suzuki. Portanto, é importante diferenciar a realização cinematográfica de um documento histórico, embora nenhum dos dois se anulem. A historicidade existe e não é anulada com o filme, pois:

não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais” (HUTCHEON, 1988, p. 34); “[...]todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis

as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1988, p. 15).

Esta visão se encaixa com os elementos filmicos levantados por Dinitto, como por exemplo a dualidade dos personagens. A autora cita *Kagemusha* (1980), um filme de Akira Kurosawa que também usa, de forma diferente da de Suzuki, elementos de duplicidade e ambiguidade na trama, mas sem deixar de contextualizar o motivo da existência do duplo. Em *Tsigoineruwaizen*, uma mesma atriz interpreta dois personagens (Sono e O-ine), e no *Kagerō-za* há duas atrizes diferentes, que se confundem em suas caracterizações, tornando-se muito semelhantes. Dinitto conclui que:

Sua conceituação de *Taisho* pode dizer mais sobre a década de 1980 (ou mesmo a década de 1960) do que sobre a década de 1920. Características que ele atribui à década de 1920 são surpreendentemente adequadas ao clima do final dos anos 1970 e início dos anos 80. Uma revisão cinematográfica japonesa descreveu 1980 como um *fin de siècle*, um termo popular entre os escritores do período *Taisho*, como Akutagawa Ryunosuke. Essa sensação de um final no final do pós-guerra, *Showa* no Japão, lembra as reações às rupturas físicas e mentais do terremoto de 1923. A sensação de ilusão está sempre presente em *Kagemusha* de Kurosawa; esta história de um ladrão que torna uma duplicata de um grande senhor da guerra, e é toda sobre a criação da ilusão do real. E a decadência do período pré-guerra também pode ser vista no final da indústria cinematográfica do pós-guerra, que produziu filmes tão exagerados quanto *Apocalypse Now* (1979). A produção excessivamente cara de Coppola no Vietnã foi lançada no Japão em 1980 e foi anunciada junto com o exuberante *Zigeunerweisen* de Suzuki. Suzuki também atribui o termo anarquia à *Taisho*, que talvez seja mais uma característica dos anos 60, mas aquele momento de manifestações estudantis e ativismo esquerdista pode ter sido recente demais para se historicizar (DINITTO, 2004, p. 7).

Aochi é homem de trajes modernos, comedido, um acadêmico de escola militar e Nakasago veste trajes tradicionais, agindo de modo inverso, caótico, misógino. O ator que representa Nakasago, Yoshio Harada, já havia feito trabalhos anteriores com Suzuki representando homens rebeldes de atitudes machistas. Em *Kagerō-za*, o filme seguinte da trilogia, Yoshio interpretaria um anarquista, mas que não age de forma muito diferente de Nakasago, assumindo a mesma postura rebelde. Em *Yumeji* (1991), Yoshio representaria Wakiya, o suposto fantasma do filme, um homem violento, vingativo e agressivo com as mulheres. Apesar de termos três personagens diferentes, um intelectual, um anarquista e um homem rico, estes elementos parecem convidar o espectador a buscar subtextos, mas sem alcançar nenhuma conclusão direta. A questão arquetípica (JUNG, 1976) seria tão presente quanto a representação histórica ou seu possível subtexto que ligaria o personagem à metanarrativas, como o anarquista em *Kagerō-za*, por exemplo. A autora também menciona a duplicidade à relação de diferentes culturas em uma época de transição no Japão:

O filósofo Watsuji Tetsuro abordou essa noção de cultura como “duplicata”; os japoneses modernos estavam levando uma vida dupla (*nijo seikatsu*) como um meio de explicar a mudança e a sucessão dentro de um quadro de fixidez. Essa ideia de viver em múltiplas temporalidades/culturas é representada em *Zigeunerweisen* por Aochi, que em muitos aspectos leva uma vida dupla. Ele muda entre sonho e realidade, presente e passado, enquanto revive e fala ações e conversas (DINITTO, 2004, p. 15).

O trecho acima refere-se à cenas em que Aochi conversa com sua nora e observa Shuko lambar o olho de Nakasago, mas como em um *flashback*, no mesmo plano, sem cortes, compondo dois tempos diferentes em um mesmo quadro.

Ao mesmo tempo em que Aochi tem uma esposa *moga*, é apaixonado por O-Ine, uma *geisha*, trazendo à tona, como um vulto, o conflito entre o moderno e o tradicional. “A história está sempre presente, seja pessoal, nacional, fantástica ou real. Mas o seu espectro assombrado está além do nosso alcance, assim como a realidade está além do alcance de Aochi” (DINITTO, 2004, p. 30).

A conclusão de Dinitto se aproxima da de Hutcheon ao constatar a duplicidade (ou múltiplas interpretações) que se expressam em *Tsigoineruwaizen*. Esta interpretação é expandida para os outros dois filmes, que falarão dos mesmos temas utilizando recursos semelhantes. Os recursos estéticos e de roteiro executados ao longo do filme dificultam a organização da lógica narrativa, onde as respostas para os mistérios dos filmes se perdem em questões psicológicas, não-diegéticas e historiográficas, assombrando permanentemente os filmes da trilogia.

ANARQUISTAS E FANTASMAS

Kagerō-za, filme de 1981, realizado um ano depois de *Tsigoineruwaizen*, teve uma recepção menos positiva da crítica e do público. Graças ao sucesso do filme anterior, Suzuki pode realizar *Kagerō-za* com o dobro do orçamento. O filme segue a mesma lógica difusa e se aprofunda nos jogos de linguagem e no absurdo.

O filme abre os créditos iniciais com planos de água corrente. Uma apresentação que reforça a significância do simbolismo da água com o subconsciente (JUNG, 1976, p. 29). Matsuzaki, um dramaturgo, perde uma carta de uma amante, que é encontrada por Shinako, uma misteriosa mulher portando um buquê de flores colhidas de túmulos para uma amiga doente em um hospital. Os dois vão juntos ao local e se apaixonam. Shinako desiste de entregar o buquê e desaparece. Este momento descrito se trataria de um *flashback* em que Matsuzaki conta de seu primeiro encontro com a mulher misteriosa a Tamawaki, seu patrono. O complexo

desenrolar da trama mostra que Tamawaki é o marido de Shinako, e que esta iria entregar flores para a antiga esposa de Tamawaki, uma mulher de ascendência alemã, obrigada pelo marido a se transformar em uma mulher japonesa. O nome dela é Ine, ou Irene, na versão alemã. Ine não suporta as pressões impostas pelo marido e se apaixona por um rapaz. Os dois cometem suicídio por uma obrigação obsessiva de Tamawaki. O espírito atormentado de Ine se mantém no mundo dos vivos e atormenta Shinako, que também deseja cometer um duplo suicídio com Matsuzaki. Esta poderia ser uma das versões de uma sinopse se fosse uma certeza de que Ine se matou com o rapaz e não morreu doente em uma cama de hospital. Também há a possibilidade de Tamawaki e Shinako estarem pregando uma peça em Matsuzaki e não existir uma Ine fantasma. A trama explicada acima seria uma conclusão apresentada ao espectador na meia hora final do filme, em um teatro de *kabuki* representado por crianças, que são apresentadas pelo som, no primeiro encontro em *flashback* com Shinako. Estas crianças representariam seres do mundo dos mortos. Como uma espécie de provocação à linguagem cinematográfica, as crianças apresentam a trama de maneira mais linear, em uma peça de teatro infantil. Seria uma forma de conectar a narrativa a uma reflexão crítica sobre forma vigente, a clássica do cinema, já que seus filmes foram sempre anunciados pejorativamente como incompreensíveis pelos produtores executivos e impopulares pela indústria cinematográfica.

Kagerō-za mergulha nos sonhos e mesmo os elementos do filme mais atrelados a fatos históricos, como o personagem anarquista que tem um plano de explodir tudo (em referência às tentativas de assassinato ao Imperador Taisho em 1913) ou sequestrar mulheres sem motivo algum, são como *insights*, imagens inconclusivas do subconsciente que escapam da memória durante um sonho. As cenas com o anarquista, apesar de absurdas, são essenciais para compreender os signos tão atrelados ao inconsciente que poderiam explicar a força motriz do filme.

Em uma estranha e secreta reunião de homens bem vestidos em uma espécie de pousada ou bar, se inicia um ritual. O anarquista está em frente a um senhor, que lhe entrega uma estátua de porcelana, uma figura de uma mulher em trajes tradicionais. Nesta sala, o anarquista tem um apelido, “Amor”. O anarquista se curva respeitosamente, desdobra uma toalha branca que usa para segurar a estátua com um zelo sacro. A estátua é oca e pela cavidade o anarquista observa o interior, como se utilizasse uma luneta. Fica impressionado com o que vê. Matsuzaki, o dramaturgo, é convidado a observar diversas estátuas, todas ocas. Dentro das estátuas, há

imagens de *Shunga*⁶, arte erótica muito comum no período *Edo*⁷, mas que passaram a ser censuradas a partir do final do século XIX, com a abertura do Japão para o mercado internacional e o intercâmbio cultural. Para o governo japonês da época, que buscava se modernizar e se equiparar em poder aos países ocidentais, esse tipo de arte seria mal-vista, uma forma de atraso (ISHIGAMI; BUCKLAND, 2013, p. 52). Estas figuras seriam consumidas apenas em segredo. Há relatos de clubes secretos, inclusive com pessoas de alto poder aquisitivo, nos quais se reuniam para apreciar *Shunga*. Um exemplo interessante levantado por Aki Ishigami e Rosina Buckland foi a apreensão de cerca de 20 imagens de *Shunga* em um grupo de pintura, com membros da alta sociedade em 1923 (2013, p. 51).

A cena do anarquista tenta recriar este ambiente estranho do período de adaptações às novas regras da modernidade. O anarquista no filme está infiltrado neste grupo de representantes da maçonaria japonesa. Matsuzaki conversa com o anarquista, que diz que é preciso explodir um buraco grande o bastante para atravessar ao outro mundo. O mundo que o anarquista deseja explodir não é o da revolução contra o imperador Taisho, mas sim o das estruturas narrativas. O anarquista não age como um intelectual revolucionário dos registros históricos (TSUZUKI, 1966, p. 30) mas como alguém que deseja se divertir, trazer o caos, um alter-ego de Suzuki, que faz múltiplas críticas a seu tempo, aos jovens dos anos 80, conhecidos como *Shinjinrui*⁸, com valores diferentes dos japoneses que conheceram a guerra. Os *Shinjinrui* seriam hedonistas, que desprezam o trabalho como esforço pessoal (ORTIZ, 2000, p. 100). Faz menção aos anarquistas, que pretendiam derrubar o estado japonês e a si próprio, ao seu fazer cinematográfico, que a cada filme derruba mais as convenções narrativas pelo uso sofisticado da forma.

Ao quebrar uma dessas imagens sagradas, o anarquista concretiza seu plano. Traz à tona a verdade oculta, rompe com as tradições criadas na cena, levando o filme ao terceiro ato, onde há a tal peça de teatro infantil, que conta a história sem tantos rodeios, e que apresenta uma conclusão a Shinako, que tem em seu interior o espírito de Irene.

Em um diálogo com Matsuzaki, Shinako se questiona se o duplo suicídio que deseja cometer é com Irene, revelando um amor passionnal pela própria assombração, ou talvez uma sombra de sua personalidade. O flerte do filme é com o oculto, o interior, as entrelinhas e a

⁶ *Shunga* é um tipo de arte erótica vendida e compartilhada como forma de entretenimento a todas as classes sociais, especialmente no período *Edo*.

⁷ O período *Edo* foi uma era de estabilidade social, onde o *Xogunato*, uma ditadura militar feudal, governava o Japão. O período ocorreu entre 1603 e 1868.

⁸ *Shinjinrui* significa “a nova geração”, designando pessoas não atreladas a tradições. O termo se refere aos jovens que nasceram nas décadas de 1960 e 1970 no Japão.

profundidade. Shinako lamenta em um dado momento do filme "Os homens preferem a mulher interior do que a exterior", como se talvez houvesse questionamento acerca da forma do filme. Estamos tratando aqui de um filme profundo, de questões filosóficas e históricas, ou falamos da superfície, da imagem, do gênero filmico?

Na cena do teatro, há um pequeno diálogo entre Tamawaki e Matsuzaki. O patrão pergunta ao dramaturgo se a peça a que assistem é uma peça escrita por ele, por tratar de amor e de rancor. Matsuzaki responde que a peça é muito realista para ser dele. Eis que Tamawaki aparece em outro lugar, como se não respondesse mais a Matsuzaki e sim aos espectadores. Ele pergunta, olhando fixamente para a câmera: "Quem está falando de realismo aqui?" seguido de uma longa gargalhada.

Não se sabe ao certo se o teatro de *kabuki*⁹ infantil acontece no mundo dos mortos, onde as crianças são as almas e demônios brincalhões, se o anarquista conseguiu explodir tudo e o teatro é o resultado, se é apenas uma forma de chacota ao realismo, ao cinema clássico e aos produtores que tanto criticaram o modo irreverente de fazer cinema de Suzuki, uma crítica aos jovens dos anos 80 sob um espírito niilista dos anarquistas do período *Taisho* ou uma interpretação livre daquela época. É possível que sejam todas as possibilidades convivendo em conflito, em tempos diferentes na impossibilidade de uma resposta única.

UM MUNDO SEM ESTAÇÕES

Este subcapítulo trata dos filmes de Seijun Suzuki a partir de uma perspectiva autoral. O trecho abaixo coloca em xeque a questão do período *Taisho* (e por sua vez a questão da modernidade) sobrepôr a identidade de Suzuki como artista:

O background Taisho de seus filmes não tem, no entanto, o propósito de lhe fornecer uma identidade. Ele também não acha que deveria defender essa era. O fato de ter se tornado um orgulhoso diretor de programas nos gêneros do filme B lhe dá uma identidade suficiente, de modo que não há nada que precise ser defendido (SHIGEHICO, 1990, p. 24-25).

Apesar das definições de metaficção historiográfica e de a paródia conseguirem explicar as ambiguidades dos filmes de maneira bastante ampla, Suzuki diz em um artigo que todas as três tramas não definem nenhum dos seus conflitos, nem fílmicos ou metafílmicos, a não ser os que Suzuki (1991a) consideraria como essenciais nos filmes de ação ou nos melodramas. Suzuki resume estes dois gêneros associando os personagens a foras da lei. No caso dos

⁹Kabuki (歌舞伎), significado literal, "a arte de dançar e cantar". Teatro tradicional japonês.

melodramas, ser fora da lei significa viver amores impossíveis, ou viver as questões que envolveriam os tabus do feminino e do matrimônio; para os filmes de ação, a violência e as regras próprias das gangues *Yakuza*¹⁰.

O ofício de diretor para Suzuki não envolve arte profunda ou grandes questões acadêmicas. Isso nos faz pensar que poderia se tratar de um discurso puramente humilde. É possível também pensar que talvez estivesse escondendo os seus truques de diretor, e em parte está (SUZUKI, 1991b). Faria parte de se manter um espetáculo cinematográfico em pé.

Confiar completamente na fala de um artista é prejudicial a leitura da obra. Mas observar o filme da ótica destas falas humildes, cheias de esquivas, é uma proposta diferente de se acreditar nas verdades de um artista.

O pesquisador e crítico Hasumi Shigehiko (1990) levanta algumas questões importantes acerca do uso dos elementos narrativos nos filmes de Suzuki, especialmente falando dos símbolos e metáforas das estações, tão demarcadas nos filmes clássicos de Ozu e Mizoguchi:

Os japoneses têm uma forte ligação emocional com as estações, que é expressa na tradição literária do haiku. Suzuki se afasta do modo japonês de experimentar a natureza: cria distância, mostrando imagens exageradas da natureza. Em seus filmes, as flores de cerejeira não caem porque é primavera, mas porque ele dá importância aos detalhes. De acordo com seu impacto dramático, ele usa a neve como um símbolo de coisas permanentes, a chuva como um símbolo das coisas que fluem e as flores de cerejeira como um símbolo das coisas que são sopradas pelo vento (SHIGEHICO, 1990, p. 11).

O autor defende que o uso das estações de uma forma mais “natural” teria uma associação com o uso simbólico da poesia de *Haikai*, e que portanto, para Suzuki, seriam elementos importados da literatura e não cinematográficos. Como exemplo, cita a cena final de *Kanto Wanderer*, filme de Suzuki de 1963, que mostra o protagonista matando alguns capangas de uma gangue em um clube de apostas. Na cena seguinte, atravessa um pátio escuro, com roupas leves e tradicionais contra o cair de uma nevasca. Nas cenas seguintes há elipses, mas que não demonstram mudanças tempo bruscas (meses ou anos). Temos a prisão deste personagem, e depois uma cena com uma garota que era apaixonada por ele em frente a uma varanda se lamentando. Há um plano fechado de um pequeno sino de vento, seguido de um plano aberto que mostra novamente o pequeno sino e uma fogueira acesa de folhas secas que levanta aos céus um pequeno fio de fumaça. Segundo Shigehiko (1991, p. 20), a neve, significa

¹⁰*Yakuza* significa “o caminho extremo” e designa a organização criminosa japonesa com tradições e rituais específicos, originada em meados do século XVII.

na maioria dos filmes japoneses uma representação da estação do inverno está muito próxima de um plano em que há duas representações de estações diferentes. O sino, um símbolo comum à cultura japonesa que faz relação com o verão, e também a pilha de folhas, uma representação típica do outono japonês. Não há uma ligação temporal, clássica destes elementos, já que as elipses do filme não propõem a mudança de estações.

Seriam metáforas visuais para sensações internas, e que não são comuns no cinema japonês clássico ou ao *haikai*. Associando *Kanto Wanderer* a *Tsigoineruwaizen*, é possível pensar em uma outra interpretação do plano em que ocorrem duas situações diferentes em um mesmo quadro. Aochi presencia um *flashback* em que vê sua esposa traindo-o com Nakasago, enquanto visita sua nora em uma sala de hospital. O *flashback* e a visita acontecem ao mesmo tempo, no mesmo plano, sem cortes. Em *Kanto Wanderer*, as duas metáforas a estações representariam dois sentimentos da jovem que ama o rebelde aprisionado, que poderiam significar saudade e ausência, assim como a espera, ou a passagem de tempo. *Kanto Wanderer*, sendo um filme de 1963 já teria experimentos temporais que seriam usados em *Tsigoineruwaizen* em 1980.

Um exemplo de metáfora associada a natureza e à literatura de *haikai*, mas oposto a Suzuki, é o de Akira Kurosawa em seu filme *Os Sete Samurais* (SHIGEHICO, 1991, p. 10). Há uma forte chuva no clímax do filme, representando a batalha final, a mais importante da trama, seguido de cenas que representam um período de colheita no Japão, criando relação entre as estações do ano (época de chuva e colheita) e a vitória dos camponeses sobre os samurais. Há uma conexão direta entre as estações do ano e a narrativa, o que segundo Shigehiko (1991, p. 10), funcionaria como uma espécie de apoio do *haikai* para sustentar a trama. O texto ainda expande esta lógica nos filmes de Suzuki para os homens e mulheres. É possível pensar na trilogia *Taisho* também desta forma: os personagens e suas profissões nada têm de importante para a trama, sendo utilizados apenas para construir ação ou externar metáforas para os conflitos internos de cada momento da trama, tornando a narrativa transparente. O filme é atravessado por questões temporais e questões sociais relativas à metanarrativas como a modernidade, gênero e de coordenadas políticas, mas sem estagnar em nenhum ponto. Nenhum grande tema sustenta o filme, somente a construção da linguagem do cinema.

O que importaria para Suzuki seria o gênero filmico e as regras que lhe foram ensinadas ao longo de sua carreira, ou que inventou para seu fazer artístico e técnico. Shigehiko conclui e põe a questão pós-moderna em xeque:

Ele não pode considerar essa continuidade radical como abstrata. Provavelmente, é aí que entram as contradições brutais de seus filmes. A ação pura mostrada na "superfície" é precisamente o modo de existência mais concreto do filme. E quando atinge a concretude real, o filme se torna abstrato e o meio tem que acreditar em suas próprias limitações. Os diretores, que se consideram otimistas em fazer qualquer filme, recusam-se a acreditar que a verdadeira ação no cinema só ocorre na superfície, e alcançam a profundidade. Numa tentativa de criar volume falso e a ilusão de profundidade, eles bloqueiam a estrada da pura ação. Suzuki é, talvez junto de Jean-Luc Godard, um dos poucos diretores que não tem medo de ser concreto, e, nesse sentido, sua atitude em relação ao cinema pode ser qualificada como "ética". Suzuki não é um *auteur* "pós-moderno", mas um cineasta que conhece as limitações do cinema e sabe como lidar com elas (SHIGEHICO, 1991, p. 24).

Segundo a política dos autores:

A politique des auteurs consiste, em suma, em escolher o fator pessoal na criação artística como padrão de referência, e depois em supor que ele continua e progride de um filme para o outro. Reconhece-se que existem certos filmes importantes de qualidade que escapam a este teste, mas estes serão sistematicamente considerados inferiores àqueles em que a marca pessoal do autor, apesar de rotineira, pode ser percebida da mesma forma (BAZIN, 1957).

Para Shigehiko (1991), os filmes de Suzuki estariam acima de questões pós-modernas, de ambiguidades dos personagens ou anacronismos, sendo um filme de autor, que usa os elementos da imagem e som para construir um filme genuinamente de cinema, onde a estrutura que se repete em suas obras é o fator de maior importância, resultado de estudo e reflexão acerca de seu estilo próprio. Nos três filmes há em comum alguns acontecimentos relativos à estrutura narrativa: uma história que menciona fantasmas, um personagem intelectual, um outro personagem ameaçador, mulheres misteriosas que se apaixonam pelo protagonista, mulheres maliciosas, ameaças constantes, relações extraconjugais. Pensando em linguagem, há as elipses, quebras de tempo, dualidade, metáforas visuais, luzes não diegéticas, interpretação antinaturalista, montagem que busca o choque, confusão.

É possível observar estes momentos em praticamente toda a filmografia de Suzuki, sendo a trama e questões sociais, políticas e ideológicas um pano de fundo para a narrativa, tendo pouca importância durante a produção, e que possivelmente seriam uma interpretação errônea dos filmes, segundo Shigehiko. Para o autor, mencionar o gênero filmico seria incorreto para definir as produções, pois estas mesmas questões se repetem em todas as obras, tornando um meio pouco produtivo de se observar os filmes. Pensando na trilogia *Taisho*, como exemplo, é possível pensar em *Tsigoineruwaizen* como um filme de horror. Segundo Carroll:

O gênero horror [que se manifesta em muitas formas de arte e muitas mídias], recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal,

essa emoção constitui a marca de identidade do horror.(...) A palavra emoção vem do latim *movere*, que combina a noção de mover com prefixo fora. Uma emoção é originalmente um movimento para fora. (...) Em relação ao horror artístico, algumas das sensações (...) são contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, (...) calafrios, frio na espinha, paralisias, estremezimento, ... gritos involuntários etc. (...) Porém, outras emoções podem nos causar efeitos fisiológicos semelhantes (...) Então, o que identifica ou individualiza determinados estados emocionais? Seus elementos cognitivos. As emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos acerca dos objetos e das situações. (CARROLL, 1999, p. 30-43 apud CÁNEPA, 2008, p. 11).

O filme contém duas cenas de morte reproduzidas, a mulher que é supostamente assassinada por Nakasago, que é vista em um *flashback*. Na imagem há uma sobreposição, um crustáceo vermelho está sobre o corpo da mulher, e este aumenta de tamanho tomando a tela. Não há realismo na imagem. A morte de Nakasago, um possível suicídio que ocorre em uma paisagem repleta de cerejeiras floridas é anunciada em uma elipse, sendo a cena seguinte uma conversa entre Aochi e sua esposa, que anuncia a morte. Neste momento há uma chuva de pétalas de cerejeira, que invadem o interior da cena da conversa de telefone, que acontece no escritório de Aochi e na sua casa. Um movimento de câmera faz o papel de uma montagem paralela e a chuva de pétalas cai nos dois espaços, conectando-os à metáfora da morte. Nos outros dois filmes, também com histórias que envolvem fantasmas o horror não é presente, sem sentimento de medo, calafrios ou aversão. Este exemplo nos faz pensar que Suzuki teria muito mais cuidado com a manutenção de seu estilo do que a vontade de se manter em um gênero fílmico.

Shigehiko conclui sua argumentação ao dizendo que Suzuki não teria chegado na à sua trajetória de um diretor de vanguarda com o objetivo de romper com o gênero de ação e suspense ou produzir obras complexas, pouco populares, mas sim de reinventar o gênero dentro dele que, segundo o autor, estaria saturado em sua forma. Suzuki teria não se tornado um diretor maduro, mas um autor que buscou confrontar as limitações de um filme.

CONCLUSÃO

A partir deste artigo, é possível perceber que os filmes da trilogia *Taisho* de Seijun Suzuki são obras que podem exigir do espectador uma postura ativa perante à fruição, buscando referências, associações com o passado, interpretações das metáforas visuais e das narrativas dos personagens. Contudo, observar este filme de uma ótica simplificada, pensando na experiência fílmica em sua camada superficial (segundo a definição de Shigehiko e não como um termo pejorativo), também é possível de ser apreciada. Os tais fantasmas que envolvem os

filmes e não apenas os personagens, ainda se comunicam com a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon e seu conceito de paródia:

[...] utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da “história do esquecimento” (Thiher 1984, 202), mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade (HUTCHEON, 1988, p. 169).

A referência a outras épocas enquanto falam de seu próprio tempo, com o devido distanciamento crítico, é uma característica de obras pós-modernas, algo presente nos filmes de Seijun Suzuki assim como nos de outros autores como David Lynch e Raoul Ruiz.

Não consta no texto que tipo de *auteur pós-moderno* Shigehiko (1991) diz que Suzuki não é e há termos complexos a serem relacionados aqui com o pós-modernismo, como a política dos autores e uma possível menção no final de seu artigo ao maneirismo. Quando Shigehiko (1991) menciona o uso das estações de forma desordenada e os símbolos usualmente conectados às estações do ano sendo subvertidos como uma forma de estilo, também é possível pensar que se trata de uma continuidade perante a tradição de Ozu e Mizoguchi, assim como ao *haikai*. Se a paródia é uma crítica com distanciamento, segundo Linda Hutcheon (1988), subverter os símbolos é uma crítica a estes autores, que poderia ser interpretado como continuidade, uma transição do pensamento tradicional e também do pensamento moderno para o pós-moderno.

O fato da obra ser um filme de cinema, pautado nas imagens e na narrativa distante de discursos históricos e sociais não tira o mérito de ser uma paródia. É praticamente impossível assistir a estes filmes e ignorar as tantas questões ambíguas presentes. Mesmo que fosse somente um filme de cinema, a interpretação do espectador amplia a obra, a duplica, triplica em uma miríade de visões, que vão da reflexão profunda e maliciosa ao grandioso espetáculo fantasmagórico das imagens em movimento.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. A política dos Autores. **Cahiers du Cinéma**, n. 70, 1957.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê?** Uma história do horror no cinema brasileiro. Tese (Doutorado em Multimeios), Unicamp, Campinas, 2008.

DINITTO, Rachel, Translating Prewar Culture into Film: The Double Vision of Suzuki Seijun's

“Zigeunerweisen”. **Journal of Japanese Studies**, v. 30, n. 1, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. São Paulo: Imago Editora, 1988.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

ISHIGAMI, Aki; BUCKLAND, Rosina. The Reception of “Shunga” in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years. **Japan Review**, n. 26. Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature, 2013. p. 37-55.

JAMESON, Fredric. **Pós Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JOHNSTON, Ian. **Seijun Suzuki’s Taisho Trilogy**. 2006. disponível em: <http://www.notcoming.com/features/suzuki/>.

JUNG, Carl. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: José Olympio, 1986.

MES, Tom. **Interview with Seijun Suzuki**, 2001. Disponível em: <http://www.midnighteye.com/interviews/seijun-suzuki/>. Acesso em 17/11/2018.

NAGIB, Lúcia. **Em torno da Nouvelle Vague Japonesa**. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante**: Japão e Modernidade-Mundo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

RAYNS, Tony; FIELD, Simons. **Branded to Thrill**: The Delirious Cinema of Suzuki Seijun. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1994. pp. 5-9.

SEGAL, Ethan. **Meiji and Taishō Japan**: An Introductory Essay. Michigan: Michigan State University, 2015.

SHIGEHICO, Hasumi. A World Without Seasons. In: **Suzuki Seijun - The Desert Under the Cherry Blossoms**. Roterdã: Film Festival Rotterdam, 1991, pp. 7-25.

SUZUKI, Seijun, Random notes on Fellini (or: I don't like it). In: **Suzuki Seijun - The Desert Under the Cherry Blossoms**. Roterdã: Film Festival Rotterdam, 1991b, pp. 51-55.

SUZUKI, Seijun. The Days of Kanto Mushuku. In: **Suzuki Seijun - The Desert Under the Cherry Blossoms**. Roterdã: Film Festival Rotterdam, 1991a, pp. 39-40.

TSUZUKI, Chushichi. Kotoku, Osugi, and Japanese Anarchism. In: **Hitotsubashi Journal of Social Studies**, v. 3, n. 1, 1966, pp. 30-42.

TUNNINGLEY, Sam. **An interview with Branded to Kill director Seijun Suzuki**, 1997. Disponível em: <http://theseventhart.org/an-interview-with-branded-to-kill-director-seijun-suzuki-1997/>. Acesso em 14/06/2019.

VICK, Tom. **Time and Place are Nonsense**: The Films of Seijun Suzuki. Freer Gallery of Art Occasional Papers, New Series. Smithsonian Institution, 2015.