

The background is a solid dark green. In the upper half, there is a central point from which several red, wedge-shaped rays radiate outwards, resembling a stylized sunburst or a fan. To the left of this central point is a large, solid olive-green pentagon. To the right is a red, rounded, bulbous shape. In the lower half, there is a large, solid olive-green circle on the left. To its right is a large, red, irregular shape that resembles a jagged, flame-like or torn-edge form. The overall composition is abstract and geometric.

CIDADE EM CHAMAS: O CINEMA DE HONG KONG

香港

香港

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

CIDADE EM
CHAMAS:
O CINEMA DE
HONG KONG

ORG. Julio Bezerra e Filipe Furtado

FIRULA
Rio de Janeiro, 2018

O Banco do Brasil apresenta e patrocina *Cidade em Chamas: O Cinema de Hong Kong*, retrospectiva do cinema produzido na ilha entre a década de 1950 e o fim dos anos 1990.

Ao longo do século xx, quando Hong Kong ainda era colônia britânica, o local tornou-se um dos centros da produção de cinema na Ásia, formando uma poderosa indústria que viria a fascinar tanto os orientais quanto os ocidentais e a influenciar o cinema norte-americano. A mostra apresenta um recorte destes filmes, que conquistaram o seu lugar na história da arte cinematográfica mundial com toda a sua liberdade, qualidade e temática diversificada.

Com a realização desta mostra, o CCBB oferece ao público a oportunidade de conhecer a pluralidade do cinema de Hong Kong e, assim, fomentar a discussão sobre ele.

Centro Cultural Banco do Brasil

10

UMA CIDADE
NO LIMITE
— Filipe Furtado

16

OS MANDARINS
ROMÂNTICOS E
CÍNICOS:
OS MAGNATAS DOS ESTÚDIOS
E SEUS ALTER EGOS
CINEMATOGRAFICOS
— Stephen Teo

34

O GRANDE MESTRE
BEBERRÃO
— Luiz Carlos Oliveira Jr.

42

CHANG CHEH,
ESTETA INDUSTRIAL
— Ruy Gardnier

50

OS TRÊS MESTRES
MARCIAIS:
CHANG CHEH, LAU KAR-LEUNG,
KING HU
— David Bordwell

68

CHAN PODE
— Dave Kehr

78

SAMMO HUNG:
O DESENHISTA DE CENAS
— Guilherme Martins

86

A CRIAÇÃO DO
MITO DE HUNG LEAGUE
E SHAOLIN
— Sek Kei

104

KAIJU SHAKEDOWN:
PATRICK LUNG KONG
— Grady Hendrix

112

O RETRATO DE UM
COMEDIANTE COMO
ESQUIZOFRÊNICO
— Ng Ho

120

CINEMA NOVO:
RENOVAÇÃO, SANGUE E IDENTIDADE
— Filipe Furtado

142

SONHOS DA ÓPERA
DE PEQUIM (1986)
— J. Hoberman

146

FERVURA MÁXIMA
RENOVA CINEMA
POPULAR
— Inácio Araújo

150

IMAGENS DO
CREPÚSCULO
DO SÉC. XX:
JOHN WOO E TSUI HARK
— Francis Vogner dos Reis

164

A ATRIZ DE
STANLEY KWAN
ESCREVENDO HISTÓRIA EM
AREIA MOVEDIÇA
— Jonathan Rosenbaum

176

STEPHEN CHOW
UM GUIA PARA OS PERPLEXOS
— Shelly Kraicer

184

PETER CHAN E
CHI-NGAI LEE:
ARTESÃOS DO DRAMA
— Arthur Tuoto

194

MATANDO O TEMPO:
A ECONOMIA DIVERSIFICADA DE
JOHNNIE TO
— Christoph Huber

202

ERA UMA VEZ
EM HONG KONG
— Julio Bezerra

214

FILMOGRAFIA
COMENTADA

243

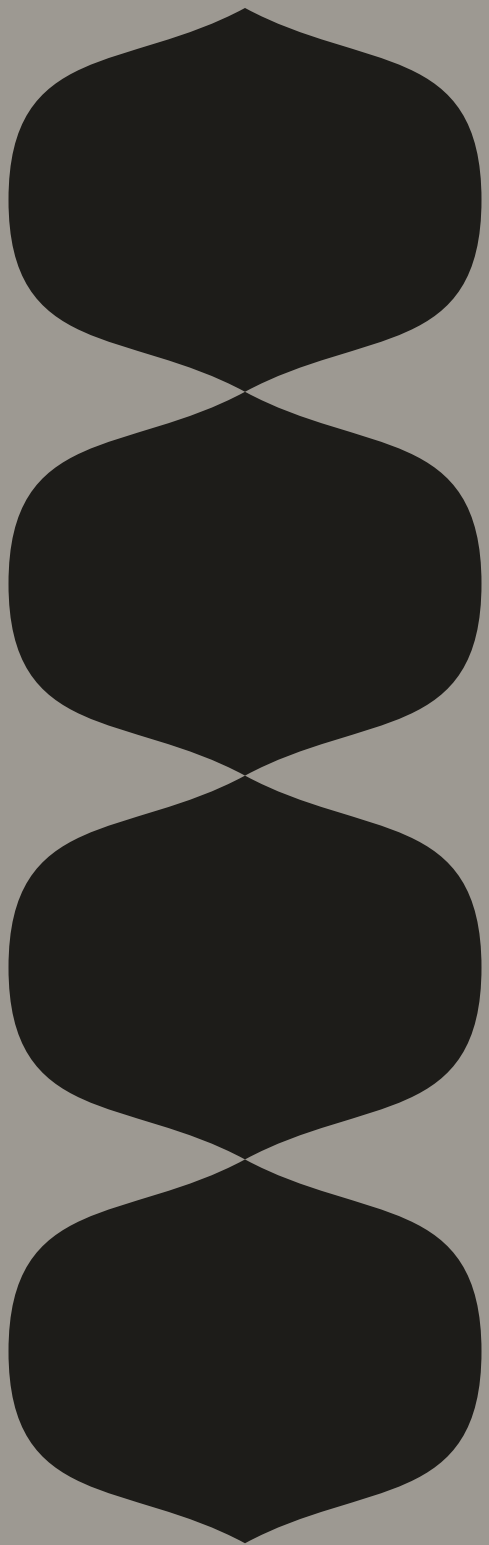
SOBRE OS AUTORES

249

NOTAS

254

CRÉDITOS



UMA CIDADE NO LIMITE

“Ninguém em Hong Kong planeja a longo prazo. Não somos treinados para tomar decisões cinco semanas antes das filmagens. É uma forma de cinema de guerrilha – por isso mesmo tão barata. É barato pois o sistema é barato. Não temos sindicatos, e trabalhamos de forma caótica, sem qualquer cronograma. Decidimos as coisas sempre no calor do momento.” — Peter Chan¹

11

Ainda me lembro bem do meu primeiro encontro com o cinema de Hong Kong, numa noite na tv Globo em 1990 ou 1991, antes de um dos Grande Prêmios do Japão de Fórmula 1, quando Ayrton Senna conquistou o título mundial. Lá estava programando *Missão vingança* (Wong ga jin si, 1986), um veículo para Michelle Yeoh no qual ela com ajuda de outros dos policiais frustrava um sequestro de avião e depois se via às voltas com as tentativas de vingança do grupo terrorista. Era uma trama genérica, o que já era óbvio para mim mesmo naquela idade, mas havia um elemento selvagem em cena que distanciava dos filmes americanos similares ao quais estava acostumado. A ação era intensa, as peripécias se acumulavam num ritmo acelerado e havia aquela impressão de que a qualquer momento algo improvável poderia acontecer. Lembro-me bem de uma cena pelo meio do filme no qual o interesse romântico de Yeoh foge dos terroristas e, após uma longa perseguição, é atirado do topo do prédio. O impacto daquele plano da queda sobre aquela cabecinha pré-adolescente foi grande, havia certeza de que nada era sagrado, ninguém estava seguro, de que o filme iria onde achasse necessário para envolver o espectador. Eu estava fisgado, e, pelos anos seguintes, comecei uma peregrinação pelo cinema local, primeiro os filmes de ação e mais tarde as comédias,

melodramas, musicais, romances, filmes de horror que a indústria de Hong Kong produziu em grandes números.

No cinema de Hong Kong, impressiona primeiro esta certeza de que tudo vale desde que o resultado funcione junto ao espectador. O mau gosto não é temido, a lógica não será nunca um critério. Um filme como *Pedicab Driver* (Qun long xi feng, 1989) pode soltar de gênero em gênero a cada rolo, começando como uma quase comédia romântica sobre dois taxi-ciclistas apaixonados e depois se tornando progressivamente um filme mais sério e violento, onde será possível ao seu diretor/astro/roteirista/coreografo Sammo Hung parar a ação por um rolo somente para prestar tributo a um dos seus mestres, Lau Kar Leung, que comparece numa participação especial para um longo duelo. É este sentimento de risco, de estar existindo sempre no momento que tanto fascina o cinéfilo ocidental diante dos filmes de Hong Kong. Uma produção industrial que ao mesmo tempo parece existir no extremo oposto do tom mais antisséptico da indústria ocidental.

A indústria de cinema de Hong Kong começou a se estabelecer no pós-Segunda Guerra com os primeiros produtores de Xangai fugindo das incertezas chinesas rumo a segurança da colônia britânica. Na altura da revolução de 1949, os remanescentes da indústria chinesa pré-guerra estavam quase todos instalados. Assim como a realidade que valeria pelos próximos 35 anos, com Hong Kong servindo de principal produtor de cinema para Taiwan e todo o sudoeste asiático continental (assim como para as muitas comunidades chinesas no ocidente).

Uma boa ideia do impacto da produção de Hong Kong na região pode ser encontrada num depoimento de Ang Lee ao *New York Times* a respeito do sucesso *O amor eterno* (Liang Shan Bo yu Zhu Ying Tai, 1963) em Taiwan: “as pessoas preparavam duas lancheiras e passavam o dia inteiro no cinema revendo-o. Meus pais iam assisti-lo frequentemente, lembro-me que na terceira vez que foram estava anunciado um tufão e foram mesmo assim ‘ok, vamos ver o filme, tchau,’ havia um tufão e nos deixaram sozinhos.” Lee que tinha nove anos na época

conta que já sabia diálogos e canções antes de ver o filme pela primeira vez, tamanha a sua popularidade com todos, “de crianças a donas de casa a intelectuais de universidade”.

A descrição de Lee é certamente um caso excepcional, *O amor eterno* foi a maior bilheteria de Taiwan por décadas, mas dá ideia de como a indústria de Hong Kong impactou a região. Para termos um contexto mais aproximado basta imaginar que em 1980, quando Hong Kong tinha uma população de cerca de 5 milhões de habitantes, e de acordo com o cadastro do Internet Movie Database produziu 151 filmes. A lógica da produção se baseava em vender projetos com base em título, elenco e uma sinopse para os mercados da região, realizar os filmes com o capital levantado garantindo que nenhum filme jamais desse prejuízo. A Shaw Brothers principal estúdio local até o começo dos anos 80, tinha o domínio de produção e uma cadeia de cinemas local (além de uma rede de TV), o que lhe garantia lucro em todas as etapas de produção e exibição. A escala de produção da Shaws era tal que nos anos 70 seu principal diretor Chang Cheh dirigiria em média 5 ou 6 filmes por ano (8 em 1972), mesmo sendo responsável por muitos das principais produções do estúdio.

O imaginário ocidental sobre Hong Kong dominado pelas imagens de Bruce Lee e Jackie Chan, os tiroteios dos filmes de John Woo com Chow Yun-Fat ou as façanhas acrobáticas de *O tigre e o dragão* (Wo hu cang long, 2000) associam Hong Kong ao filme de ação, mas é preciso dizer que a produção da cidade sempre foi muito mais variada do que isso. Entre a década de 50 e a primeira metade dos anos 60, musicais e melodramas foram os principais gêneros do cinema local. Na tentativa de se aproveitar da popularidade dos filmes de samurai, a metade dos anos 60 viveriam um *boom* de filmes de espadachim, que, na década de 70, dariam lugar na primazia aos filmes de kung fu, e, na década de 80, aos policiais contemporâneos – sem que, com isso, os demais gêneros, todos com grande fundo nas tradições históricas e literárias chinesas, fossem abandonados.

Um diretor como Chor Yuen iria nos seus anos de diretor de contrato na Shaw Brother na década de 70 frequentemente pontuar seus filmes de ação (*The Magic Blade, Pursuit of Vengeance*) com comédias

pastelão (*House of 72 Tenants, Hong Kong 74'*), melodramas românticos rasgados (*Sex, Love & Hate, The Forbidden Past*) ou mesmo um filme de assalto (*The Big Hold-Up*). Uma rica tradição do filme de terror que vai da elegância (*The Enchanting Shadow*) ao humor rasgado (*Mr Vampire*) ao *gore* extremo (*The Boxers Omen*) a filmes que as vezes passam por cada um desses registros (*The Trail*). Não haverá pudor em colocar num filme como *Perdedores e Vencedores* (Qi mou miao ji: Wu fu xing, 1983), Jackie Chan para fazer algumas cenas acrobáticas num filme protagonizado “pelas maiores estrelas do humor de Hong Kong”. Um astro como Chow Yun Fat poderia aparecer num período de dois anos (1986 e 87) em filmes de ação (*Alvo duplo, Perigo extremo*), um melodrama romântico (*An Autumn Tale*), um misto de horror com aventura à Indiana Jones (*The Seventh Curse*), um drama sobre um psiquiatra lidando com deficientes mentais nas ruas da cidade (*The Lunatics*) e um filme de presídio (*Prison on Fire*). Quando Wong Kar-wai foi filmar seu épico de espadachins, *Cinzas no tempo* (Dung Che Sai Duk, 1994), para garantir os custos da produção, seu amigo e produtor, Jeffrey Lau, se comprometeu a filmar uma versão cômica (*The Eagle Shooting Heroes*) do mesmo romance, com o mesmo elenco e cenários.

O que une todos esses muitos registros é um adjetivo que me escapou naquela noite do começo dos anos 90, “visceral”, e a certeza de que nenhuma ideia é proibida, que tudo é válido para melhor engajar e surpreender o espectador.

OS MANDARINS ROMÂNTICOS E CÍNICO:

OS MAGNATAS DOS
ESTÚDIOS E SEUS ALTER EGOS
CINEMATOGRAFICOS

— S T E P H E N T E O

Dois homens notáveis dominaram a indústria cinematográfica de Hong Kong na metade dos anos 50. Eram os respectivos comandantes de MP e GI, de um lado, e da Shaw Brothers, do outro. Dois estúdios rivais que desempenharam papéis decisivos na formação da indústria cinematográfica de Hong Kong enquanto competiam ferozmente por mercados em Hong Kong, Taiwan e Sudeste Asiático. O chefe da MP e GI era Dato Lake Wan-tho (o título de Dato é aquele conferido pela realeza malaia por serviços prestados à comunidade), uma espécie rara entre os magnatas da etnia chinesa da Malásia. Ele era um estudioso e esteta educado em Cambridge que também tinha talento para os negócios. O chefe da Shaw Brothers era (mais tarde, Sir) Run Run Shaw, um promotor astuto e um *showman* tipo Cecil B. DeMille que não era menos esteta que seu concorrente e um verdadeiro conhecedor do cinema. Certa vez, esforçou-se para organizar uma exibição particular de *Salò ou os 120 dias de sodomia* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1976) em uma mesa de montagem steenbeck – o filme de Pasolini fora proibido em todo o território de Hong Kong. Shaw costumava se gabar de ver mais filmes em um dia que os críticos veriam em uma semana.

Loke Wan-tho chefou a Cathay Organization, sediada em Singapura, que comprou o estúdio Yonghua em Hong Kong, em 1955. A Cathay reformulou Yonghua e montou sua própria empresa em 1956, chamando-a de Motion Picture e General Investment (MP e GI), o nome legal do estúdio¹.

Run Run Shaw era o mais jovem dos irmãos Shaw. Eles saíram de Xangai rumo ao sul, para Hong Kong e o Sudeste Asiático com a missão de construir um império produtor e distribuidor de filmes. O irmão mais velho, Shao Zuiweng, estabeleceu uma filial de seu

estúdio de Xangai em Tianyi, Hong Kong, nos anos 30. Este estúdio foi gerenciado pelo segundo irmão, Runde (ou Shao Cunren), mais tarde renomeado Nanyang, tornando-se Shaw and Sons, em 1950. Run Run (Shao Yif'u) estava em Singapura com seu irmão Runme (Shao Renmei), adquirindo propriedades e transformando-as em cinemas e supervisionando a distribuição. Em 1957, ele retornou a Hong Kong para fundar uma nova empresa, a Shaw Brothers. É esta última que passou a ser considerada como a única empresa que os Irmãos Shaw construíram. Na verdade, cada um dos irmãos Shaw evoluiu e montou empresas separadas dentro do império Shaw.

Os estúdios de Loke e Shaw representavam o momento de *boom* econômico e forte industrialização de Hong Kong no final dos anos 50. Investimentos de comunidades chinesas no exterior estimularam a economia do território a se tornar uma fonte de suprimento para bens manufaturados. Os filmes feitos em Hong Kong atenderam a todas as comunidades chinesas no sudeste da Ásia, especialmente Singapura e Malásia (uma região familiar a Loke Wan-tho e Run Run Shaw), Taiwan e Hong Kong. A demanda era por filmes mandarim, o que estimulou o sentimento de parentesco chinês e a nostalgia da cultura chinesa, utilizando histórias fabulares, dos mitos e da história chinesas. Ao mesmo tempo, os filmes *feel-good* contemporâneos encorajaram o público a ter uma atitude positiva em relação ao mundo moderno e permitiu que eles participassem, pelo menos em sua imaginação, de estilos de vida prósperos além de seus sonhos. O período de 1956 a 1964, quando MP e GI foram reestruturados e oficialmente renomeados Cathay, logo após a morte de Loke Wan-tho em um acidente de avião, foi marcado por uma inédita estabilidade e o apogeu do cinema mandarim, permitindo que os dois grandes estúdios consolidassem seu poder econômico e posições de mercado, e tornando-se virtualmente sinônimo de cinema mandarim.

Os dois estúdios desenvolveram métodos de produção tão eficazes quanto os de Hollywood, invocando fantasias de modernidade e glamour. A sofisticação do cinema mandarim durante este período deveu-se a excelentes padrões técnicos e ao profissionalismo dos cineastas de Xangai, que haviam migrado para Hong Kong depois da

guerra. Eles agora eram contratados por um dos dois estúdios, depois de períodos iniciais em empresas menores, agora marginalizadas pelos dois “tubarões”. Diretores como Bu Wancang, Tao Qin, Yi Wen, Tang Huang, Wang Tianlin, Yue Feng, Yan Jim e Li Hanxiang² eram em grande parte responsáveis pela aparência brilhante e os estilos polidos que se tornaram na mente do público em algo como sinônimos de filmes produzidos por uma das duas *majores*.

O sistema de estúdio colocado em operação pela Shaw Brothers, MP e GI, e sua conjugação particular dos estilos de Xangai e Hollywood, foi talvez melhor representado por seus musicais e comédias. Os clássicos musicais de MP e GI, como *Mami Girl* (Manbo Niiang, 1957), de Yi Wen, e *Wild* (Ye Meigui, 1960), de Wang Tianlin, estavam na frente dos demais, mas filmes como *Our sister Hedy* (Si Qianjin, 1957), dirigido por Tao Qin, *Air Hostess* (Kongzhong Xiaojie, 1959), de Yi Wen, *Cinderella and Her Little Angels* (Yunchang Yanhou, 1959), de Tang Huang, e *Sister Long Legs* (Changtui Jiejie, 1960), de Tang Huang, eram brilhantes e alegres esforços influenciados – em alguns casos foram refilmagens mesmo – por muitas comédias e musicais de Xangai e Hollywood. Embora MP e GI tenham produzido filmes excelentes em outros gêneros, eles agora são lembrados principalmente por seus musicais estrelados por Ge Lan e comédias apresentando uma série de beldades, de Lin Cui e Ye Feng a Lin Dai.

A Shaw Brothers seduziu uma série de estrelas e diretores de seu estúdio rival para unir-se a eles na tarefa comum de tornar o otimismo e a fantasia parte da vida de todos. O Ex-MP e diretor do IG, Tao Qin, e as estrelas Peter Chen Hou e Lin Dai fizeram um de seus melhores, *The Love Parade* (Hua Tuan Jin Cu, 1963). Peter Chen Hou estrelou uma série de comédias musicais contemporâneas para Shaw, geralmente dirigidas por Tao Qin. Mas o estúdio é talvez mais lembrado por melodramas românticos chorosos e épicos históricos do que por musicais e comédias animadoras. O próprio Chen Hou foi obrigado a fazer a transição de homem de liderança para romântico trágico em um dos melodramas mais conhecidos da Shaw, *Till the End of Time* (Heri Zailai, 1966), dirigido por Ch'un Kim. Shaw fez do gênero uma especialidade da empresa, dado o sucesso anterior de *Love Without*

End (Bu Liao Qing, 1961), de Tao Qin, estrelado por Lin Dai, um dos maiores ativos do estúdio como estrela trágica. Ela cometeu suicídio em 1964, aos trinta anos.

Melodramas românticos no cinema de Hong Kong dos anos 50 e 60 tendem a amarrar histórias de amor pesadas e desanimadoras. Em *Love Without End*, Lin Dai, embora também uma comediante de mão cheia, estava em perfeita forma na principal tragédia do início dos anos 60. Ela interpreta Li Qingqing, uma cantora de boate que se apaixona por um tímido Guan Shan na pele de um empresário cujo negócio é salvo da falência porque Qingqing conseguiu um empréstimo para ele ao se prostituir com *gangsters*. O diretor Tao Qin pode ser comparado a Otto Preminger por suas cuidadosas composições de Scope e o estilo despretensioso de sua *mise-en-scène*. Sua direção de atores era soberba, levando tanto Lin Dai quanto Guan Shan a uma de suas melhores performances, atingindo as notas certas de tragédia e amor romântico. No filme, Qingqing só morre de leucemia para nunca ter de se separar de seu homem. Depois de cantar a melodia inesquecível do título (em chinês, significa “O amor que não posso esquecer”), ela o deixa para morrer sozinha. *Love Without End* é um *kitsch* sentimental, mas realizado com convicção.

A tragédia-romântica-épica que Tao fez logo em seguida, *The Blue and the Black* (Lan yu Hei, 1964), também estrelou Lin Dai e Guan Shan. Foi criada em Tianjin contra o pano de fundo da guerra anti-japonesa. Lin interpreta Tang Qi, um órfão que vive com a família esnobe de sua tia, os Gaos. Seu caso amoroso com Zhang Xingya (Guan Shan), prima distante e companheira órfã adotada por outra família adotiva, encontra oposição de ambas as famílias. Tang Qi deixa a família Gao para trabalhar como enfermeira; ela é estuprada por um médico lascivo e se torna cantora de boate, enquanto seu amante Xingya, incapaz de decidir se vai fugir com Tang Qi, se alista no exército para lutar contra os japoneses. Guan Shan deu mais um clássico desempenho de “covarde romântico” – um homem tão indeciso e dado a chorar que sua caracterização beirava a caricatura. No entanto, esses fracos heróis românticos eram a norma na época, sendo considerados personagens virtuosos. A presença de Lin Dai como a mulher forte e abnegada e

o herói choroso de Guan Shan fazem de *The Blue and the Black* um irresistível melodrama, aprimorado pela direção especializada de Tao Qin e pela *mise-en-scène* em *widescreen*.

Ch’un Kim, que dirigiu *Till the End of Time*, era especialista nesses melodramas chamados *wenyi pian*.³ Embora *Till the End of Time* fosse um *remake* de um melodrama cantonês de 1954, *Love in Penang* (Bin Cheng Yan), a fonte de inspiração de Ch’un estava mais próxima de algo como *Humoresque* (1947), de Jean Negulesco, produzido pela Warner Brothers com Joan Crawford como uma mulher casada apaixonada pelo violinista de concerto de John Garfield. O filme toca como uma variação do tema humoresco, com seus amantes parecidos com estrelas. A mulher é cantora (Jenny Hu) e o homem compositor (Peter Chen Hou) vem de uma família rica cujo pai se opõe ao sindicato. Eles se casam, ele é deserdado por seu pai e, esforçando-se para sobreviver, escrevendo músicas vinte e quatro horas por dia, acaba ficando cego. A mulher volta para a boate, é descoberta e se torna uma grande estrela de cinema. Enquanto isso, o homem decai, considerando-se um fracasso, tanto como marido quanto como artista, e deixa a esposa.

O cinema de Hong Kong nos anos 50 e 60, tanto no seguimento mandarim quanto no cantonês, era caracterizado por românticos protagonistas de um tipo e comportamento específico. O herói romântico chinês possuía charme, sensibilidade e cultura, mas também era afetado, incompetente e dado à leitura. Os filmes de Shaw, *Love Without End*, *The Blue and the Black* e *Till the End of Time*, ilustram bem esse aspecto um tanto acovardado do ator romântico masculino. Peter Chen Hou e Guan Shan eram apenas dois em uma longa lista de líderes do período que exalavam tristeza, dor e fraqueza como os ingredientes necessários do romantismo. No cinema cantonês, Ng Clio-fan exemplificava esse tipo romântico. No que diz respeito ao cinema mandarim, MP e GI tinham quase um monopólio de atores, todos interpretando o fraco herói romântico, como Zhang Yang, Zhao Lei (que mais tarde trabalhou para Shaw) e Lei Zhen, todos competiam para ser os mais maçante e fraco do mundo. Zhang era a estrela de *Sun, Moon and Star* (Xingxing, Yueliang, Taiyang, 1961), dirigido por Yi Wen, que lançou a moda de épicos românticos como *The Blue and*

the Black, da Shaw, e Zhao Lei apareceu em muitos filmes de época, memoravelmente na soberba versão de Wang Tianlin para *The Story of Three Loves* (Tixiao Yinyuan, 1964), escrito por Zhang Henshui, e Lei Zhen foi destaque em muitas comédias e melodramas. Fino e pensativo, ele era, aos olhos de muitas mulheres, um tipo romântico ideal. Que esse tipo de personagem tenha dominado as telas da região por mais de uma década, pode ser explicado por vários fatores: o florescimento de uma era romântica após um período de guerra e desastre nacional; a atração que este tipo exercia sob a faceta esteta intelectual de Loke Wan-tho, ele mesmo o próprio retrato de um cavalheiro erudito e *dandificado* (ou, como diziam, um *shaoye*), apreciado pelos atores que tinha sob contrato. Run Run Shaw também cultivou a imagem de um culto *shaoye* chinês, mas estava competindo com Loke, e o que quer que Loke utilizasse em suas obras, Shaw estava determinado a superar. Assim, os irmãos Shaw tinham seus próprios líderes românticos: Guan Shan, Qiao Zhuang, Paul Zhang Chong e Chen Hou – quando não estava trabalhando em comédias. No início dos anos 50, antes do domínio dos dois grandes estúdios, havia atores como Wang Hao, Huang He, Luo Wei ou Yan Jun, que representavam o tipo; do lado esquerdo, havia atores como Fu Qi, Gao Yuan e Bao Fang.

A tradição do herói romântico incompetente já marcava a literatura e o teatro. Os papéis dos personagens na ópera chinesa e no teatro tradicional foram divididos em *wen* (que significa civil) e *wu* (que significa marcial). Do lado *wen*, era o *shusheng* (ou erudito), um papel com uma tradição de interpretação que passou para o cinema através do filme de ópera e outros filmes de época. O *shusheng* também foi encontrado na literatura e poderíamos retroceder até os dias de Confúcio para estabelecer sua linhagem. O predomínio do protagonista do tipo *shusheng* levou a certas variações dos heróis tuberculares fracos criados por escritores como Ba Jin e Cao Yu, que usaram seus personagens para simbolizar a condição subjugada e fraca da China – condição que prevaleceria por cerca de cem anos, das Guerras do Ópio até 1949.

O herói fraco, menor, tanto fisicamente quanto espiritualmente, deu origem a outra variação interessante: o personagem Ah Q, criado por

Lu Xun em seu conto “A história verdadeira de Ah Q”, publicado em 1921. A história desencadeou o chamado “Síndrome de Ah Q”, uma condição peculiar à masculinidade chinesa caracterizada por fraqueza e derrotismo – uma condição tão profundamente enraizada que a derrota é vista até como uma forma de vitória. Ah Q era uma caricatura de um perdedor chinês, um tolo que aspirava a ser inteligente e forte, mas que sempre permanecia ignorante, dado o menosprezo da sociedade em relação às suas aspirações. O personagem não conseguia decidir se passaria do reino das características *wen* (civil) para as do *wu* (marcial) e era sempre flagrado em algum lugar no meio. O ator Guan Shan fez fama na pele de Ah Q em *The Story of Ah Q* (A Q Zhengzhuan, 1958), de Yuan Yang’an; Guan ganhou o prêmio de atuação no Festival de Locarno naquele ano. Ele tipificou o homem romântico fraco depois em filmes como *Love Without End* e *The Blue and the Black*, vivendo versões mais comerciais de Ah Q.

O clássico tipo *shusheng* prevalecia em filmes com cenários de época, ou epopeias históricas que recontavam contos de imperadores fracos e suas concubinas de mente forte, ou histórias de amor ambientadas em dinastias antigas com um toque de mito e lenda, geralmente adaptadas da ópera. Tais gêneros eram comuns nos dois estúdios, mas Shaw tinha uma vantagem sobre seu rival. Ele tinha os melhores diretores para esses filmes. Os filmes de Yue Feng – *Madam White Snake* (Bai She Zhuan, 1962), *Lady General Hua Mulan* (Hua Mulan, 1964) e *The Lotus Lamp* (Baolian Deng, 1965) – são exemplos do gosto de Shaw pelo classicismo: as histórias eram baseadas em mitos e lendas populares, adaptadas para a ópera, e todas apresentavam romances entre tipos eruditos e senhoras de distinção.

Fiel à convenção da ópera, esses papéis também poderiam ser retratados por mulheres. Nos filmes de Yue, as atrizes Ling Bo (em *Lady General Hua Mulan*) e Zheng Peipei (em *The Lotus Lamp*) foram empregadas em papéis de *fanchuan*: personagens que exigem que o ator interprete o sexo oposto – neste caso, mulheres interpretando tipos *shusheng* masculinos. Ling Bo tornou-se conhecida por suas performances *shusheng*, primeiro recebendo elogios por sua atuação como a adorável erudita Liang Shanbo em *O amor eterno* (Liang Shan

Bo yu Zhu Ying Tai, 1963), de Li Hanxiang. Liang se apaixona pela colega Zhu Yingtai, uma mulher que veste roupas masculinas para obter educação e prestar os exames imperiais, uma prática reservada apenas para os homens. Yingtai revela sua verdadeira identidade e Shanbo jura se casar com ela, mas o casamento é impossibilitado pela oposição do pai de Yingtai, que fez com que ela se casasse com outra pessoa. Os amantes cometem suicídio e são transformados em um par de borboletas. Baseado neste conto popular adaptado diversas vezes, Li transformou *O amor eterno* em uma forma de opereta chinesa conhecida como *huangmei diao*.

O amor eterno foi o maior sucesso de Shaw na época e ainda detém o recorde como o filme mais constantemente refilmado do estúdio. Ele inaugurou a moda de filmes *huangmei diao*, a maioria dos quais estrelados por Ling Bo, e consolidou o *status* de Li Hanxiang como principal diretor de filmes de época da Shaw, sendo responsável por outros veículos de grande orçamento: *The Kingdom and the Beauty* (Jiangshan Meiren, 1959), *Yang Kwei Fei* (Yang Guifei, 1963), *Empress Wu Tse-tien* (Wu Titian, 1963), *Beyond the Great Wall* (Wang Zhaojun, 1964), *The Empress Dowager* (Qingguo Qingcheng, 1975) e *The IMSI Tempest* (Yingtai Qixie, 1976). A Shaw Brothers prosperou com os filmes de época que tinham interlúdios musicais cantados no modo *huangmei diao*, o que levou a rival Cathay a correr atrás do prejuízo: eles contrataram o ator-diretor Yan Jun para fazer sua própria versão da lenda de Liang Shanbo e Zhu Yingtai, estrelada pela esposa de Yan Jun, Li Lihua, e You Min.

Li Hanxiang não foi o único diretor proeminente de filmes de época na Shaw Brothers. *The Grand Substitution* (Wangu Liufang, 1965), de Yan Jun, e *Inside the Forbidden City* (Song Gong Mishi, 1965), de Gao Li, foram exemplos esplêndidos do gênero, e ambos fizeram bom uso do repertório de atores veteranos da Shaw. O gênero enfatizava a divisão clássica entre *wen* e *wu*, embora tenha equilibrado ambos os tipos, muitas vezes favorecendo as atrizes femininas a transmitir ambas as características. A maior estrela neste período, a atriz Ling Bo, tornou-se famosa por suas imitações de estudiosos e guerreiros do sexo masculino. Os filmes históricos de Li focavam fortes protagonistas

femininas. Li Lihua viveu concubinas de imperadores que ascenderam para se tornarem governantes virtuais do império em *Yang Kwei Fei* e *Empress Wu Tse-tien*. Lin Dai interpretou concubinas benevolentes de imperadores fracos em *The Kingdom and the Beauty* e *Beyond the Great Wall*. Seus personagens eram propensos a sacrificar suas vidas pelo bem do império.

Os homens dos filmes de Li eram do tipo *shusheng* frágil, que também se aplicava a imperadores e outros protagonistas incompetentes ou indecisos. Li costumava escalar Zhao Lei para desempenhar esses papéis, e Zhao imprimia com tanta perfeição as fraquezas exigidas aos acadêmicos e imperadores dispépticos que se poderia concluir que o ator era o alter ego de Li. Antes de se tornar diretor, Li havia se envolvido sem sucesso na atuação. Seu passado no norte de Ghinese (Li nasceu na província de Liaoning em 1926) e os anos em Pequim, quando estudava na Art Academy da cidade, poderiam tê-lo ajudado a interpretar papéis como aqueles representados por Zhao Lei. Em vez disso, Li tinha talento para dirigir esses papéis e destacava pelos esboços e desenhos que fazia para trazer os personagens à tona. Como diretor, Li Hanxiang era exatamente o oposto de um *shusheng* fraco. Ele era ambicioso e desenvolveu uma grande visão do cinema proporcional à sua direção de épicos e melodramas românticos.

Após o período em Pequim, Li foi para Hong Kong em 1948 e encontrou emprego na indústria cinematográfica, inicialmente como uma espécie de faz-tudo. Sua carreira progrediu mais rapidamente por trás da câmera: trabalhou como diretor de arte, cenógrafo, e assistente de direção até conseguir sua grande chance na produção da empresa Yonghua, *Golden Phoenix* (Jin Feng, 1955), que foi realizada nominalmente por Yan Jun, a estrela do filme, mas na verdade quem dirigiu foi Li – que, aliás, também escreveu o roteiro.⁴ *Golden Phoenix* é um romance pastoral com toques de comédia e números musicais, que se destacou pelos desempenhos memoráveis de sua protagonista feminina, Lin Dai, e um forte elenco de apoio, incluindo King Hu. O bom trabalho nas locações (cenas externas filmadas nos Novos Territórios de Hong Kong), a direção de arte soberba (recriando os mercados e mansões do norte da China) e a edição, fizeram do filme uma

produção superior de um estúdio que naquele momento já beirava o desaparecimento e desejava fechar as portas com um sucesso. Li gradualmente se estabeleceu na cadeira do diretor com *Red Bloom in the Snow* (Xueli Hong, 1956), um melodrama sobre paixão fervilhante em uma cidade do norte da China nos anos 30, feita para uma companhia independente. A representação de Li da vida itinerante de intérpretes viajantes conferiu ao filme uma forte atmosfera chinesa do norte, repetindo sua integração bem sucedida de humor, caracterizações e cenografias. Ele tinha um elenco excelente, todos de origem chinesa do norte, incluindo sua atriz favorita, Li Lihua, que apareceria em várias outros de seus filmes. Li assinou contrato com a Shaw quase imediatamente depois de fazer *Red Bloom in the Snow* e tornou-se o diretor mandarim por excelência, adepto tanto dos melodramas quanto dos filmes de época. *The Kingdom and the Beauty* foi uma espécie de divisor de águas, combinando temas épicos e românticos, abordando drama e história e incorporando elementos folclóricos dos estilos de performance do norte da China. Estilisticamente, os filmes de época de Li eram executados com elegância: seu gosto pela mobilidade da câmera e sua elaborada *mise en scène* faziam de Li um estilista quase mizoguchiano. Mas ele também era um artista eclético, até mercantil, e seu estilo mudou com o tempo. Em dois melodramas contemporâneos, *Rear Entrance* (Hou Men, 1960) e *The Coin* (Yimao Qian, 1964), Li absorveu as convenções do melodrama chinês de um Zhu Shilin, e a influência de Douglas Sirk. *Rear Entrance* empregou duas estrelas de Xangai, Wang Yin e Hu Die (ou Butterfly Wu), como um casal de meia-idade e sem filhos, cuja adoção de uma menina é comprometida quando sua mãe natural aparece para recuperá-la. No entanto, o melodrama é extremamente didático; e a abordagem mais pesada também marca *The Coin*, um filme sobre um guardião de um jovem médico que obstrui seu casamento. Mais uma vez: a moralização pesada permeia o filme.

A tendência de classificar os épicos históricos de Li como melhores do que seus melodramas é justificada pelo esplêndido *Empress Wu Tse Tien*, um exemplo mais bem acabado do drama *gongwei*, um subgênero do épico histórico. As epopéias de *gongwei* lidam com intrigas políticas

nos mais altos escalões da corte imperial: imperatrizes e eunucos conspirando para usurpar os poderes dos pretendentes legítimos ou disputando o exercício do poder por trás do trono. O papel-título é desempenhado por uma Li Lihua com uma pose feminista, retratando a primeira imperatriz na história da China como uma governante implacável, que ainda podia ser magnânima e estava sempre pronta para flexibilizar os princípios feministas. *Empress Wu Tse Tien* seria o primeiro grande sucesso de Li na Shaw Brothers, na primeira fase de sua carreira como diretor, de 1956 a 1963. Ele deixaria a Shaw em 1963 para embarcar na fase mais ambiciosa de sua filmografia em Taiwan, onde montou sua própria produtora, a Guolian (a Grand Motion Picture Company). A ambição de Li era realmente grande: ele queria seu próprio estúdio, bem como realizar filmes comerciais e de grande orçamento, que também seriam artisticamente reconhecidos e lembrados por todos os tempos. Ele também sonhava em transformar a Guolian no centro da produção cinematográfica mandarim, revitalizando a indústria cinematográfica taiwanesa e lançando as bases para a emigração de talentos do cinema mandarim de Hong Kong para Taiwan.

O ano de 1964 foi um divisor de águas para o cinema mandarim em Hong Kong. Li, o talento mais brilhante dos Irmãos Shaw, estava agora em Taiwan, dirigindo seu próprio estúdio. Taiwan estava acelerando sua própria produção de filmes em língua mandarim. Em junho de 1964, Loke Wan-tho foi morto em um acidente de avião em Taiwan. A morte de Loke foi um duro golpe na MP e GI: aconteceu em um momento em que o estúdio da Shaw estava ganhando a guerra pelos mercados. MP e GI não se recuperariam do choque da morte de Loke. Muitas de suas estrelas sentiam que se tratava da passagem de uma era: com Loke falecido, não havia ninguém capaz de substituí-lo. MP e GI chegaram até a perder o nome; foi renomeada como Cathay (seguindo a matriz de Cingapura) e continuou seus negócios como de costume. Embora tenha produzido filmes até 1970, a magia havia sido perdida.

A reestruturação da MP e IG na Cathay, o estabelecimento da Guolian e a entrada de Taiwan no mercado cinematográfico mandarim encorajaram uma maior pluralidade na cena cinematográfica

regional na segunda metade dos anos 60. Embora aquele tenha sido seu momento mais proeminente, o estúdio da Shaw Brothers também perdeu alguns de seus melhores talentos. Li Hanxiang foi o primeiro a sair; em seguida, Raymond Chow, o chefe de produção, foi embora em 1970 e comprou as instalações da Cathay, reconstituindo-as sob a bandeira de sua própria empresa, a Golden Harvest, uma produtora independente que sinalizava o início do fim para os grandes estúdios – embora a Shaw tenha produzido filmes até 1985 (o estúdio agora é usado principalmente para fazer séries de televisão). A Golden Harvest adaptou-se a um sistema de produção independente, no qual as estrelas e os diretores podiam concordar em fazer negócios lucrativos com o estúdio, e dar as cartas. Bruce Lee, por exemplo, trabalhou para a Golden Harvest, e não para a Shaw Brothers; Michael Hui e Jackie Chan fizeram o mesmo. Desde então, Raymond Chow colocou o nome da Golden Harvest nas marquises internacionais, ramificando-se como produtor de *blockbusters* de Hollywood como *Quem não corre, voa* (*The Cannonball Run*, 1981), *As tartarugas ninjas* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*, 1990) e suas respectivas sequências.

A morte de Loke Wan-tho também pressagiou a morte do herói romântico. Gêneros como os épicos históricos e os melodramas românticos saíram de moda no final dos anos 60. Em 1966, o cinema mandarim de Hong Kong buscava sucessos em outros gêneros – principalmente os de ação, luta e espadas, que enfatizava um tipo de violência mais realista e exigia uma nova espécie de herói. Epopéias históricas e melodramas com protagonistas românticos seriam, a partir de então, o domínio da indústria cinematográfica taiwanesa.

Os filmes que Li Hanxiang fez para seu próprio estúdio Guolian eram evidências de seu próprio romantismo: a mudança de Li para Taiwan marcou o distanciamento do cinema de Hong Kong em relação à tendência romântica. Seria justo dizer que Li teve bons momentos na Guolian, embora tenha finalmente falido (tendo, em seguida, trabalhado como cineasta independente por alguns anos antes de voltar para a Shaw Brothers em 1972). Ele conseguiu dirigir uma série de filmes e produziu vários outros, dando a novos diretores sua primeira grande chance. *The Dawn* (Poxiao Shifen, 1967), de Song Gunshou, e

The Winter (Dong Nuan, 1967), de Li, são duas obras da Guolian que figuram regularmente nas listas dos melhores filmes chineses de todos os tempos realizadas por críticos de Hong Kong.

Li alimentava um orgulho amplamente justificado por *The Winter*, e dizia que se tratava de um filme que um estúdio como a Shaw Brothers nunca teria produzido. O filme é um olhar socialmente consciente da vida em uma favela da classe trabalhadora em Taipei, centrada em Wu, um ambulante inarticulado, porém sensível (interpretado por Tian Ye), e seu amor pela vizinha, Ah Jin (Gui Yalei). As cenas que nos mostram o relacionamento evoluindo, dos anseios não falados ao amor profundo, são tratadas com espantosa espontaneidade. Embora muitas vezes elogiado por seu “realismo”, *The Winter* é um melodrama no estilo *wenyi*, algo que o próprio filme invoca, colocando em seu centro um romance entre amantes bem diferentes entre si e que lutam para encontrar a felicidade. Li, é claro, não é estranho ao *wenyi*. Ao contrário de seus trabalhos anteriores no gênero, sobrecarregados pela ética confucionista e dogmática, *The Winter* contém um senso de realismo que Li só havia alcançado apenas uma vez – em seu primeiro filme, *Red Bloom in the Snow*. *The Winter* também pode ser visto como o precursor de obras no molde realista que seriam desenvolvidas pelos novos diretores de Taiwan, como Hou Xiaoxian.

Como muitos pretensos magnatas, Li superou a si mesmo. Sua maior loucura em Guolian foi o épico histórico de duas partes *The Beauty of Beauties* (Xi Shi, 1965), uma produção impressionante que resultou desequilibrada, sobretudo pela ênfase indevida na produção, nos valores e no *design*.⁵ Seus enormes custos não foram recuperados. O filme teve um sucesso modesto nas bilheteiras de Taiwan e fracassou em Hong Kong, bem como no importante mercado do Sudeste Asiático. Li logo se viu diante de credores e obrigado a pedir concordata de seu tão sonhado estúdio. Ele estava à beira da falência pessoal quando três colegas diretores (King Hu, Li Xing e Bai Jingrui) ofereceram ajuda para reavivar seu crédito, propondo fazer um filme antológico chamado *The Four Moods* (Xi Nu Ai Le, 1970), com Li contribuindo com um episódio de quarenta minutos intitulado *Happiness* (Xi). Este seria o último filme de Li no modo romântico, mostrando apenas vestígios

da inocência que ele possuía como artista. Seu episódio trata de um fantasma bondoso que faz amizade com um pobre pescador. O fantasma está condenado a assombrar a área onde o pescador trabalha até que ele reencarne “redimindo” seu espírito com o de outra pessoa. Ele espera por essa oportunidade na cabana do pescador. Duas mulheres aparecem planejando cometer suicídio, mas a bondade do fantasma o impede de tirar proveito da fragilidade humana. Ele é finalmente recompensado e faz o seu caminho para o céu. *Happiness* era um retroceder à boa vontade, à esperança e ao otimismo, mas, como um pequeno episódio em um filme coletivo, representou o começo de um novo estilo na carreira de Li. A partir de então, Li estruturaria seus filmes em episódios curtos e autossuficientes (às vezes três, às vezes quatro), que juntos comporiam um filme – ele também escrevia seus próprios roteiros e às vezes atuava no cenário dos filmes. A carreira de direção de Li parecia estar de volta aos trilhos com seu retorno a Shaw Brothers, mas seu estilo e suas preocupações haviam mudado quase completamente. Ao longo dos anos 70, Li fez uma longa série de filmes sobre prostitutas, artistas fraudulentos e todos os tipos de personagens à margem e obscuros. Dentre esses filmes feitos como vinhetas episódicas constavam títulos como: *Contos de traição*, *Panorama da traição*, *Contos de Furto*, *Trapacear para Enganar*, e assim por diante. Talvez castigado por sua experiência como um magnata falido, e depois ter que trabalhar para um magnata genuíno, Li se transformou em uma espécie de mercenário, aperfeiçoando uma aguda sensação de cinismo e usando isso como base para sua estética nos anos 70. Era como se Li estivesse reconhecendo seu próprio fracasso como artista, bem como afirmando os anos 70 como uma década de ganância e grandes gastos. Quando se tornou um estilo cinematográfico estabelecido, a estética cínica de Li influenciou outros diretores da Shaw Brothers, notavelmente Cheng Gang e Zhang Zengze, que deixaram a direção de filmes de artes marciais para fazer longas sobre sexo e jogos de azar; Lui Kei, originalmente empregado como ator no ramo cantonês da Shaw, tornou-se diretor de comédias de sexo *softcore* nos anos 70, assim como He Fan, que era, como Lui, um ex-ator que se tornou cineasta.

Além das narrativas episódicas, o estilo cinematográfico de Li dos anos 70 é caracterizado por um uso excessivo e irreverente da lente *zoom* e da grande angular. Nas mãos de Li, o *zoom* era um tipo de instrumento inebriante, enquanto o ângulo mais amplo tendia a ser um olho de peixe, cobrindo todos os aspectos dos cenários de Li, embora gerasse uma imagem feia e distorcida, ainda mais no formato CinemaScope, padrão naquele momento. O *zoom* e o olho de peixe ilustraram o estilo criativo da fase mercenária de Li – apesar de algumas exceções como *The Warlord* (Da Junfa, 1972), *The Empress Dowager* (Qingguo Qingcheng, 1975) e *The Last Tempest* (Yingtai Qixie, 1976). Os dois últimos são filmes do gênero *gongwei*, que Li havia feito durante toda a sua carreira, talvez aquele em que o diretor se sentia mais à vontade.

Li desenvolveu uma série de dípticos históricos, incluindo *The Beauty of Beauties*, feita em Taiwan em seu próprio estúdio e lançada em duas partes; *The Empress Dowager* e *The Last Tempest* para a Shaw Brothers; *Burning of the Imperial Palace* (Huoshao Yuanming Yuan, 1983) and *Reign Behind the Curtain* (Chuilian Tingzheng, 1983), co-produções com a China, filmadas na Cidade Proibida de Pequim, realizada para sua empresa independente, aberta após sua saída da Shaw Brothers em 1982. Estes últimos filmes, começando com *The Empress*, tratavam da vida da última Imperatriz da Dinastia Qing, Ci Xi, a verdadeira detentora do poder na corte Qing, que frustrou as reformas. Esses épicos foram os últimos trabalhos de Li em sua essência: um olho para detalhes históricos; uma obsessão por objetos de arte (muitas vezes genuínas, tiradas da própria coleção de Li); um sentimento pela restrição da vida na corte que concubinas e imperatrizes se esforçam para transcender, muitas vezes caindo em transgressões sexuais no processo; uma facilidade em retratar a política implacável e a inveja mesquinha de eunucos, usurpando imperatrizes e imperadores incompetentes. Embora os leitores ocidentais possam reconhecer essas facetas em *O último imperador* (The Last Emperor, 1987), de Bernardo Bertolucci, foi realmente Li quem fez desses elementos componentes básicos do gênero. Li, na verdade, fez sua própria versão da vida do Imperador Puyi, intitulada *The Last Emperor* (Huo Long, 1986).

Em uma análise mais detalhada, o senso dramático de Li tendia a ser desigual. Uma preocupação com artefatos em seus épicos históricos resultou em conjuntos que têm uma semelhança infeliz com os corredores de um museu. Os conjuntos desordenados não se misturavam com o tratamento dramático de Li ou com sua infeliz manipulação do *widescreen*: nesse caso, quaisquer comparações entre Li e Bertolucci seriam injustas. O que Li poderia ter feito com os serviços de um Vittorio Storaro? Através de sua atenção aos detalhes, Li, sem dúvida, transmitiu um sentido cinematográfico particular. Ocasionalmente, a atuação de seus atores comprovava suas habilidades como dramaturgo. Como resultado, seus épicos históricos muitas vezes contêm cenas isoladas de drama pendente entre seções variáveis de vistas de cartão postal. Como um monge apóstata em um monastério Shaolin, Li ainda podia revelar um formidável talento, ao mesmo tempo em que cinicamente abandonava suas convicções de artista. Tal cinismo era a marca registrada de seus filmes não-épicos, como *The Warlord* e *Sinful Confessions* (Sheng Si Quan Ma, 1974). Havia uma certa vulgaridade em seu tema e estilo, mas a energia, a exuberância e a habilidade de Li ainda brilhavam. O que quer que se pense sobre os filmes “cínicos” de Li, eles estão em sintonia com o espírito de expansão e recessão dos anos 70. No momento em que a estética cínica de Li (entre 1972 e 1982) florescia, Hong Kong era retratada como uma das cidades mais perversas do mundo, exalando a atmosfera da *fenghua xueyue* (literalmente: Vento, flores, neve e lua, o que implica opulência, decadência e charme boêmio). Seus personagens estavam esgotados, mas não mais românticos. *Fenghua xueyue* foi abreviado para *fengyue*⁶ e veio denotar uma nova mistura genérica de pornografia *soft-core* e farsa ligeira, um campo que Li inaugurou nos anos 70.

Como um nortista, Li possuía o fascínio pelo exótico Jiangnan (o sul), algo que se refletia nos filmes *fengyues*, nos quais Hong Kong é apresentada como uma fonte inesgotável de prazer e riqueza material. Embora as configurações dos longas *fengyues* de Li alternassem entre períodos contemporâneos e de época, a origem desses filmes remonta à carreira de Li nos anos 60, às obras de ópera *Huangmei* como *O amor eterno*, aos épicos históricos, como *The Kingdom and the Beauty*, e ao

período marcado por histórias de fantasmas, como *The Enchanting Shadow* (Qiannii Youhun, 1960). Esses filmes formaram uma ponte genérica para os longas mais recentes de Li, e foram os primeiros passos em seu envolvimento com o erótico, abordando o desejo sexual e sugerindo promiscuidade, homossexualidade e necrofilia. Todos tinham mulheres como personagens centrais.

As mulheres dos filmes *fengyues* de Li exploravam sua sexualidade e funcionavam como objetos sexuais para os desejos masculinos. Os títulos dos filmes são auto-explicativos: *O desejo ilícito*, *Isto é adultério*, *Facetas do amor*, *O momento mais feliz*, *Sexo Louco*, *Amor, vigaristas e humores de amor*. O pior das obras *fengyue* assume que o sexo é vulgar, uma forma de comportamento humano no mesmo registro que cuspir e peidar. Embora seus filmes *fengyues* falassem de amoralidades, fetichismo e variadas formas de perversão, a sensibilidade de Li era muito avançada para realmente tematizar esses assuntos. Em vez disso, criou um mundo moralmente corrupto, longe do romantismo realista de *The Winter*. Assim, a estética cínica de Li pinta uma Hong Kong que se afoga no mercantilismo vulgar e na vulgaridade – uma sociedade de filisteus. Com poucas exceções, notadamente filmes de Ann Hui, Tony Au e Stanley Kwan, o cinema de Hong Kong nunca recuperou totalmente seu espírito romântico.

O GRANDE MESTRE BEBERRÃO

— L U I Z C A R L O S O L I V E I R A J R .

O grande mestre beberrão (Da zui xia , 1966) está para o wu xia pian (gênero chinês de “capa e espada”) assim como A Aventura (Antonioni) está para o cinema moderno. No filme de King Hu, de 1966, a linguagem do cinema de ação se vê diante de uma contribuição incontestável, ao passo que as imagens alcançam uma beleza que beira a pictorialidade e não esbarra em excessos. Ápice da passagem de King Hu pelo grande estúdio Shaw Brothers, de Hong Kong, o filme tem motivos em estoque para ser admirado sem ressalvas.

No número da revista *Cahiers du Cinéma* intitulado “Made in Hong Kong”, de 1984, Olivier Assayas divide a obra de King Hu entre os filmes de interior e os de exterior, *O grande mestre beberrão* pertencendo ao primeiro grupo. É, de fato, numa cena de interior, a do albergue, que o filme apresenta seus personagens principais, planta seus artifícios mais evidentes, organiza sua mecânica de ação, constrói seu dispositivo. Como está já no título, o filme é um convite – do cineasta ao espectador e, na diegese, dos personagens entre si. Cada cena de luta em *O grande mestre beberrão* surge menos pela provocação hostil do que pelo sorriso ambíguo (um dos vilões se chama justamente Tigre Sorridente) que convida ao combate. Os dois protagonistas de *O grande mestre beberrão* são Andorinha de Ouro (também conhecida como Srta. Chang) e Gato Beberrão (também conhecido, por poucos, como Fan Ta Pei). Nessa história (de amor?) filmada por Hu, Frajola não enxerga Piu-piu como banquete: muito pelo contrário, ele é seu protetor atento. A andorinha é interpretada por Cheng Pei-pei, grandiosa atriz de artes marciais que aparece em uma penca de filmes entre 1963 e 1970 (data de sua emigração aos EUA) e que mais recentemente participou de *O tigre e o dragão*

35

Publicado originalmente em *Contracampo*, nº61. Disponível online: www.contracampo.com.br/61/comedrinkwithme.htm

(Wo Hu Cang Long, 2000), de Ang Lee. Na época medieval em que *O grande mestre beberrão* se passa, ela interpreta uma guerreira que tem por missão libertar seu irmão Mestre Chang das garras de Liao Kung, poderoso opositor do Governador. Ela é uma espécie de agente especial do governo que, ao contrário da fórmula James Bond (em que a *bond-girl* é marcadamente coadjuvante), compõe um dos dois pólos condutores do filme em seus aspectos tanto narrativos quanto estéticos e, por que não dizer, filosóficos (é reconhecido o destaque que Hu concedia aos papéis femininos). Ela representa a ação em estágio nobre: movimentos elegantes e bem estudados (Cheng Pei-pei era dançarina antes de ser atriz de kung fu), manejo de armas, extrema disciplina. Sua mestria é palpável, enquanto a do ébrio, o outro pólo que completa a harmonia perfeita sustentada pelo filme, se mostrará cada vez mais próxima de uma dimensão fantástica, sobrenatural. A superioridade dela numa suposta escala humana – e a inferioridade dele, nessa mesma escala – se contrabalança à superioridade dele como mestre do intangível, verdadeiro herói transformador do filme. O encontro desses dois personagens é também o encontro da “seriedade” do drama com a comédia. A relação deles, embora nenhum ato de amor seja consumado, é como um romance latente – a cena na casa dele, depois dela ser ferida pela flecha envenenada, funciona como idílio (e a floresta em torno é mesmo construída como espaço de fábula). O equilíbrio que o filme estabelece se dá entre a sobriedade e a embriaguez, a guerreira profissional e o herói despretenso, a suavidade e o burlesco, o golpe com os pés e as mãos e os poderes mágicos. Verdadeira “geografia química” do corpo; a começar pela bebida alcoólica, o filme se baseia naquilo que passa pelo corpo e induz alterações na mente.

Na cena do albergue, terceira sequência do filme, encontram-se fatores cruciais para um cinema que se admite fundamentalmente físico: disposição precisa de corpos no espaço, escolha de lugares, geometria de olhares, troca de sinais visuais (seja através do olhar, seja através de objetos – o leque de Tigre Sorridente). Plástica e narrativamente, a cena estabelece o jogo primordial do filme: a câmera se move com uma suntuosidade que se complementa na elegância da andorinha e

tem sua contrapartida na intromissão do gato (crucial, pois ela estava prestes a ser atacada por trás). A entrada dele em cena, com os dedos presos na fresta da porta que estava para ser trancada, mostra que sua função é justamente a do já citado equilíbrio, a de arejar o ambiente, abrir brecha para o oxigênio, e impedir que ela seja engaiolada. Um alívio cômico do filme que é também um alívio verdadeiro para a personagem de Cheng pei-pei. Em certo sentido, a seqüência do albergue lembra dois dos melhores John Ford, *No tempo das diligências* (Stagecoach, 1939) e *O homem que matou o facinora* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962), filmes que trazem como nó central exatamente uma cena de rancho/restaurante em que a decupagem não obedece a uma hierarquia interna à diegese. Existe a tensão de uma diferença precisamente demarcada no espaço dramático, mas a *mise en scène* e a montagem, ao não assimilar qualquer privilégio de classe ou estrutura hierarquizada, provam que só é possível perceber essa diferença uma vez que se estabelece previamente a igualdade. O Gato Beberrão, aparentemente um vagabundo que vai de bar em bar à procura de uma alma caridosa que lhe pague uma bebida, anda acompanhado de um grupo de crianças e canta músicas de rimas fáceis e mensagens em favor da vida simples e contra a rigidez das honrarias e das ordens oficiais. Ele utiliza a famosa receita do “se faz de bobo para sobreviver”. Sua posição dentro da narrativa faz dele como que a versão frívola dos personagens soturnos de John Wayne, não só por sua inclusão fronteiriça num imaginário de “pré-civilização” – o Velho Oeste nos EUA, a Idade Média na China –, mas também pelo papel que desenvolve dentro do sistema de ação: o personagem recluso, que detém uma destreza (o pistoleiro em Ford, as artes marciais em Hu), que se distanciou da sociedade por não acreditar nos seus cânones – mas que no fim das contas ajuda o assentado a estabelecer a ordem.

A ação em *O grande mestre beberrão* se desenvolve em focos múltiplos, não aspira a uma forma unívoca, não obedece à lógica solitária do individualista radical (herói ocidental típico). Se todos sabem lutar, é porque o filme precisa elaborar uma ação coletiva que ultrapasse os duelos, as oposições individuais. Como Liao Kung – aliado do passado

e antagonista do presente – diz ao Gato Beberrão, mesmo à beira da morte este ainda se mete em assuntos dos outros: sua vocação é para a solidariedade. Não à toa, a postura de King Hu em *O grande mestre beberrão* é de fazer uma espécie de *raccord* solidário, a passagem de um plano a outro visando a facilitar e potencializar o movimento do personagem (sem poupar o espectador de um resultado volta-e-meia desnorteante): uma cumplicidade coreográfica cujo maior paralelo no cinema são os filmes musicais americanos. O enquadramento em cinemascopo favorece planos de conjunto que reforçam esse perfil coletivista das cenas de ação; o kung fu em *O grande mestre beberrão* é uma brincadeira para muitos, mas que só alguns sabem jogar de verdade (os que literalmente sobram nas cenas). Alguns *plongés* de *O grande mestre beberrão*, por sinal, desenham arabescos através de figuras humanas que lembram, ainda que em menor grau de complexidade visual, as composições dos musicais de Busbey Berkeley nos anos trinta, um efeito-cinema em cuja base está o desarranjo formal (um plano se soma ao outro muito mais para buscar caminhos psicotrópicos do que para encadear sentido).

Assim como os corpos, os objetos no cinema de kung fu perdem a gravidade, são deslocados em função do desejo de superar qualquer limite por parte dos lutadores. Com o poder da concentração e do pensamento, Gato Beberrão/Fan Ta Pei transforma a simples queda d'água em frente à sua choupana em poderosa cachoeira (uma panorâmica vai do rosto dele à cachoeira e volta, até a perda da concentração, sendo a transição da queda violenta ao fluir tranqüilo da água somente sonora, uma vez que a imagem está no rosto dele nesse momento). Come *O grande mestre beberrão* é uma fábula, a um só tempo, da dispersão (no plano da decupagem e da ação não hierarquizada) e da reunião (que começa no caráter congregário do título, condensa-se na seqüência do albergue, passa pela relação entre Fan Ta Pei e Srta. Chang e se fecha na unidade global que o filme atinge pouco a pouco).

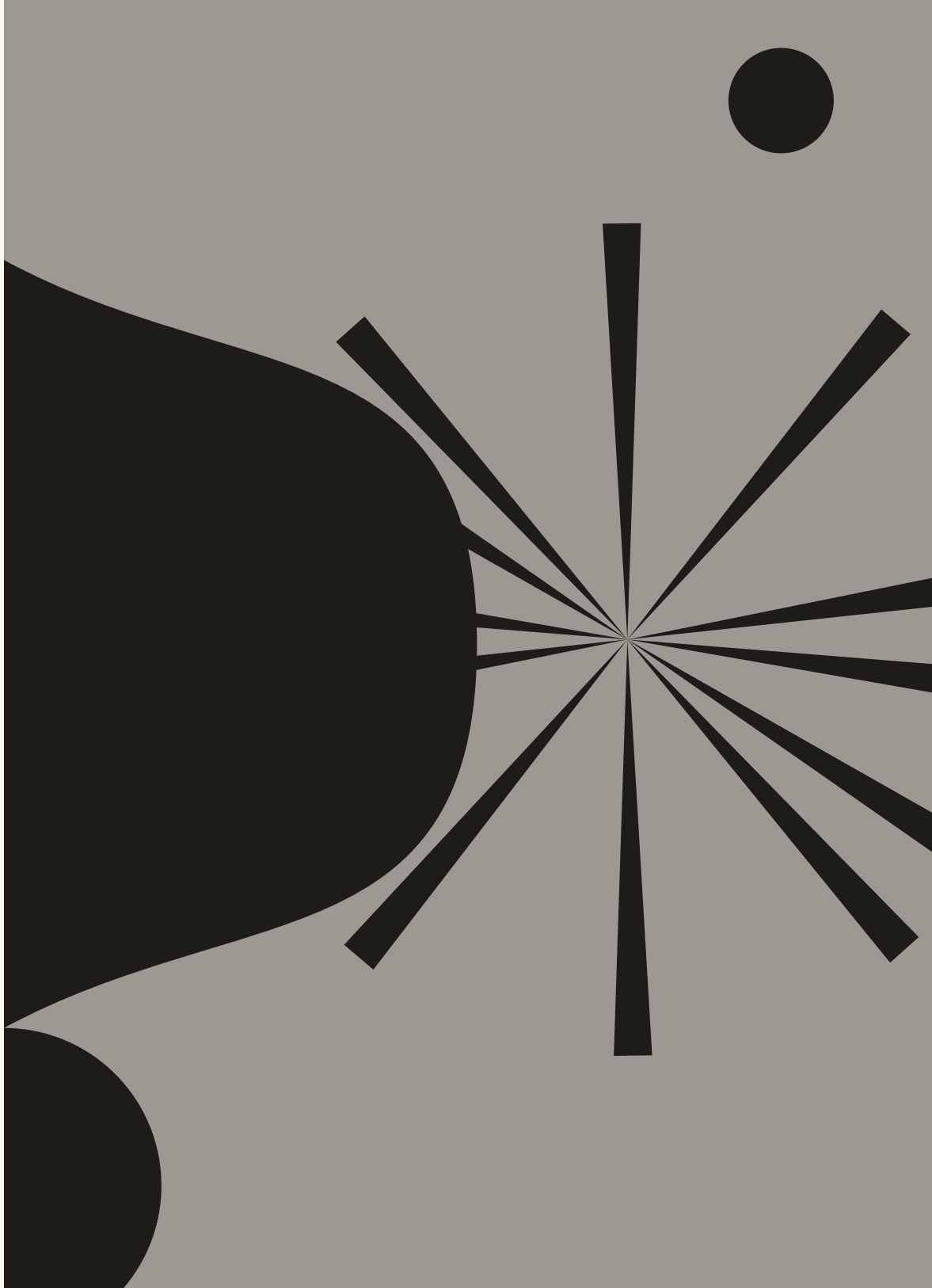
Há uma coisa de profecias que se confirmam, de destino já escrito, mas que necessita de esforço supremo para se concretizar. Nesse universo ao mesmo tempo plenamente dinâmico (portanto, passível de várias mudanças) e fortemente marcado por tradições, tudo requer

firmeza moral e disciplina para acontecer. Que não se confunda, em hipótese alguma, essa dimensão moral do código infalível mobilizado pelos mestres da arte marcial com condutas pessoais tacanhas. Trata-se antes de uma questão que, no fundo, reconecta-se à própria parcela física desse cinema: é a colocação de uma “base” (termo corrente entre os lutadores) que seja posição de alerta defensivo e ataque iminente (fincar os pés no chão mas ainda assim poder alçar vôo na ofensiva ao adversário) e a “tomada de vista” em relação ao inimigo, o lugar de onde se enxerga (e se enuncia) o outro. Quando um personagem monta a base, significa que aceitou lutar, aceitou o convite.

Uma cena que diz muito sobre o filme é a da casca de banana que Fan Ta Pei joga no chão, fazendo com que o opositor de Srta. Chang escorregue antes de atingi-la, na seqüência em que ela depois recebe uma flechada envenenada e terá de se embrenhar na selva. Essa intrusão do pastelão tem origem histórica conhecida: a herança da ópera de Pequim, de onde surgiram muitos dos profissionais do cinema de Hong Kong, é mais do que perceptível nos filmes de kung fu. Acrobacia, dança, música, poesia, observação de costumes, maquiagem, noção de máscara (impressa no personagem do bêbado que depois se revela mestre/herói em *O grande mestre beberrão*): tudo isso é transmitido ao cinema. A ópera de Pequim se dividiu após 1949, a China popular ficando com o lado abstrato, “artístico” (numa acepção mais tradicional), didático nas temáticas e abordagens, enquanto Hong Kong abraçou justamente a parcela lúdica, física – e potencialmente comercial: a ação (todo seu aspecto acrobático e malabarístico), o humor (a comicidade em *O grande mestre beberrão* tem papel determinante), a vulgaridade, o elogio do artifício. A banana atirada ao chão metonimiza toda essa carga emprestada à ópera teatral em sua versão mais popular (e *O grande mestre beberrão* de fato se origina de um texto escrito para o teatro): é o artifício mais baixo possível, literalmente rés do chão, provocando o humor mais transparente (o escorregão do adversário de Cheng Pei-peí). No meio da luta “séria”, entra a brincadeira.

Da mesma forma que o espaço oscila entre a construção fantasiosa (a floresta onde ele mora por vezes parece decalcada de desenho animado) e o aproveitamento de um espaço histórico digno da expressão

“filme de época”, a ação em *O grande mestre beerrão* documenta os movimentos humanamente possíveis dos lutadores na mesma medida em que fabula saltos extremos, manobras mirabolantes, sopros mortais, raios que saem das mãos. E a soma de tudo é essa obra-prima que, em tempos de *Kill Bill* (2003 e 2004), se faz peça mais que obrigatória na estante (real e/ou virtual) da cinefilia.



CHANG CHEH, ESTETA INDUSTRIAL

— R U Y G A R D N I E R

1.

Falar de Chang Cheh implica uma variação no discurso crítico costumeiro. É um diretor que sempre se inseriu muito bem no circuito dos cinemas de estúdio, adaptou-se às mudanças da época quando era preciso, nunca seguiu contra a maré ou fez filmes “de contrabando” tentando passar um discurso por baixo dos canais de praxe. Tampouco pode-se dizer com facilidade que seu cinema toca as grandes decisões da existência humana (embora o faça, de alguma forma) ou se insira no patamar de um cinema “humanista” (grande clichê da crítica de bom tom), e muito menos que exista complexidade em sua dramaturgia. A intriga dos filmes de Chang Cheh está na imagem, no extensivo uso dos recursos que ela apresenta para construir expressividade, num zoom, numa mudança de foco, num corte, numa passagem de cena, na movimentação dos atores pelo plano, nos movimentos de câmera, na construção dos cenários e no imaginário que tudo isso evoca. Escrever sobre o cinema de Chang ao mesmo tempo revela as limitações de escrita de uma certa crítica de cinema (discorrer sobre a trama, especular sobre a mensagem do filme) e obriga a uma atenção específica à imagem como aquilo que compõe a raiz da expressão cinematográfica (e que, curiosamente, é tão pouco analisada nesse mesmo veio crítico de que falamos). Ao mesmo tempo, falar de Chang Cheh se faz necessário não só porque ele é referência absoluta em termos de cinema de ação (Tsui Hark e John Woo bebem avidamente da fonte, Tarantino fez de Chang sua principal referência em *Kill Bill* (2003 e 2004), e pode-se dizer que um campo enorme e decisivo do cinema contemporâneo, que passa por Soderbergh, Vincent Gallo e McG, mesmo não sendo influenciado ou tendo pouco ou nada a ver

43

Publicado originalmente em *Contracampo*, nº 68. Disponível online: www.contracampo.com.br/68/changgeral.htm

estilisticamente, passa hoje por uma mesma problemática de imagem), mas sobretudo porque a energia e mestria de suas composições e filmes obrigam a uma avaliação e uma reconsideração desse que sempre foi visto como um artesão talentoso e nada mais.

2.

O Grande tema de Chang Cheh, se há um só – mas que também é o do cinema como um todo –, é o movimento. O segundo, derivado do primeiro, é a fragilidade dos corpos. Chang parece ser um continuador da arte cinética de Dziga Vertov, por vias transversas. Tudo se dá com uma velocidade tão particular que é preciso um novo aprendizado do olhar para conseguir capturar o modo como os corpos se movimentam, se distanciam ou se chocam, como o espaço é percorrido por um corpo através do plano ou para longe dele. Nesse sentido, o cinema de Chang se distancia da arte do outro mestre do wuxia pian, King Hu: nada de muito mágico nos vôos dos espadachins, nada da análise do movimento que fará de Hu uma espécie de sino-Leone. Se por vezes e em épocas o cinema de Chang Cheh é imbuído de um sentido romântico, este é tratado de forma bastante laica e imanente. Como todo esteta da agilidade (mais da câmera que dos corpos, por mais que eles sejam ágeis), o autor de *Golden Swallow* (Jin Yan Zi, 1968) vê o mundo como sucessão de fluxos, que se integram ou se repelem, no amor assim como na guerra. E, como poeta dos fluxos, Chang sabe muito bem aproveitar o momento em que algo se fixa, o momento que um corpo deixa de ter movimentos: a morte. Muitos vêem em seu cinema apenas uma sangrenta contagem de corpos de homens em combate. Não é que isso não esteja lá, mas o simples fato de que diversas das mortes que acontecem em seus filmes são tão repletas de carnalidade (quando morrem os heróis, quando certos vilões são humanizados no momento mesmo antes de morrer) permite apontar para o fato de que o rasgo feito é muito mais importante que a espada, e que grande parte do jogo sem sentido de violência de alguns de seus filmes remete justamente para essa ausência de sentido, e não pelos rituais de honra, astúcia e virilidade tão freqüentes em filmes do gênero. É espantoso como, inclusive, é várias vezes o ponto de

vista das personagens femininas (anti-violência) que parece reinar no final (os dois *Espadachim de um braço só* [Du bei dao, 1967, e Du bei dao wang, 1969] com o ator Wang Yu, *O trio magnífico* [Bian cheng san xia, 1966], entre outros).

3.

Se excetuarmos dois filmes desconhecidos e realizados com muita distância temporal antes e depois de quaisquer outros (Alishan feng yun, 1949, em Taiwan, e Ye Huo, 1957, já em Hong Kong), a carreira de diretor de Chang Cheh começa em 1965, no ano em que a febre do wuxia pian iria dominar o imaginário cinematográfico de Hong Kong. Nesse momento, Chang já tinha uma carreira sólida de roteirista por cinco anos na indústria de cinema com musicais e filmes de ação. No mesmo período, surgem três filmes que modificarão definitivamente o cinema feito na ilha: *Temple of the Red Lotus* (1965), *O grande mestre beberrão* (Da zui xiá, 1966) e *Tiger boy* (Hu xia jian chou, 1966). Os filmes wuxia formam um gênero tradicional na cultura chinesa (e no cinema desde os anos 20), e seus heróis são cavaleiros errantes, espadachins habilidosos que rumam de cidade em cidade, misturando técnicas humanas com poderes mágicos, por vezes. Mas é somente em meados dos anos 60 que o wuxia pian (literalmente filmes de cavaleiro marcial, embora a expressão tenha um significado muito mais profundo que esse¹), ele passa a ser recuperado, principalmente através dos produtores com forte senso de mercado que eram os Shaw Brothers, Run Run e Run Me Shaw. É com os irmãos Shaw que Chang Cheh realizará grande parte de sua prolífica produção (101 filmes de que se tem notícia), e todos os seus filmes mais conhecidos. E é durante a segunda parte dos anos 60 que os filmes wuxia terão sua máxima expressão, sendo em seguida substituídos no gosto do público local pelo cinema de *kung fu*, ou *kung fu pian*, principalmente a partir do acontecimento Bruce Lee.

4.

O trio magnífico já é Chang Cheh exercendo com talento sua criatividade de encenador. Historieta meta-comunista, o filme conta a história

de habitantes de um vilarejo tentando desbancar um prefeito local corrupto que obriga as comunidades a ceder taxas escorchantes de alimentos e tributos. No meio do caminho aparece Wang Yu, maior estrela do cinema wuxia, que aqui interpreta Lu Fang, um espadachim que retorna de batalha e encampa a justa luta dos camponeses². Tanto as delirantes cenas de crédito quanto os temas de lealdade e fraternidade entre os espadachins já se fazem presentes, assim como a força dos evocativos cenários de estúdio, mais mágicos do que naturalistas, e o subtema amoroso representa parte decisiva da trama. Em todos os filmes dos anos 60 que vão se seguir a *O trio magnífico*, os traços de enredo permanecerão semelhantes, com foco forte no romantismo do personagem principal: um romantismo que não ilustra só nos interlúdios com as personagens femininas, mas em toda uma ideologia de herói dramático, sério, focado, que Wang Yu representa à perfeição (e que farão dele uma figura de proa desse período). Segue-se um período de pequenas obras-primas: *The Trail of the Broken Blade* (1967), *Espadachim de um braço*, *Golden Swallow*, *O retorno do espadachim de um braço* e *Have Sword, Will Travel* (Bao biao, 1969). Chang evolui seu estilo, aprimorando-se em enredos sempre simples, em que as cenas de ação vão assumindo recortes cada vez mais virtuosos. A notar nesse período a primeira contribuição de Liu Chia-liang (ou Lau Kar-leung), coreógrafo de ação e herdeiro de sangue do verdadeiro templo de Shaolin (através da figura real mas não menos mitológica de Wong Fei-hung, posteriormente herói ficcional da saga *Era uma vez na China* de Tsui Hark). Liu trabalha com Chang pela primeira vez em *The Trail of the Broken Blade*. Em 1970, Wang Yu decide tentar sua carreira de diretor, e esse momento coincide com uma baixa de popularidade do wuxia clássico.

5.

Todo esse ambiente propicia uma espécie de recomeço na carreira de Chang Cheh, que precisa ao mesmo tempo encontrar uma nova estrela para protagonizar seus filmes e novas fórmulas para encher os cinemas. A estrela ele encontrará no jovem David Chiang, que já protagonizava *Have Sword Will Travel* junto com Ti Lung, ele mesmo

também um quase estreado no cinema. Juntos, eles farão a dupla de protagonistas mais famosa do cinema de Hong Kong. Em David Chiang, Chang Cheh encontrará o protagonista mais capaz de substituir Wang Yu e trazer a seus filmes uma veia cômico-cínica que estará presente em boa parte de sua carreira a partir dos anos 70. Prova disso é a comparação entre o primeiro *Espadachim de um braço só* e *O novo espadachim de um braço só* (Xin du bi dao, 1971), retomada em outra chave do mito do espadachim de um braço só. Chiang é o herói orgulhoso, *bon vivant* e mulhereiro (*Heroic Ones* [1970], *The Water Margin* [1972]) que vai dar o tom para Chang Cheh substituir ao wuxia pian clássico por um novo gênero híbrido, mais voltado para o cinema de ação mais contemporâneo (*Vengeance* [1970], *Anonymous Heroes* [1971]) ou para superproduções com uma infinidade de personagens, cavalos e castelos (*The Water Margin*, *Heroic Ones*, *All Men Are Brothers* [1975]). O estilo de Chang Cheh, exuberante e excessivo mas de uma limpidez impressionante nos anos 60, vai assumindo um tom vertiginoso, quase experimental, misturando zoom *in/out* com câmera na mão tecendo movimentos desvairados, como se a imagem precisasse se movimentar tanto quanto os personagens que ela enquadra. Espadachins ou heróis de kung fu, os heróis e vilões dos filmes de Chang na primeira metade da década de 70 se aproximam muito do imaginário das histórias em quadrinhos, em suas roupas, em suas extravagantes técnicas de luta e em seus gestos.

6.

O sucesso de Bruce Lee e sua prematura morte em 1973 fazem com que o cinema de kung fu (kung fu pian) se transforme aos poucos em foco principal da indústria de Hong Kong, e ainda que Chang continue realizando alguns filmes de espadachim ou superproduções com centenas de personagens (O Bravo Arqueiro de Shaolin/Brave Archer, com três continuações), de 1974 em diante a maior parte de seus filmes terá muito poucos embates de espada, que serão substituídos por onipresentes lutas corporais. Nasce então mais uma parceria de Chang Cheh com outro novo ator, muito mais versado em artes marciais e também muito mais galhardo do que David Chiang: Fu

Sheng (ou Alexander Fu Sheng, no Ocidente). Fu Sheng começa no cinema em *Boxer From Shantung* (1972), mas só tem seu primeiro papel principal em *Dois Heróis do Karatê/Heroes II* (1974). O filme também é o primeiro de uma enorme série de filmes que Chang Cheh realiza tendo como base o famoso universo dos monges do Templo de Shaolin, importante casa de aprendizado de artes marciais destruída na dinastia Qing e tornada clandestina desde então. Em filmes como *Five Shaolin Masters* (1974), *Disciples of Shaolin* (1975), *Shaolin Temple* (1976) e *Chinatown Kid* (1977, raro filme de Chang Cheh disponível que se passa no tempo atual, no bairro chinês da cidade de São Francisco), começam a aparecer atores como Lu Feng, Chiang Sheng, Philip Kwok, Sun Chien e Lo Meng, que se tornariam famosos em 1978 com *Five Deadly Venoms* (1978), último time de estrelas catapultadas para a fama por Chang Cheh. Se o começo do período kung fu e o trabalho com Fu Sheng dá a Chang uma nova oportunidade de reinventar sua mise-en-scène, abandonando parte de sua extravagância e voltando a um estilo mais direto, menos floreado; e se o sucesso dos filmes com os “cinco venenos” dão a ele algum gás suplementar, a trajetória de seu cinema nos anos 80 é obscura, e tudo leva a crer, a partir de *Kid With the Golden Arm* (1979), seu filme mais tardio a que pudemos ter acesso, que já havia um certo desgaste de energia e inventividade que se fazia sentir, em filmes de duração muito curta, com cortes pouco eficientes e fórmula funcionando (pois ainda funcionava) no vazio.

7.

Chang Cheh tem toda sua trajetória dentro da indústria de Hong Kong, e nela conseguiu desenvolver um estilo visual próprio, em várias temáticas diferentes e rearranjos de carreira que permitem reconhecer uma mestria incomum do formato *scope 2,35:1* (no Shawscope da cartela de abertura bastante ostentatória dos filmes da Shaw Brothers, retomada em *Kill Bill*), que não ficam somente na apresentação costumeira do cinema de artesanato (com os ideais de lisibilidade absoluta da imagem), mas desenvolvem utilizações expressivas e por vezes selvagens da imagem que dificilmente encontraremos em outro realizador de cinema de gênero, em Hong Kong ou qualquer outro país. Um estilo

que não é apenas um jogo expressivo descolado daquilo que se filma, mas um casamento meticuloso de uma paleta de opções estéticas muito pessoais com um universo temático também muito próprio. Um universo de heroísmo, habilidade, morte e sangue, que no entanto nunca se encerra numa filosofia da violência positivada pela maior força ou maior habilidade, e tampouco faz da morte apenas um suporte para o gozo visual. Que o digam os espectadores de *The Water Margin*: na cena da execução da conspiradora esposa de um dos 108 heróis de Liang Shan e de seu amante, Chang Cheh faz de tudo para aproximar o espectador daqueles que serão assassinados a sangue frio pelos heróis do filme. A execução, quando ela se dá, é fria, e jamais assume aos olhos da mise-en-scène um tom de justiça feita, e sim o gosto amargo do nihilismo através da lógica do derramamento de sangue. Cinema mais masoquista do que sádico – infindável número de heróis a que falta a família, a pessoa amada, o braço, a comunidade, o companheiro morto –, os filmes de Chang Cheh fazem da carne de todos, heróis ou vilões, sua própria carne, igualando-a toda pela imagem como o testemunho daquilo que vibra, e que em algum momento não vibrará mais, como todo movimento que se encerra, como toda vida que sucumbe. Algo muito além do *exploit* que certas visões meio apressadas gostariam de fazer crer.

OS TRÊS MESTRES MARCIAIS:

CHANG CHEH,
LAU KAR-LEUNG, KING HU

— D A V I D B O R D W E L L

De meados dos anos 60 até o início dos 80, três diretores tocaram variações extraordinariamente diversas nas tradições de artes marciais de Hong Kong. Todos trabalharam em algum momento para a Shaw Brothers, todos encontraram novas maneiras de tratar a estrutura episódica e combater as convenções de filmes de espadachim e kung-fu, e todos foram injustamente negligenciados pelos críticos ocidentais¹.

O mais velho dos três, Chang Cheh (em mandarim, Zhang Che, 1923–2002), foi um emblema do cinema chinês diaspórico. Logo após a Segunda Guerra Mundial, ele começou a escrever roteiros em Xangai. Fugiu da revolução comunista para Taiwan, onde fez o primeiro filme em língua mandarim da ilha e trabalhou na propaganda do Kuomintang. Em 1957, estabeleceu-se em Hong Kong. Lá Chang começou uma carreira prolífica, dirigindo mais de sessenta filmes antes de se aposentar no final dos anos 80. Chang foi um dos primeiros a produzir filmes atualizados de *wuxia pian* (*Tiger Boy*, 1966) e kung-fu (*Duel of Fists*, 1971). Muitos de seus filmes são insignificantes, mas, em seus melhores momentos, Chang construiu um heroísmo masoquista a partir de uma ação vigorosa e muitas vezes brutal.

Chang fez filmes de artes marciais para a Shaw Brothers desde meados dos anos 1960 até o final dos 70. Ele não só imprimiu mais sofisticação técnica – cortes rápidos, *takes* de combate com câmera na mão, composições cuidadosas –, como também intensificou a violência nos filmes *wuxia pian*. Chang recheava os rolos com lutas e cultivava uma abordagem Grand Guignol² para a esgrima. Os filmes de espadachins cantonense tinham sido relativamente higienizados, mas, sob a influência do cinema samurai, Chang revelava-se em efeitos

sensacionais. Ele não era avesso a cegos e deficientes, mas tinha uma afeição especial por partes vagabundas do corpo. Em *Espadachim de um braço* (Du bei dao, 1967), um mestre escolhe o jovem Fang Kang para dirigir sua escola e casar com sua filha. Contrário a ela e aos seus fiéis discípulos, Fang recusa o casamento e vai embora. A filha, perturbada, desafia Fang para um duelo, e quando ela perde, ela corta o braço de Fang com raiva. Logo em seguida, ele será golpeado e humilhado até aprender a lutar novamente.

Os filmes de Chang, elaborados, na grande maioria das vezes, com roteiros de Ni Kuang, esbarram na compreensão de que a mutilação do herói ecoa por todos os lugares. Por todo *Espadachim de um braço*, a espada quebrada do pai de Fang se torna um totem de sua própria debilidade, e o manual de combate a partir do qual ele aprende a esgrima é, como o próprio Fang, rasgado ao meio. As tramas de vingança de Chang estabelecem uma troca lúdica de apêndices: não tanto olho por olho, mas olho por orelha. *Combate mortal* (Can que, 1978) apresenta um catálogo de mutilações sádicas. Em um ataque inicial à família de um mestre de kung-fu, espadachins cortam as pernas de sua esposa e os braços de seu filho. O mestre encaixa armas de aço em seu filho e, sem surpresa, o menino cresce para ser um valentão. Um dia, ele casualmente cega um vendedor ambulante de rua, e deixa um ferreiro surdo, corta as pernas de um transeunte e reduz um homem ao infantilismo pressionando o seu crânio. As vítimas de suas depredações aprendem kung-fu e retornam para se vingar em uma série de cenas de combate surpreendentes, cada uma adaptada aos déficits dos vingadores. No final, o pai vilão é amarrado como um pedaço de carne enquanto os cegos, surdos e sem pernas atacam; o golpe da morte é dado pelo sem pernas, agora equipado com pernas de aço, como os braços do filho (Fig.1).

Incompleto, o título chinês original de *Combate mortal*, poderia ser o de muitos dos filmes de Chang. *O novo espadachim de um braço* (1971) cria outra estranha variante para o tema da vingança. Na cena de abertura, o jovem e arrogante homem-espada, Lei Li (usando uma espada), é derrotado pelo mestre Ho, especialista no bastão articulado (composto de três varas). Como punição por perder a luta, Lei deve

cortar seu próprio braço direito. Mais tarde, seu amigo Feng luta contra Ho com duas espadas e é derrotado; Ho então corta o corpo de Feng ao meio. Na batalha final, gritando: “O que você fez para Feng Chun-jie eu farei a você!” Lei eventualmente usa três espadas em rápida sucessão para combater a equipe de três seções de Ho. A vingança é intensificada: Ho acaba empalado por três espadas (em retaliação à morte de Feng), mas também menos um braço (vingança pela própria perda de Lei). Um *take* escandaloso fornece o ajuste final (Fig.2).



Esse sadismo “na mesma moeda” é acompanhado por temas de compulsiva honra masculina. Embora o primeiro filme de espada de Chang, *Golden Swallow* (1967) tenha o nome de uma mulher guerreira, o enredo é centrado em Silver Roc, o trágico herói. O espadachim de um braço, Fang, é o objeto do amor de duas mulheres, mas a ação crucial centra-se em seu aprendizado. Mesmo quando Chang Cheh apresenta um par romântico feminino, esta em geral oferecerá apoio das margens da história, enquanto o herói inconsciente persegue suas obsessões. Mais frequentemente, Chang substitui o romance pela ligação masculina, produzindo uma série de casais masculinos latentes (Jimmy Wang Yu e Lo Lieh, Ti Lung e David Chiang, Alexander Fu Sheng e Chi Kuan Chun). Em *O novo espadachim de um braço*, David Chiang é Lei, uma figura à la James Dean, preocupada e ansiosa, e Ti Lung interpreta Feng, o blefe, coração aberto, não exatamente um brilhante aventureiro. Os dois formam uma irmandade enquanto a namorada de Lei, Pa Chiao, observa, e então partem juntos, ignorando-a (Fig.3). Depois, Lei e Feng recostam em uma corda como estudantes, e Feng prediz que em breve Lei casará com Pa Chiao. Feng segue então inconsciente para a morte. Tudo o que resta para Lei é vingança sangrenta.

Em seus filmes dedicados ao kung-fu, Chang substitui dois parceiros com o soberbo conjunto conhecido pelos fãs ocidentais como os Cinco Venenos, multiplicando as afinidades masculinas e não deixando espaço para as mulheres. Filmes como *Avenging Warriors of Shaolin* (Jie shi ying xiong, 1979) estão repletos de piadas entre os Cinco Venenos. Um rolo inteiro de *Combate mortal* é dedicado aos homens cego e surdo; somando os dois, temos um guerreiro completo, e assim, eles lutam de braços dados. John Woo, que ajudou Chang em vários filmes, herda esse romantismo homoerótico. As lesões paralelas em seus filmes (a cegueira dupla de John e Jenny em *O Matador*, os ciclos de torturas russas em *Bala na cabeça*, os olhos feridos dos vilões em *Fervura máxima*) remontam aos acertos de contas sempre implacáveis e geométricos de Chang.



Lau Kar-Leung (em mandarim, Liu Jia-liang) foi o principal coreógrafo de artes marciais de Chang Cheh. Nascido na província de Guangdong em 1935, Lau ingressou na indústria cinematográfica de Hong Kong muito jovem. Seu pai, um artista marcial da série *Wong Fei*, fez o filho trabalhar como dublê, além de pequenas participações. Lau começou a trabalhar na Shaw como coreógrafo de ação, e, pouco depois, em 1975, como diretor. Os filmes que Lau fez na década seguinte, concordam os especialistas, representam o ponto alto do gênero kung-fu. Os filmes de kung-fu conhecidos pela maioria dos americanos se assemelham a westerns B; um filme de Lau é muitas vezes o equivalente a um teimoso Raoul Walsh, algo como *Fúria sanguínea* (*White Heat*, 1949), com toques cômicos keatonescos e alguns momentos elegíacos que nos fazem lembrar John Ford.

Lau tomou como tema o mundo das artes marciais. Treinado nos estilos Shaolin do sul, Lau se concentrou de maneira tão decidida no conhecimento, rituais e disciplinas do kung-fu que ele parece reverter as prioridades da indústria: em vez de usar kung-fu para manter o cinema local, ele usou o cinema para documentar e preservar as tradições que venerava. Os personagens definem e se expressam através de seus estilos de luta. O ator preferido de Lau, seu irmão careca e carrancudo, Lau Kar-fai, serve menos como um personagem do que como um exemplo abstrato da dedicação disciplinada exigida pelas artes marciais.

Em *A 36ª câmara de Shaolin* (*Shao Lin san shi liu fang*, 1978), o pai de um jovem e seus amigos são assassinados pelos Manchus e ele foge para o Templo de Shaolin. Ele implora ao abade que lhe ensine

kung-fu para que possa buscar vingança. O abade concorda com certa relutância. O treinamento é estupidamente rigoroso: existem trinta e cinco câmaras de teste, cada uma dedicada ao aperfeiçoamento de uma determinada técnica. A maior parte do filme mostra a pura obstinação que o jovem exibe em seu treinamento. Ele deve aprender a atravessar um riacho em feixes de galhos flutuantes; deve aprender a mover rapidamente os olhos, mantendo o queixo absolutamente imóvel; deve aprender a bater em sacos de areia com a testa. O monastério de Shaolin nos é apresentado em detalhes delicados, e Lau gosta de mostrar como exercícios de treinamento brotam de tarefas domésticas como lavar pratos e transportar água. Um clímax superficial apresenta o personagem retaliando seus adversários; a verdadeira conclusão do filme mostra-o como o mestre de uma nova 36ª câmara, dedicada ao treinamento de plebeus na luta contra os Manchus.

Lau Kar-leung também sabia celebrar a tradição Shaolin de forma cômica, como nos deliciosos *Ho, o sujo* (Lan to he, 1979), *Mad Monkey Kungfu* (Feng hou, 1979) e *My Young Auntie* (Zhang bei, 1981). Em *Shaolin Challenges Ninja* (Zhong hua zhang fu, 1978), algo como “Como domar uma megera em cantonês”, um jovem lorde chinês casa-se com uma orgulhosa mulher japonesa. Todos os dias os recém-casados brigam sobre as artes marciais de suas nações, e a disputa sobre qual seria a melhor sempre termina em batalhas – sobre a mesa do café da manhã, na sala de visitas, no pátio. Todos os dias a esposa perde e, em pique, ela retorna ao Japão. Seu pai recruta vários ninjas de sua escola, e ela os traz de volta para lutar contra o marido. Depois que o marido derrota cada um deles, ela se torna uma esposa dócil. Cada personagem é pouco mais do que um repertório de técnicas de luta cobertas por uma atitude patriótica, mas a situação cômica criada por Lau recheia o filme com uma série de armas e estratégias, criando um divertido livro de tradições de luta chinesas e japonesas (Fig.4).



Lau mistura drama e humor com muita eficiência. *Legendary Weapons of China* (Shi ba ban wu yi, 1982) começa com uma cena chocante. Os membros da sociedade de boxe Yi Ho acreditam que seu treinamento os torna resistentes às balas ocidentais. Ele fazem fila para um teste e todos são abatidos. Em desespero, um líder dissolve seu quadro, mas o grupo principal envia três espiões para localizá-lo. O filme começa como uma charada de disfarces, com os espiões rondando uns aos outros (Fig.5), mas rapidamente se transforma em uma comédia ampla, incluindo uma paródia de Chang Cheh, na qual um guerreiro simulado finge ser estripado e depois enche seus intestinos de volta para lutar. Não nos esqueçamos da divertida magia *vudu*, quando um mestre faz um lutador distante dar um golpe, torcendo os braços e as pernas de um boneco. O filme termina com um duelo ininterrupto que incorpora nada menos que dezoito armas exóticas.

Especialistas em artes marciais são unânimes: os combates de Lau são os mais autênticos já feitos para o cinema, exibindo estilos de luta deslumbrantes. Mas graças aos recursos da Movietown, ele desenvolveu um senso cinematográfico robusto também. Em *Legendary Weapons of China*, dois espiões rivais estão escondidos em um sótão. Eles alternam entre lançar o suspeito no quarto abaixo e esfaquear um ao outro com adagas voadoras. A cena se desenrola num ritmo agitado, de ações e reações, marcado por impulsos rápidos, silêncios súbitos e batidas suaves enquanto as lâminas se enfiam em madeira ou sacos de grãos. A edição e o enquadramento exemplificam o dinamismo pulsante do estilo de ação dos anos 80.



A habilidade cinematográfica de Lau fundiu-se com seu fascínio pelas tradições marciais para render uma de suas mais impressionantes obras para a Shaw. *O lutador invencível* (Wu Lang ba gua gun, 1984) é uma dissecação sombria do motivo da vingança. O filme abre em um campo de batalha que deve mais ao teatro do que ao realismo; de um vácuo negro, dois exércitos codificados por cores surgem e se matam. Dois irmãos sobrevivem. Um retorna para sua mãe e enlouquece; o outro se retira para um mosteiro, onde aprende a lutar com bastões. A última confusão na sede do traidor é um dos pontos altos do cinema de Hong Kong, e seu turbilhão de energia envergonha o contemporâneo “cinema de ação” de Steven Spielberg e Walter Hill. O bastão do herói atíça seus inimigos como grãos; ele salta e se arremessa de uma pirâmide de caixões; ele salva sua irmã, chicoteando-a pelas costas. Quando está prestes a ser dominado, ele é resgatado pelos monges, que batem seus bastões nas mandíbulas de seus adversários e arrancam os dentes dos homens.

O lutador invencível insiste no preço da vingança. Pessoas inocentes são arrastadas para a vingança do segundo filho e ele se torna um anti-social obsessivo. Uma vez que a vingança é realizada, ele não pode voltar para sua família. Como Ethan Edwards em *Rastros de ódio* (The Searchers, 1956), ele simplesmente vai embora, por demais consumido pelo ódio para viver entre pessoas civilizadas. A simpatia de Lau está em grande parte com os monges, que insistem, filme após filme, que a vingança destrói as artes marciais e que aperfeiçoar a habilidade de alguém, enquanto extingue a vaidade mundana, é a verdadeira marca do mestre.

Um cineasta de estúdio consumado, Lau Kar-leung começou a dirigir justamente quando o filme de artes marciais cedia seu lugar à comédia cantonesa e à ação policial. Enquanto Jackie Chan, Sammo Hung e os New Wavers estavam atualizando o kung-fu, ele pacientemente refinou suas formas clássicas. Quando a Shaw parou de produzir filmes, Lau fez uma coprodução chinesa (*Artes Marciais de Shaolin*, 1986) e depois mudou-se para o gênero de ação urbana (mais notavelmente com *Tiger on Beat*, 1988, e seu frenético duelo de armas-facas-motosserras). Trabalhando esporadicamente na década de 1990, foi demitido da direção de *Drunken Master II* (1994), de Jackie Chan, por ter exigido que Chan executasse o estilo bêbado de kung fu com precisão.³ É mesmo difícil não ver Lau se despedindo de toda uma tradição local em *O lutador invencível*.

King Hu (1932–1997) trabalhou em Hong Kong, mas não era exatamente de lá. Nasceu em Pequim e morreu em Taipei. Ele passou os últimos anos de sua vida em Los Angeles, tentando conseguir financiamentos para *The Battle of Ono*, um conto de imigrantes chineses presos na corrida do ouro na Califórnia. Depois de emigrar para Hong Kong em 1949, trabalhou em vários estúdios, primeiro em departamentos de arte, depois na Shaw Brothers como ator, em seguida como assistente de direção em dramas e, finalmente, como diretor de dois filmes, o drama de guerra *Sons of the Good Earth* (Da di er nu, 1965) e o filme de espadas *O grande mestre beberrão* (Da Zui Xia, 66). Com o enorme sucesso deste último, deixou a Shaw e começou a fazer filmes em Taiwan, mantendo alguns laços com as empresas de Hong Kong. Enquanto Chang Cheh e Lau Kar-leung se acomodaram na rotina do estúdio, os objetivos grandiosos de Hu o levaram a dispendiosas produções pontuais. (*A tocha de Zen*, 1971, levou anos para ser concluído.) Nenhum de seus cinco filmes dos anos 1970 encontrou sucesso em Hong Kong e, no início dos 80, seus projetos já não conseguiam financiamento. Hu começou então a dirigir a produção de Tsui Hark, *The Swordsman* (Xiao ao jiang hu, 1990), mas depois de desentendimentos com Tsui, acabou deixando o projeto. Seu último filme, *Painted Skin* (Hua pi zhi: Yin yang fa wang, 1993), é uma coprodução entre Hong Kong e China. Hu morreu quando John

Woo, Terence Chang e outros recém-chegados a Hollywood estavam arrecadando fundos para *The Battle of Ono*.

Em trinta anos, King Hu completou apenas onze filmes, e sua fama repousa sobre seis longas e dois curtas, todos contos de espadas. Seus dois primeiros lançamentos no gênero foram triunfos: *O grande mestre beerrão* ajudou a estabelecer o novo *wuxia pian*, e *Dragon Gate Inn* (Long men kezhan, 1967) foi um dos maiores sucessos de bilheteria no Sudeste Asiático. No entanto, King Hu não estava interessado em técnicas de combate e creditava as excelentes lutas de seus filmes à coreografia de Han Yingjie (mais conhecido no Ocidente como o vilão do longa de *O dragão chinês*, de Bruce Lee).

Apesar de sua pequena filmografia, King Hu tornou-se um dos grandes diretores chineses. Como estudioso e cineasta que era, pesquisou trajes e cenários em detalhes. Ele planejava seus filmes de forma meticulosa, distribuindo os *storyboards* de cada cena para o elenco e a equipe – um processo até então inédito na produção de Hong Kong. Ao filmar em Taiwan, na Coréia do Sul e nas ilhas de Hong Kong, ele pôde aproveitar locais espetaculares, evitando o ar de estúdio ligeiramente sufocante que permeia até os melhores filmes de Chang Cheh e Lau Kar-leung. Ele trouxe um humor improvisado para as cenas de ação ultrajantes; depois de pegar uma flecha em uma garrafa de vinho ou dar mortais para trás em uma pousada, seus lutadores com cara de pôquer continuam tão imperturbáveis quanto os heróis de Budd Boetticher. Em uma tradição que já favorecia mulheres guerreiras, Hu deu a elas não apenas poderes impressionantes, mas dignidade alegre, reserva misteriosa e humor sarcástico. Um dos grandes prazeres do cinema de Hu é a crescente importância de Xu Feng, sua principal espadachim; Xu interpreta vilões e heroínas com uma expressão franca e imperturbada.⁴

Hu usou o filme mandarim como uma ocasião para explorar a trágica história de corrupção estatal na China. Em um gênero que gerou tramas de vingança privada e lealdade familiar, ele elaborou intrigas políticas, com blefes, disfarces e alianças inconstantes. Hu gravitou rumo à dinastia Ming, um período em que cliques venais tramavam uns contra os outros e cooperavam apenas para oprimir o

povo. Ele tentou capturar o confronto da China com invasores externos, como os mongóis e os japoneses, e retratou o Ming como um período em que o confucionismo, o taoísmo e o budismo se confrontaram (*A tocha de Zen; Chuva de luz na montanha vazia*, 1979).⁵

Mergulhado em atmosfera histórica, os filmes de Hu inspiram-se nas tradições Ming de erotismo cavaleiro para fornecer uma imagem de heroísmo idealista que é raro no cinema de Hong Kong. Se os heróis de Chang Cheh são definidos pela amizade masculina e os de Lau Kar-leung pela sua dedicação à herança de Shaolin, os heróis do King Hu lutam por uma causa – na maioria das vezes, lealdade patriótica – e protegem os fracos e inocentes. Seus heróis e heroínas altruístas têm uma severidade distanciada, longe da angústia suada dos espadachins mutilados de Chang e da disciplina dos mestres de kung fu de Lau. Sua psicologia é rudimentar na melhor das hipóteses, e em *The Valiant Ones* (Zhong lie tu, 1975) eles são meras cifras, mas isso apenas lhes dá uma pureza grave, transformando-os em emblemas da tranquilidade conquistada pelo domínio das artes de combate. Para Hu, essa concepção de cavalaria, uma nobreza natural e uma solene dedicação à justiça, é a herança mais brilhante que emergiu de séculos de sórdida história chinesa.

Consideremos *Dragon Gate Inn*. No início, uma voz em *of* narra a ação precisamente: 1457, quando o eunuco do palácio Cao Shaoqin controla duas agências de inteligência, sob o comando dos oficiais Pi e Mao. Cao executa o Ministro da Defesa Yu e, por decreto, os filhos de Yu são enviados para o exílio. Mas Cao está determinado a matá-los antes que eles alcancem a liberdade. Em uma batalha à beira da estrada, eles são salvos por Zhu Ji, um espadachim de passagem. Cao promete se apressar para matar todos no Dragon Gate Inn. Mas quando as forças de Pi e Mao chegam por lá, eles encontram outro misterioso espadachim, Xiao. Em uma série de desafios que lembram os encontros com Leone, Xiao resiste ao *bullying* e eventualmente mata um oficial. Somente aos poucos ficamos sabendo que Xiao foi convocado pelo estalajadeiro, que na verdade é um velho general leal ao falecido Yu. E, com ainda mais parcimônia, descobrimos que Zhu Ji e sua irmã Zhu Hui (posando como um menino) também se juntaram à luta. Escutas,

vinho envenenado, jogos de engano e morte súbita apimentam a noite na estalagem antes que o conflito finalmente se sobreponha e a longa batalha para proteger as crianças possa começar. O filme conta com antagonistas subsidiários que existem principalmente para atrasar a luta com o vilão principal, mas trata a convenção com especificidade histórica, suspense e subterfúgios que mantêm o público na dúvida, junto com os personagens.

Os lutadores de Chang e Lau usam a espada e o kung fu para expressar seus sentimentos e se comunicar com seus oponentes. Os guerreiros de King Hu empregam uma técnica descomplicada e impessoal; suas lutas manifestam, sobretudo, a intensidade com que se entregam aos seus propósitos. Nada de sessões de treinamento espartano em um filme de King Hu. Seus heróis e heroínas surgem absolutamente justos e autoconfiantes, deslizando pela comoção com uma concentração calma a ponto de provocar um certo júbilo no espectador. Tensão é algo que dá as caras somente em batalhas climáticas, e, mesmo assim, os heróis raramente sucumbem à raiva; eles simplesmente trocam olhares afiados, como se transmitissem sua próxima tática telepaticamente. Quando um guerreiro começa a perder a postura, um aliado pula para assumir o controle das coisas. É como em *A tocha de Zen*, quando Gu e Shi estão prestes a sucumbir ao vilão Xu Xianchun e o monge Hui Yuan flutua, arqueando suavemente pelo ar, aterrizando vagarosamente, tentando argumentar com Xu antes de se ver obrigado a desferir alguns golpes devastadores, porém cheios de arrependimento. Ele encarna aquele toque de zen que, talvez sob a influência do cinema japonês, todos os heróis e heroínas de Hu possuem. O coreógrafo de Hu, Han Yingjie, havia treinado na Ópera de Pequim, e Hu reconhecia sem problemas o fato de projetar cenas de combate como balé, e não como lutas plausíveis. As perseguições pelas florestas e entre as mesas das estalagens são acompanhadas por percussões de ópera, particularmente o badalo. Hu sublinha as entradas dos personagens não apenas pela batida do badalo, mas também por um rolar de olhos ou um corte abrupto.⁶ A arte ocidental, afirma King Hu, está dividida entre a imitação e a expressividade, mas a arte chinesa sempre oferece ambos, usando materiais reais para

apresentar algo irreal.⁷ Os heróis e heroínas de Hu aumentam sua estatura lutando de maneiras que não são estritamente realistas nem obviamente fantásticas. Seus combates tornam-se metáforas visuais de propulsão, graça e poder.

Os críticos comumente dividem os principais filmes de Hu em dois lotes. *O grande mestre bebereão*, *Dragon Gate Inn*, seu curta em *Anger* (Hsi nou ai le, 1970) e *The Fate of Lee Khan* (Ying chun ge zhi Fengbo, 1973), todos se passam em sua maior parte em pousadas. A pousada isolada, segundo King Hu, era “o local mais dramático. Poucos lugares podem espremer tempo e espaço juntos, onde todos os tipos de conflitos podem ocorrer.”⁸ Aqui as intrigas convergem, guerreiros podem parecer disfarçados de músicos ou viajantes inofensivos, líderes militares podem montar sedes, mensagens secretas podem ser trocadas e conspirações eclodidas. A música inocente de um bêbado pode distrair as autoridades ou transmitir uma ordem codificada. A área central da pousada também oferece um conjunto de vários níveis para perseguições e lutas. As mesas de jantar são excelentes plataformas de lançamento e um patamar de escada permite que as garçonetes bombardeiem os hóspedes rudes. A desordem de suas hospedarias persuadiu King Hu a projetar combates em imagens *widescreen* de muita inteligência (Fig.6)



Mesmo os “filmes pousada” não se limitam inteiramente aos interiores; no final, os conflitos se espalham ao ar livre. Um segundo conjunto de filmes é construído em torno de exteriores, desdobrando-se

através de uma série de paisagens de tirar o fôlego. *A tocha de Zen* é o protótipo. Começa em uma aldeia e conclui sua primeira parte com uma das maiores cenas de Hu, um combate aéreo em um bosque de bambos. A segunda metade se expande ainda mais, levando seus combatentes através de florestas e montanhas até uma paisagem marinha transformada em visão de transcendência budista. *The Valiant Ones*, uma verdadeira antologia de cenas de combate, é uma jornada do litoral através de florestas até a costa rochosa, com uma parada para descansar na sede ostensivamente formal dos piratas. *Chuva de luz na montanha vazia* oferece uma espécie de síntese espacial. O mosteiro budista torna-se ao mesmo tempo uma vasta arena e um favo de mel de corredores, telhados e passagens (Fig.7). No final, no entanto, até mesmo esse espaço poroso se mostra confinante demais, e os dois vilões fogem para as montanhas, onde encontram uma torrente de mulheres em combate envoltas em amarelo e carmesim (Fig.8).



Juntamente com o seu idealismo heróico e esplendor visual, os filmes exibem uma excentricidade envolvente. King Hu era perfeitamente capaz de rodar e cortar uma luta de forma direta, mas muitas vezes procurava transmitir a velocidade e a agilidade de seus lutadores através de escolhas estilísticas que só podemos chamar de experimentais. Locações densamente povoadas escondem parcialmente um empuxo ou salto. Os espadachins entram e saem do quadro, desferindo golpes enquanto saem; devemos esperar que o alvo volte a aparecer, mostrando a ferida. Os saltadores de Hu voam pelo quadro, como se a câmera não conseguisse capturá-los. Ele usa duplas para criar um truque visual. Em *The Valiant Ones*, uma técnica de “turbilhão” permite que um guerreiro atinja um oponente de todos os lados (Figs.9-12).

Acima de tudo, Hu se orgulhava de cortes rápidos. Gostava de dizer que era o primeiro diretor de Hong Kong a usar quadros de oito frames.⁹ Ele convoca a edição construtiva, que supostamente define a ação com clareza, e então faz tudo o que pode para sabotá-la. Ele gosta de cortar segundo o ciclo lançamento/salto/pouso, ou eliminar uma ou duas fases ao mesmo tempo, de modo que as manobras dos heróis se tornem tão abruptas e desconcertantes para o espectador quanto para seus adversários. Em *The Valiant Ones*, Xu Dong corre e executa um chute voador em seu oponente, depois trota de volta para correr para frente e chutar novamente; ele faz isso dez vezes. King Hu nos oferece cada um desses assombrosos golpes em uma enxurrada de cortes, mas o faz em combinações de planos diferentes, quase sempre eliminando alguma fase da ação, exibindo um conjunto de variações sobre como a edição construtiva pode criar reticências. Hu também acelera ataques através de flagrantes *jump cuts* (Figs.13-14).

Em vez de flutuar sem parar como os espadachins de Hong Kong dos anos 90, os lutadores de Hu geralmente sobem e descem em um instante. Será que Cao Shaoquin realmente saltou sobre as árvores no clímax de *Dragon Gate Inn*? Quando os heróis se mantêm no ar, eles ainda desfilam em rajadas cinéticas; a edição elíptica, nos concede apenas vislumbres de sua trajetória, faz com que suas proezas pareçam meio-milagrosas.



Antes de *Felizes juntos* (Chun gwong cha sit, 1997), de Wong Kar-wai, *A tocha de Zen* foi o único filme de Hong Kong a ganhar um prêmio em Cannes, e, muito apropriadamente, recebeu um prêmio especial por “técnica superior”. O prêmio despertou interesse ocidental nos filmes de Hu, mas eles ainda são amplamente desconhecidos, exibidos apenas em ocasionais retrospectivas e quase completamente indisponíveis em vídeo. (Os japoneses, que sempre o apreciaram, produziram boas versões de vídeo em *widescreen*, bem como o primeiro livro completo sobre ele.) De 1966 a 1979, Hu foi um dos melhores diretores do mundo. Foi certamente o cineasta mais corajosamente experimental ligado à indústria de Hong Kong. Sua conquista estava no enriquecimento das tradições do cinema popular.

CHAN PODE

Pequeno e enrolado, com olhos negros e beligerantes emoldurando um nariz engraçado e proeminente, Jackie Chan é a maior estrela de cinema da Ásia e, com sua crescente popularidade na América do Sul e na Europa, ele pode vir a ser um dos maiores do mundo. E, no entanto, apesar do forte apoio dos prósperos estúdios Golden Harvest de Hong Kong, Chan ainda não conseguiu influenciar o mercado dos EUA.

As razões para a resistência da América a Chan parecem ir além do simples racismo, embora isso seja, sem dúvida, um fator. Nem é apenas uma questão da habitual condescendência americana em relação à pobreza de meios e técnica do Terceiro Mundo: segundo o *The New York Times*, o mais recente filme de Chan, *Projeto China 2: A vingança* ('A' gai wak 2, 1987), foi orçado em US \$ 3,85 milhões, mais de dez vezes o custo médio de um filme em Hong Kong, e não há nada em sua escala ou encenação que pudesse envergonhar uma produção de Hollywood. E embora a barreira da língua seja sempre um problema, não parece ser o ponto decisivo aqui: mesmo os dois carros chefes de Chan feitos em inglês, *O grande lutador* (Battle Creek Brawl, 1980) e *The Protector* (1985) atraíram apenas um pequeno culto.

A dificuldade da América com Jackie Chan parece brotar de algo mais profundo e evasivo – a fraca percepção, talvez, de que Chan pertence não apenas a um mundo diferente, mas a um cinema diferente – um cinema popular e prazeroso com o qual muitos espectadores americanos não mais parecem capaz de se conectar. As comédias de ação de Chan não são de modo algum primitivas, mas são inocentes – inocentes no sentido de que não são marcadas pela ironia, pelo *camp* ou pela autoconsciência.

Enquanto a maioria dos filmes de ação norte-americanos parece oprimida pelo passado – assombrada pela sensação de que tudo já foi feito e sempre desesperada, buscando o efeito maior, mais grosseiro e pulverizador – a fé de Chan no valor inerente do entretenimento do corpo humano em movimento permanece inabalável. Não há um exagero cômico ao estilo de Schwarzenegger em seu trabalho, e nenhuma das intrincadas estilísticas que os diretores de ação americanos usam cada vez mais para demonstrar sua superioridade ao material, mesmo quando o filmam.

Essa faceta desenho animado de muitos filmes de ação americanos – o uso de um humor *camp*, o obsessivo excesso técnico – parece destinado a assegurar o público entediado de que os cineastas compartilham seu ceticismo com as fórmulas gastas e desgastadas pelo tempo. Embora os filmes de Chan sejam caricaturais a ponto da violência não ter suas consequências reais – o sangue raramente é derramado e a dor perdura apenas durante a careta patenteada de Chan – eles permanecem ancorados na realidade do tempo e do espaço contínuos, e suas acrobacias, por mais surpreendentes que sejam, sempre vêm com a garantia da câmera de sua autenticidade absoluta. Elas são emocionantes porque são possíveis, embora quase não o sejam.

Como cineasta, Chan concentra-se no essencial. Quando filma uma perseguição, ele filma uma perseguição: corpos se movendo através do espaço, com velocidade, graça e inteligência, ao invés de uma série de ângulos de câmera conspícuos. Quando filma uma cena de luta, ele roda como se fosse a primeira luta já filmada, sem sentir a necessidade de adicionar truques e *gadgets*. Punhos e pés são suficientes; o armamento barroco e fetichizado do *RoboCop* (1987) seria apenas barulho. Embora se utilize dos cortes para acentuar movimentos e ritmos, a posição de sua câmera (*widescreen*, de preferência) é determinada apenas por considerações de clareza. Sua técnica, como a de Astaire em suas sequências de dança auto-dirigidas, está sempre a serviço do corpo em movimento, o que para Chan continua sendo um espetáculo para sempre fresco e fascinante.

Os filmes de Chan são filmes de primeiro grau. São cinéticos, e, como tal, se alinham com a mais antiga estética do cinema – a sensação

de maravilha e prazer que reside em ver as coisas se movimentarem. Tanto como ator quanto como diretor, Chan é uma das poucas figuras contemporâneas que poderia ter uma carreira no cinema mudo. Seus pares não são Schwarzenegger, Norris e Bronson, mas Chaplin, Keaton e Lloyd.

Como regra, as comédias de ação de Hong Kong parecem preferir grupos como protagonistas – os cerca de uma dúzia de condores orientais de Sammo Hung, os casais de Tsui Hark em *Sonhos da Ópera de Pequim* (Do ma daan, 1986). Chan é a única estrela que sempre está sozinha, isolado, mesmo quando aparece como convidado em uma comédia de grupo como *Estrelas do kung fu* (Fuk sing go jiu, 1985), de Sammo Hung. Ele é, como Chaplin, um perene *outsider*, embora este seja um estado que ele suporta sem pedir simpatia. Os segredos de seu senso de separação eterna podem estar enterrados em uma infância tão dickensiana quanto a de Chaplin.

De acordo com uma entrevista dada a Hilda C. Wang do *The New York Times*, Chan foi quase vendido, após seu nascimento em 1954, para um médico britânico, por US\$ 26. Seus pais imigrantes, recém-chegados a Hong Kong, não tinham dinheiro para alimentar a criança. Quando tinha seis anos, a família se mudou para a Austrália, onde seu pai trabalhava como cozinheiro para o consulado dos EUA, em Canberra. Um ano depois, Chan foi enviado de volta a Hong Kong, sozinho, onde passou dez anos matriculado em uma escola chamada “The Chinese Opera Research Institute”, estudando acrobacia, cantando e fazendo mímica. “Os dias, oh, eles eram tão longos”, Chan disse a Wang. “Das 5:00 à meia-noite, todos os dias, tínhamos que trabalhar e treinar. Qualquer um que estivesse abaixo das expectativas estava desempregado e sofrendo”.

Os melhores alunos da escola eram recrutados para um grupo profissional chamado “As sete pequenas fortunas”; Chan se destacou ao lado de seu amigo e futuro colaborador, Sammo Hung. Do palco, Chan entrou no trabalho de dublê e fez pequenas participações em vários dos solenes filmes de artes marciais clássicos que estavam sendo produzidos pelo estúdio Shaw Brothers. Lo Wei, um produtor independente que dirigiu Bruce Lee em *O dragão Chinês* (Tang

shan da xiong, 1971) e *A fúria do dragão* (Jing wu men, 1972), notou a capacidade atlética de Chan e estrelou-o – amaldiçoado como “o novo Bruce Lee” – em uma série de sete pequenos filmes de *kung fu* feitos entre 1976 e 1978. Todos eles fracassam. Somente com *Cobra na sombra da águia* (Se ying diu sau, 1978), realizado para outro pequeno estúdio por meio de um empréstimo, que os presentes comédicos de Chan se tornaram aparentes. Em uma paródia dos filmes de treinamento dos irmãos Shaw, Chan interpretou um caipira inepto que aprende a lutar apesar de tudo; o filme foi um imenso sucesso, e Chan levou o personagem para uma série de comédias independentes de kung fu. Em 1980, ele se mudou para a Golden Harvest, onde foi autorizado a dirigir seu primeiro filme, *O jovem mestre de kung fu* (Shi di chu ma, 1980).

Alçado ao sucesso na Golden Harvest, Chan acabou abandonando o personagem caipira – e com ele, se foi a maioria das armadilhas tradicionais do gênero kung fu. O personagem que ele acabou desenvolvendo para si mesmo era uma figura moderna e urbana, habitando um mundo repleto de pessoas, objetos e prédios imponentes, e que sugere não tanto o ambiente vitoriano desolado de Chaplin, nem o estranho e novo mundo tecnológico de Keaton.

No final de *Projeto China 2*, Chan recria a famosa piada de Keaton de *Steamboat Bill Jr.* (1928), totalmente imóvel, enquanto uma parede cerimonial gigantesca desaba sobre ele. Seja a referência deliberada ou não, fica claro que Chan compartilha o relacionamento especial de Keaton com objetos e arquitetura: as coisas de seu mundo não são neutras para ele, mas amigos ou inimigos, dependendo de seu humor ilegível e mutável.

Em *Armadura de Deus* (Long xiong hu di, 1986), ele se enrola dentro da borda de um escudo para escapar de um ataque de pigmeus empunhando lanças, e se joga ao chão até colidir com um pedregulho não cooperativo. Em *O jovem mestre do kung fu 2* (aparentemente, trata-se de um filme antigo de Chan, com legenda e sem data em sua versão americana), um escabelo se torna o aliado de Chan em uma briga de bar, servindo de espada, escudo, trampolim e alavanca até que ele o trai e se senta em seu momento de triunfo.

Nos filmes de Chan, assim como em Keaton, o espaço é uma qualidade palpável e ativa, que se expande em capricho para incluir um vazio vasto e comovente, contraindo minúsculas e hesitantes vidraças. *Projeto China* (‘A’ gai waak, 1983) nos oferece uma perseguição de bicicleta por um labirinto de becos estreitos, onde as duplicações e movimentos transformam continuamente os caçadores em perseguidores; a sequência equivalente em *Projeto China 2* ocorre nos estreitos limites de um apartamento, onde as posições de uma cama, uma sacada e um armário conseguem manter três grupos de personagens mutuamente hostis, que desconhecem a presença um do outro.

As longas sequências de perseguição que ocupam o clímax dos filmes de Chan – através dos andares de um *shopping center* em *Police Story* (Ging chat goo si, 1985), os corredores em forma de favos de um mosteiro no topo da montanha em *Armadura de Deus*, ou o que parece ser todo distrito de armazém de Hong Kong em *Projeto China 2* – ganham muito de seu momento vertiginoso através da redefinição constante e imprevisível do espaço. Conforme os personagens se movem, o ambiente parece mudar com eles, abrindo e fechando à vontade. (O exemplo mais radical vem no final de *Estrelas do kung-fu*, quando Chan se vê obrigado a lutar em meio a um parque de diversões composto de paredes deslizantes, alçapões e salas de cabeça para baixo).

Mas o labirinto serpenteante e em constante mudança sempre culmina em algo terrível, quando Chan se encontra no topo de uma torre do relógio (*Projeto China*), uma escadaria de cinco andares (*Police Story*) ou o pico de uma montanha (*Armadura de Deus*) e olha para baixo, para um vazio chamativo – no fundo do qual se encontra sua presa. Este é o espaço mais traiçoeiro; sua conquista bem-sucedida – na forma de um salto espetacular que desafia a morte – fornece o verdadeiro clímax emocional e dramático dos filmes de Chan, muito mais do que a simples captura dos bandidos.

No fundo, porém, Chan não é um personagem Keatonesco. Seu relacionamento com o mundo material é prático e não místico, e ele se move através da vida com um objetivo definido em mente, ao invés de estoicamente sofrer os absurdos da existência como Keaton faz. Se o personagem de quadrinhos de Chan, amadurecido em seus

últimos filmes, pode ser comparado a um palhaço silencioso, seria para com Harold Lloyd, outro artista com um gosto por lugares altos.

O idiota e desrespeitoso atormentador dos primeiros filmes tornou-se um funcionário dedicado, esperto e obediente – um homem da empresa, quer esteja trabalhando para a guarda costeira de Hong Kong (*Projeto China*), o departamento de polícia (*Police Story* ou *The Protector*) ou por conta própria (assim como o aventureiro *free-lancer* de *Armadura de Deus*, ele encontra seu chefe mais difícil – ele mesmo).

Como Lloyd, Chan acredita no valor do trabalho duro e nas recompensas do avanço social; suas crises emergem (e é difícil não ver uma metáfora subconsciente para com as aspirações asiáticas aqui) quando seu zelo reduz o ressentimento e o mal-entendido – quando ele é sabotado por um rival ciumento (*Projeto China 2*) ou suspenso da força por exceder seus limites (*Police Story*). É a ânsia de Chan para ter sucesso e ser aceito que o coloca em apuros. Sua tragédia é a do superastro, que pode ser transformado em comédia – em sucesso – desde que alcançando ainda mais.

Este, talvez, seja outro ponto de discórdia com o público americano. Nossa tradição de comédia física tem sido em grande parte anárquica, rebelde, até violentamente vingativa: o pastelão é uma maneira de revidar. A comédia de Chan raramente é destrutiva: suas acrobacias são engraçadas quando permitem que ele atinja um objetivo com uma economia ou elegância inesperadas – como quando, impulsionado para trás por um golpe, ele usa o impulso do soco de seu oponente para se virar girando no tempo para desferir um golpe. Mais do que uma comédia física, Chan é quase uma comédia da física, de vetores e velocidades precisamente calculados.

Chan não é um rebelde, mas um conformista frustrado; seus dons muito especiais de velocidade e graça são tanto uma maldição quanto uma bênção, levando-o – como se seu talento tivesse uma mente própria – a exceder as regras do decoro que ele sabe que deve respeitar. *O grande lutador*, de Robert Clouse, feito nos EUA, apresenta a versão de Chan de um dos mais veneráveis peças de kung fu – lutando enquanto finge não lutar. Três encapuzados vieram importunar o pai de Chan, dono de um minúsculo restaurante no porão; Papai,

um pacifista, proibiu seu filho de resistir, mas Chan destrói todos os seus três adversários, manipulando, cutucando e virando-os com serenidade, enquanto varre o beco com calma. O humor da sequência está não apenas em sua facilidade e inventividade, mas também no monumental autocontrole que Chan deve exercer para não se deixar levar. Chan descobriu algo novo – que a disciplina pode ser tão engraçada quanto a rebelião, que há comédia no autocontrole.

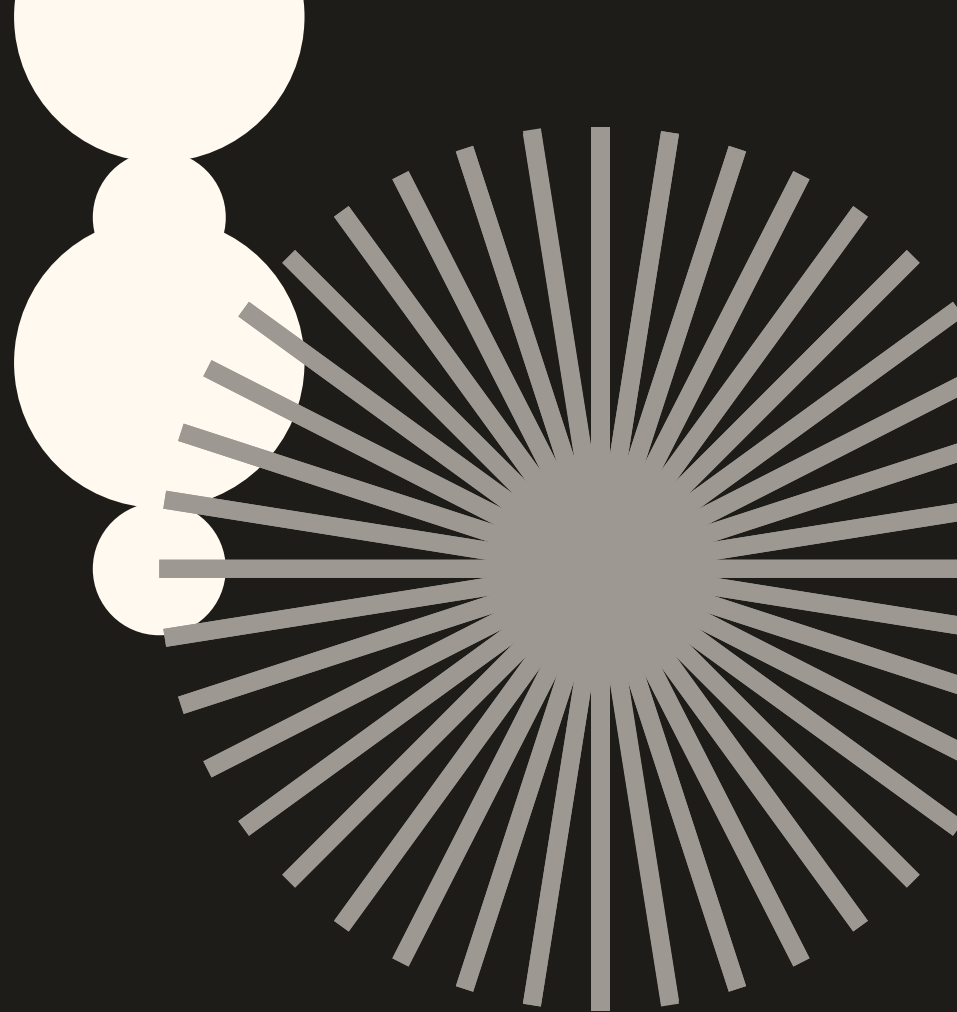
Os três melhores filmes de Chan – os dois *Projeto China* e *Police Story* – o definem como, essencialmente, um executor divertido, que parece, a princípio, uma contradição em termos. Como um policial, seu trabalho é preservar a ordem, para manter a sociedade marchando em linha reta e estreita; como um gíbi, seu trabalho é quebrar as regras, confundir ordem e razão. No entanto, é precisamente essa contradição que produz a força distintiva do trabalho de Chan – a tensão entre ordem e impulso, entre o senso de dever que Chan carrega em sua cabeça e o desejo de correr, pular, voar, que carrega em seu corpo. A comédia de Chan existe entre a repressão e a libertação; o prazer que produz é o prazer de, finalmente, se deixar levar.

Em última análise, os personagens interpretados por Jackie Chan são inseparáveis do próprio Jackie Chan – o policial que faz tudo para conseguir seu suspeito é o mesmo ator que faz de tudo para entreter o público. Os saltos espetaculares que concluem *Projeto China* (do topo de uma torre de relógio de 15 metros, interrompida apenas por dois toldos frágeis), a *Police Story* (abaixo do comprimento de 30 metros de uma loja de departamentos, equipada com fios de luz explodindo) e *Armadura de Deus* (do lado de uma montanha até o topo de um balão de passageiros à deriva) parece destinada a dar provas concretas da dedicação de Chan. Como Tony Rayns apontou, cada uma dessas acrobacias é apresentada em múltiplos *takes* de múltiplos ângulos de câmera, repetidos sequencialmente e em “violação flagrante da lógica da história e da continuidade”. Repetindo suas acrobacias, Chan as coloca fora do reino da ficção. Um filme de Jackie Chan também é um documentário sobre Jackie Chan.

Chan sublinha os créditos finais de seus filmes (em um dispositivo aparentemente emprestado do diretor Hal Needham, para quem Chan

fez pequenas participações nos dois filmes *Cannonball Run*), onde nos oferece uma seleção de *outtakes* – a estrela errando repetidamente uma manobra física que nos parece absolutamente simples no filme, ou a estrela sendo arrastada, em macas ou gritos e ambulâncias, depois que uma de suas acrobacias deu errado. Longe de destruir a linha narrativa, essas intrusões trabalham para levá-la a outro nível. Cada filme é outro episódio da história continuada de Jackie Chan, de sua disciplina pessoal e dedicação, de sua luta pelo sucesso e pelo amor de seu público.

De Chan, pode-se dizer que ele é um ator disposto a dar tudo de si para seus fãs. Os filmes de Chan denunciam o toque de neuroticismo que é apropriado e provavelmente necessário para um grande comediante; estes são filmes que, apesar de seu comercialismo óbvio e descarado, seu autor os desejou muito fazer. O próximo grande desafio de Chan não será outro golpe espetacular, mas um adversário mais insidioso – o processo inevitável e irreversível da idade. Já está claro que Chan, de 33 anos, de *Projeto China 2*, não pode receber a punição do Chan de *Projeto China*; ele terá que encontrar um novo intervalo para seus talentos. A aventura do corpo humano, interpretada por Jackie Chan, continua.



SAMMO HUNG:

O DESENHISTA DE CENAS

Sammo Hung Kam Po, a simpática figura do gordinho com os movimentos rápidos, parceiro de Jackie Chan, cuja forma obesa é explorada para o humor. Certamente, Sammo se orgulha de ser um artista popular, e por isso jamais reclamará de ser reconhecido mais como um astro do cinema de Hong Kong do que como o brilhante realizador que é. Sua obra é extensa, muitas vezes se confundindo com o seu trabalho como coordenador de cenas de ação, ofício que exerce até hoje em produções de alto investimento. Confunde-se pela relevância que o trabalho de esmiuçar cada detalhe de cena para que as interações entre os corpos e os outros objetos de cena sejam orgânicos, criativos, estéticos e coordenados como um balé.

A carreira de Sammo Hung no comando de sequências de ação começa ainda muito jovem, assistindo um de seus mestres em trabalhos para a Shaw Brothers. Foi ali que Sammo aprendeu o ofício, exercendo-o no dia-a-dia em dezenas de produções – em sua maioria os filmes de espadachim conhecidos como *wuxia*. Foi o assistente nas coreografias para *O grande mestre beberrão* (Da Zui Xia, 1966), de King Hu, e assumiria a função principal em *A tocha de Zen* (Xia nü, 1971). Em 1970, Raymond Chow o contratou para coreografar as cenas de ação do primeiro filme da Golden Harvest, *The Angry River* (Gui nu chuan). Ele teria uma carreira ligada a Golden Harvest até meados de 1990. Embora nem sempre Sammo tenha se entendido com Raymond Chow no quesito liberdade criativa, ele esteve presente atuando, produzindo, coreografando ou dirigindo em um número absurdo de filmes realizados na produtora.

Sua presença teve um impacto direto na mudança que sofreu o cinema popular de Hong Kong no final dos anos 70. As produções da

Golden Harvest eram menos épicas, aproximavam-se mais do cinema independente e se diferenciavam das produções que marcaram época na Shaw Brothers. Saímos dos estúdios, vemos as ruas, a classe trabalhadora. Para Sammo, olhar estas pessoas era essencial. Seu estilo de misturar artes marciais com a comédia física tornou-se muito popular, fazendo um uso mais plural dos elementos de cena, brincando com o realismo sem se limitar a ele. E, acima de tudo, Sammo coreografava tudo brilhantemente, não só as lutas que são um êxtase estético, mas também as cenas mais simples de comédia. Ele sempre abusou dos longos planos nas cenas de ação, exigindo uma performance de topo de seus dublês de cena. Sammo desenvolve a cena como um desenhista fazia os seus *cartoons*. O seu trabalho presente em tantos filmes populares ajudou a criar cenas como a briga em *Os detetives* (Ban jin ba liang, 1976), onde vemos Michael Hui transformar um barbante com linguças em um nunchaku enquanto seu adversário se defende usando a arcada dentária de um tubarão (!).

Outro elemento importante ao estilo Sammo de criar cenas de ação é a consciência sobre a imagem que ela produz, as referências, os diferentes estilos de artes marciais. As vertentes do kung fu são o tema central de *Warriors Two* (Zan xian sheng yu zhao qian Hua, 1978), um de seus primeiros longas como realizador. O filme defende o estilo *Wing Chun* de kung fu, tendo cenas quase didáticas, com ensinamentos básicos. Ainda num ambiente de filme épico, Sammo coloca em cena longas lutas que são mais técnicas do que costumamos ver em seus filmes mais urbanos. Ele usa o aspecto caricato dos personagens em favor de sua comédia. Mas nunca perde de vista que se trata de uma filosofia de vida levada muito a sério. A batalha chegará à última consequência até os personagens esgotarem sua derradeira gota de suor.

Um fator essencial para entender a relação de Sammo com o cinema de Hong Kong é o seu olhar para a tradição. Embora o seu papel tenha sido decisivo nas transformações que o cinema local sofreu na década de 70 e 80, Sammo sempre valorizou e bebeu das fontes da tradição. Ele demonstra em seus filmes saber de onde cada elemento vêm. Do *wuxia* que ele aprendeu a domar tão bem, aos gêneros populares alternativos, como o cinema fantástico. Os chineses tem um interesse

especial por esse tema, que envolve espíritos e o fantástico em geral, e Sammo ainda ajudou a moldar em 1980 um novo subgênero de filmes que se assemelham aos nossos zumbis ocidentais, o *jiangshi*, notadamente com seu *Encounters of the Spooky Kind* (Gui da gui, 1980). São filmes que se passam num universo da magia. Seu sucesso criou um seguimento no qual atuaria diversas vezes como produtor ao longo de toda a década de 80. Ele era mesmo um multi-homem do cinema: como produtor, seu olhar também era preciso. Foi dele a produção de *Justiça em dose dupla* (Huang jia shi jie, 1985), filme dirigido por Corey Yuen, cuja intenção de mercado era criar um espaço para os polícias que estrelassem mulheres – Michelle Yeoh era a estrela do filme.

É inevitável ligar a imagem de Sammo a de Jackie Chan. A vida dos dois está ligada desde muito cedo, eles estudaram dramaturgia juntos, defendiam um estilo semelhante de artes marciais, eram ambos exímios dublês e coreógrafos, ambos tinham grande facilidade para a comédia situacional. O sucesso de Jackie Chan trabalhando com Yuen Woo-ping em *O mestre invencível* (Zui quan, 1978) foi essencial para catapultar o estilo cômico que Sammo defendia para o estrelato. Era a primeira vez que Jackie interpretava Wong Fei-hung, personagem histórico, estrela de muitos filmes baratos, quadrinhos e outras formas populares cujo sucesso do filme ajudou a capultar ainda mais no imaginário local.

O terceiro irmão, como popularizou-se o fenomenal Yuen Biao, também veio das mesmas escolas. Sammo foi o realizador por trás do primeiro filme protagonizado por Yuen Biao, *Knockabout* (Za jia xiao zi, 1979), sob o efeito do sucesso de *O mestre invencível*. Como lutador, ele não deixava nada a desejar a Jackie e Sammo, o que o popularizou e gera até hoje grandes discussões a cerca de uma hipotética briga de egos entre Chan e Biao. Sammo voltou a usar Yuen Biao como a estrela de um filme seu em *A vingança do filho pródigo* (Bai ga jai, 1981). Foi com o primeiro grande filme dirigido por Jackie Chan, *Projeto China* ('A' gai waak, 1983), que o trio se uniu, iniciando o curto período em que pareciam uma continuação um do outro em cena. *Projeto China* se aprofundava na comédia clássica e num estudo pessoal que Chan sempre conduziu em buscar ser o artista cômico tão puro quanto for

possível, à semelhança de Buster Keaton. Sammo além de co-estrelar, coordenou as cenas de ação ao lado de Jackie.

Perdedores e vencedores (Qi mou miao ji: Wu fu xing, 1983) marcou outra franquia iniciada por Sammo, que a esta altura já era visto como um mago deste cinema popular de Hong Kong. Além de repetir rostos conhecidos e o estilo que ele iria lapidar mais no futuro, o sucesso do filme transformou os Lucky Stars, como eram conhecidos os personagens no filme, em uma marca popular. Os Lucky Stars voltariam em diversos outros filmes, as duas primeiras sequências contam com a direção de Sammo, os posteriores apenas com a produção. O interessante de *Perdedores e vencedores* é que seu sucesso é calcado mais na comédia do que nas artes marciais.

Diferente daquele que seria o filme mais popular de Sammo no Ocidente até então, *Detonando em Barcelona* (Kuai can che, 1985). Apesar do título duvidoso que o filme adquiriu no Brasil após a popularidade de Jackie Chan explodir por aqui nos anos 90 e que fazia alusão ao filme estrelado por ele em 1994, *Detonando em Nova York* (Hung fan kui), este era um modelo clássico de seu cinema, misturando kung fu e a comédia física. Yuen Biao e Jackie Chan dividem a cena em boa parte do filme, fazendo dois parceiros que vivem na Europa tentando sobreviver enquanto o pai de um deles está aprisionado em um instituto mental. A sequência em que eles conhecem os outros pacientes do local lembra um pouco os filmes dos Irmãos Farrelly, nesta relação na corda bamba entre o grosseiro e o gentil. Biao faz o personagem ingênuo, Jackie o maldoso. Seu pai se apaixona por uma mulher e os dois se apaixonam pela filha dela. Sammo interpreta um detetive particular que aparece sempre nas horas certas da vida dela e que coloca a sua vida em risco diversas vezes para salvá-la. Embora Sammo escolha deixar Yuen Biao quase de fora da enorme sequência final onde Sammo e Jackie fazem um duelo violento com os inimigos, os vinte minutos finais do filme são de uma precisão assustadora. Neste ponto da história, o perfeccionismo e o desejo de ir além nestas cenas já dominavam a mente destes profissionais. Há uma quantidade de loucura bem evidente nestes personagens e Sammo admira muito isto.

O filme que sintetiza esta parte da obra de Sammo, a meu ver, é o último filme em que ele contracena com Yuen Biao e Jackie Chan juntos, *Dragões para sempre* (Fei lung mang jeung, 1988). É ali que vejo a versão mais orgânica desta passagem da coreografia para o domínio do espaço cênico, o mote central da estética de Sammo. É também o filme dele que mais me lembra o estilo do cartunista e diretor de comédias americano Frank Tashlin, na maneira como se assemelha a forma de compor as cenas de Tashlin nos filmes em que dirigiu Jerry Lewis. São corpos em movimento constante, imensas sequências coreografadas que não incluem de fato quaisquer lutas. Como sempre, eles terão de buscar dentro de si o bem necessário para que sejam fortes o bastante para vencer o mal. É o filme em que se esgota ao limite esse estilo ingênuo de ver um mundo assombroso em que eles costumeiramente brigam.

O filme encerra a parceria do trio, mas estava longe de encerrar a carreira de Sammo Hung como realizador. Em 1987, um ano antes de *Dragões para sempre*, ele lançou *Os condores do oriente* (Dung fong tuk Ying, 1987), um de seus filmes mais pesados. Sammo e Yuen Biao fazem parte de um grupo de prisioneiros presos aos EUA, um bando cuja liberdade estava sujeita a missão de recuperar mísseis americanos esquecidos na saída do Vietnã. Além da curiosidade de ver Sammo interpretando um vietnamita, o filme constrói com poucos elementos as tensões históricas, tem um certo tom épico que o difere um pouco dentro do corpo de sua obra. Ele reconhece o peso necessário para realizar este filme sem fugir de suas raízes na coreografia. É possivelmente o trabalho mais pessoal de Sammo Hung, em que ele estrela, escreve, dirige, coreografa e produz. O filme é o oposto daquilo que chamei de ingenuidade dos filmes com Jackie Chan. É o Sammo dando absoluta vazão àquilo que o aterroriza numa espiral de emoção em cima de emoção.

Em 1989, ele prova mais uma vez sua habilidade em recriar seu estilo em *Pedicab Driver* (Qun long xi feng). É também uma oportunidade de vermos Sammo lidando com mais um novo ambiente, Macao. E, outra vez, vemos a miséria e o olhar social dando ambiente para a mistura louca de expressões exageradas que são o filme. Mais uma

vez vemos Sammo se colocando em posição de sacrifício em nome do bem, pondo seus dois protagonistas fazendo de tudo para libertar suas amadas de seus trabalhos escravos. O filme também promove um duelo histórico entre Sammo Hung e Lau Kar Leung, um dos maiores coreógrafos e diretores dos filmes de artes marciais. Assim como toda cena do filme parece ser extrema – seja piegas, engraçada, violenta demais – este duelo encena de maneira chave e consciente este evento histórico para o cinema local.

Sammo é uma máquina de trabalhar e assim continuaria, mas dificilmente ele teria período mais fértil do que este entre 1985 e 1989. Nos anos 90, Sammo surfou um pouco do mesmo sucesso que ajudou a criar com Jackie Chan estourando no ocidente. Em 1994, foi convidado por Wong Kar-Wai para ser o coreógrafo de seu *Cinzas do passado* (Dung che sai duk), ajudando-o a construir a ponte histórica do filme. Como Jackie, ele também se mudou para os EUA, onde tornou-se astro na TV. Ele foi coreógrafo dos filmes de Tsui Hark com Jean-Claude Van Damme e não deixou de coreografar alguns filmes para velhos parceiros, sendo o responsável por co-produções com os EUA estrelando Jackie, como *Thunderbolt: ação sobre rodas* (Pik lik foh, 1995) e *Mr. Nice Guy* (Yat goh ho yan, 1997) – que também dirigiu – e *O Medalhão* (The Medallion, 2003). Novamente em Hong Kong, Sammo reocupou seu papel como a referência na coreografia, trabalhando em filmes de grande sucesso comercial como *O grande mestre* (Yip Man, 2008). Mostrando que sua versatilidade ainda serve a era do CGI. Ele voltou à direção em 2016 com *My Beloved Bodyguard* (Wo de te gong ye ye), após 19 anos sem assinar um filme, um drama policial contemporâneo. Como poderia se esperar, a velhice é um tema que assombra o seu mundo hoje, sua inevitabilidade sendo algo que permeia seu mais recente filme.

Seu conhecimento sobre a história do cinema, não apenas a do seu cinema local, sempre foi um trunfo que parecia trabalhar a favor de Sammo. Seus filmes bebem muito da sua vivência dentro da indústria de Hong Kong, sendo ele um homem feito neste mundo, crescendo como ator mirim, amadurecendo como artista ali, realizando os seus ofícios no dia-a-dia, aprendeu e transformou-se em uma lenda viva.

Sammo, como Jackie, aponta tanto para Lau Kar Leung quanto para Buster Keaton ou Jerry Lewis. A sua maneira, com sua própria força, tornou-se um artista tão relevante quanto suas fontes de inspiração.

A CRIAÇÃO DO MITO DE HUNG LEAGUE E SHAOLIN

— S E K K E I

Os gêneros de ação *wuxia* e kung fu têm uma longa história no cinema de Hong Kong. Filmes sobre gangues e a rivalidade entre policiais e ladrões, no entanto, tornaram-se populares faz apenas 40 anos. Ambos permanecem importantes até hoje e formaram com o passar dos anos dois conjuntos de trabalhos com fortes características do cinema feito em Hong Kong. Eles são distintos, mas estão interligados de maneira tão intrincada que acabam alimentando elementos um do outro. Poderíamos dizer que eles representam as duas fontes que, combinadas, constituem o que é conhecido no mundo chinês como o folclore das artes marciais.

Já foi dito que “os intelectuais fazem uma caricatura da lei com suas palavras, e os *xia* (aqueles com forças militares sob seu comando) desafiam as autoridades com seu poder físico”. É, portanto, conflituosa a relação entre os filmes *wuxia* (heróis marciais) e as autoridades, já que suas ações, não importa se justas e corretas, são, no final das contas, desafios a lei. Alguns crêem que os seguidores da Escola do Moísmo do Período da Primavera e do Outono¹ são os precursores das gangues da sociedade chinesa posterior. *O romance dos três reinos* e *A margem da água*, dois romances chineses clássicos, contêm descrições detalhadas do ritual da fraternidade juramentada, cujas variações são adotadas entre os membros das sociedades clandestinas.

O romance dos três reinos retrata a rivalidade entre senhores da guerra no caótico período pós-Han, quando Liu Bei, Guan Yu e Zhang Fei, os três heróis que formam uma irmandade duradoura no início do romance, conquistam a simpatia dos leitores ao longo da história. *A margem da água* é composta por cerca de 108 bandidos do Monte Liang da dinastia Song, que se levantam contra o governo, mas são

igualmente reverenciados pelo público. Essas duas obras clássicas são encaradas como incorporações literárias do princípio das ações corretas, e exerceram uma influência de longo alcance nas sociedades subterrâneas posteriores e na concepção do mundo marcial. As brigas de gangues e os confrontos entre policiais e criminosos oferecem amplas possibilidades de ação física nos filmes de *wuxia* e kung fu, que dividem esses conflitos em termos do choque entre os bons e os maus, os justos e os injustos. *Alvo duplo* (Ying hung boon sik, 1986), de John Woo, e *Conflitos internos* (Mou gaan dou, 2002), de Andrew Lau, podem, portanto, ser vistos como filmes de *wuxia* vestidos com trajes modernos de policiais e ladrões.

No entanto, o mundo moderno das gangues é obviamente diferente daquele de *O romance dos três reinos* e *A margem da água*. O mais curioso é o fato do mito fundador da Hung League (também conhecida como Associação do Céu e da Terra ou Sociedade Tríade) da Dinastia Qing estar ligado à história do Templo de Shaolin, formando uma lenda intrigante. Acredito que seria bom considerar a relação entre os mitos de Hung e Shaolin na discussão do gênero *gangster* dos filmes de Hong Kong. Estou, em particular, mais interessado na possível interferência cruzada entre esses dois mitos.

A IRMANDADE JURAMENTADA DA HUNG LEAGUE E OS CINCO MESTRES DE SHAOLIN

Há 30 anos, Ng Ho escreveu algo que me inspirou: “When the Legend Dies — A Survey of the Tradition of the Southern Shaolin Monastery” (Quando as lendas morrem – uma pesquisa sobre a tradição do mosteiro de Shaolin do Sul), artigo publicado em *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film* no 4º Festival Internacional de Cinema de Hong Kong (e, pouco depois, em seu volume de 1993).² Certamente, muitos estudos em chinês e outros idiomas sobre a história das sociedades clandestinas chinesas dos últimos 100 anos já deram a entender que o mito da Hung League tem suas origens na história dos Cinco Mestres de Shaolin, mas, que eu saiba, poucos entre eles tentam, como fez Ng Ho, relacionar a evolução dos filmes de kung fu de Hong Kong com esses dois conjuntos mitológicos.

O artigo de Ng começa com um consenso: “a fonte de todas as artes marciais é o Shaolin”. Em seguida, ele envereda pela discussão da lenda dos 128 monges marciais de Shaolin que participaram da força expedicionária Qing contra Xilu. Longe de ganhar o crédito que mereciam, esses monges, com suas excelentes habilidades marciais, apenas despertaram a suspeita do tribunal. Os Qing ordenaram que o Templo fosse atacado, o que teria gerado a morte de mais 100 monges. Apenas cinco deles, Cai Dezhong, Fang Dahong, Dedi Hu, Ma Chaoxing, Li Shikai conseguiram escapar e formaram uma irmandade com Wan Yunlong, Chen Jinnan e outros no Pavilhão da Flor Vermelha. A Hung League, a força rebelde anti-Qing, nasceu assim. Estes cinco monges são conhecidos como os Cinco Mestres da Hung League ou os Cinco Mestres de Shaolin. Mais tarde, as artes marciais de Shaolin chegaram à região de Lingnan, onde o monge Bodhidharma, como diz a lenda, transmitiu as artes marciais de Shaolin a toda uma geração de famosos combatentes de Guangdong, incluindo muitos cujas histórias são contadas em filmes cantoneses, como Hung Hei-koon, Fong Sai-yuk, Wu Wai-kin, Monge das Três Virtudes, Mendigo, Wong Kei-ying, Saam Ponte de Ferro, Luk, o Punhado de Arroz, Luk Ah-choi, Wong Fei-hung e Fong Wing-chun, que acredita-se ser um dos fundadores do punho de Wing Chun.

Outras fontes indicam que os chamados Cinco Mestres eram de fato seguidores de Zheng Chenggong, que estabeleceu uma sede anti-Qing em Taiwan. Eles foram enviados para o continente em uma missão, entraram no Templo de Shaolin (a convenção é a de que se trata do Shaolin do Sul do Monte Jiulian, Condado de Putian de Fujian, mas outros afirmam que este é na verdade o Shaolin do Monte Song de Henan) disfarçados e participaram da expedição a Xilu. Isso explica por que eles não eram conhecidos por seus nomes monásticos. Quanto a qual dos Templos Shaolin sofreu o trágico destino de ser incendiado, Ng Ho relata que, segundo as lendas, tanto os templos de Fujian quanto os de Henan sofreram incêndios pelas forças Qing, mas argumenta que não há provas de que a queima do Templo de Shaolin tenha realmente acontecido.³

Outra importante fonte de informação sobre o Shaolin do Sul e os pugilistas de Guangdong é *O sagrado reinado de Qing*, um romance de artes marciais de autoria desconhecida publicado em 1893. O livro não faz menção à Hung League, mas fornece o primeiro relato escrito da história de Fong Sai-yuk, Wu Wai-kin e outros heróis marciais, como Bodhidharma, Padre Branco Sobrancelhudo, Nun Ng Mui, Fung To-tak, Hung Hei-koon, Monge das Três Virtudes e Tung Chin-kan. Também se refere à rivalidade entre Shaolin e Wudang. Em um relato drasticamente diferente do mito de Hung, o livro indica que os combatentes de Wudang ajudaram as forças Qing em seu ataque ao Templo de Shaolin.

O sagrado é um livro intrigante. É elogioso dos imperadores Qing e contém histórias do tour incógnito do Imperador Qianlong pelas províncias do sul. A representação dos heróis de Shaolin, contudo, passa do afirmativo ao condenatório na metade da obra. É tão imperdoável a farsa dessas figuras de Shaolin que quase todas elas se encontram com a morte. Na superfície, o livro parece estar do lado da corte Qing e se opõe à Hung League. No entanto, Ng Ho, Po Fung, Wong Chung-ming e outros argumentam que a obra é de fato favorável às forças anti-Qing. Em “The Myth of Bare-knuckled Fights — the Shaw Brothers and the Revival of the Shaolin Kung Fu in Guangdong” [O mito das lutas sem luva – Shaw Brothers e o renascimento do Shaolin Kung Fu em Guangdong] (publicado pela primeira vez em *The Cinema Empire of the Shaw Brothers: The imagination of a Cultural China*; posteriormente editado em *The Lone City-. Hong Kong Films and Popular Literature*)⁴, Ng Ho argumenta que *O sagrado*:

Invoca o nome do Imperador Qianlong para proteger-se contra as acusações de sentimentos anti-governo, mesmo que se concentre na rebeldia das figuras Shaolin. A censura continuou rigorosa em toda a dinastia Qing. A lenda de Shaolin está intimamente relacionada com as atividades anti-governo e *underground*. É quase certo que um livro com tal tópico fosse tratado severamente. O autor, portanto, não só se esforça em

organizar a trágica morte dos heróis de Shaolin, mas injeta uma nota de lisonja do trono em sua conclusão. Não deve demorar muito para reconhecer a ironia de que quanto mais servil o livro aparece, mais rebelde ele é no seu núcleo⁵.

A popularidade dos heróis de Guangdong recebeu um impulso após a publicação deste livro. Com o fim da Dinastia Qing e o início da era republicana, Fong Sai-yuk e outros heróis “voltaram à vida”, e suas histórias passaram por uma grande transformação nas mãos de escritores de ficção popular, que enfatizam as suas ações justas e os sentimentos anti-Qing. Desde então, histórias desses heróis fictícios de Guangdong e das artes marciais do sul tornaram-se ainda mais populares, e artistas marciais do final da era Qing/primórdios da era republicana, como os Ten Tigers de Guangdong e Wong Fei-hung, são por sua vez mitificados e tornam-se uma importante fonte de inspiração para os filmes de Hong Kong. Ng Ho pontua com razão:

As figuras de Shaolin e suas histórias em *O sagrado*, portanto, fornecem o desenho e os modelos para inúmeros romances e filmes sobre artes marciais cantonesas, bem como artes marciais de Shaolin.⁶

O sagrado esteve então em algum momento sob a influência das lendas da Hung League e do Shaolin? Afinal, o histórico templo de Shaolin não era uma base para ações anti-Qing. O mito do incêndio do Templo de Shaolin é a maneira Hung League de politizar Shaolin incitando o ódio de Han em relação aos governantes manchus. O mesmo pode ser dito de *O sagrado*, quando se debruça sobre a animosidade entre Wudang e Shaolin, bem como as ações de Qing contra Shaolin. Portanto, é seguro dizer que *O sagrado* realiza uma crítica velada às forças anti-Qing.

De qualquer forma, o mito fundador da Hung League está explicitamente ou implicitamente ligado às lendas das artes marciais de Shaolin em Guangdong. Alguns até afirmam que o Punho Hung é originário da Hung League. No entanto, embora seja verdade que ao

longo da história chinesa, revoltas travadas por sociedades clandestinas, como as dos Sobrancelhas vermelhas, dos Turbantes amarelos, do Lótus branco e dos Boxeadores no início do século xx, muitas vezes invocaram o nome do taoísmo, do budismo do maniqueísmo e de outras religiões, e que muitos membros da Hung League participaram da Rebelião Taiping, alegando serem cristãos, a Hung League e o Templo de Shaolin são essencialmente distintos um do outro. O budismo também não tem nada a ver com as tríades. Como, então, o Shaolin e a Hung League se uniram na mente popular?

DE ZHENG CHENGGONG A SUN YAT-SEN

Na verdade, os registros da Hung League sobre o Templo de Shaolin, da suposta expedição contra Xilu e da demolição do Templo de Shaolin até a irmandade juramentada dos Cinco Mestres no Pavilhão da Flor Vermelha, são um tanto forçados e carentes de credibilidade. O consenso entre os estudiosos é de que eles são meros produtos da imaginação.

A visão mais consensual é a de que a Hung League foi estabelecida na transição entre Ming e Qing. Quando os manchus invadiram a Grande Muralha para tomar as Planícies Centrais, os partidários de Ming formaram forças de resistência no sul da China. Zheng Chenggong e seu filho lideraram uma dessas bases anti-Qing em Taiwan. Seu principal assessor, Chen Yonghua, teria supostamente fundado com os Zhengs a Associação Céu e Terra. Segundo a lenda, Chen até convocou a irmandade Hung sob o nome de Chen Jinnan no Pavilhão da Flor Vermelha. Historicamente, os membros do Céu e da Terra organizaram uma revolta. A Hung League era mais ativa em Fujian, Taiwan e Guangdong, com raízes que atingem profundamente todos os estratos da sociedade e se estendem ao resto da China e ao exterior. Como uma força social maligna que tendia a ações ilegais, também apoiou a chamada justiça subterrânea e exerceu uma força coesiva na comunidade chinesa sob domínio estrangeiro.

A coesão social da Hung League manifesta-se mais notavelmente em organizações comunitárias chinesas no sudeste da Ásia, Europa e Américas. No sudeste da Ásia, onde eles são mais ativos, encontramos organizações legalmente registradas, como a Empresa Yixing. Sun

Yat-sen, em suas atividades revolucionárias, dependia fortemente dessas organizações dentro e fora da China. É um fato bem conhecido que ele era um membro da Sociedade Maçônica Chinesa nos Estados Unidos da linha de Red Baton. Outros ativistas anti-Qing tomaram caminhos semelhantes. Devido as inegáveis contribuições da Hung League para a Revolução de 1911, quando a República da China foi estabelecida, o Kuomintang não fez segredo de suas associações com os Hungs e reconheceu suas notáveis contribuições à resistência contra os manchus, e depois os comunistas. Estes últimos, portanto, não são os primeiros a afirmar que os elementos clandestinos também podem ser patrióticos, como às vezes se pensa. O Kuomintang havia feito tal afirmação muito antes.

O MISTÉRIO DO INCÊNDIO DO TEMPLO DE SHAOLIN

A Hung League e o Templo de Shaolin foram reunidos provavelmente como resultado da tentativa de promover a causa anti-Qing, embelezando lendas pré-existentes sobre os adeptos marciais de Shaolin. Chuang Chi-fa, um erudito contemporâneo em Taiwan, menciona na primeira seção do segundo capítulo (“A Irmandade Juramentada e as Origens da Sociedade Secreta”) de seu livro *The History of Secret Societies in the Qing Dynasty* (A história das sociedades secretas na Dinastia Qing, 1994).⁷

Quantos Templos Shaolin existem na história? Qual deles o imperador Qing queimou? E quem ateou fogo no Templo de Shaolin em Mount Song, Henan? Desde as dinastias do norte e do sul, o Templo de Shaolin de Mount Song era conhecido como um dos templos mais proeminentes na China. Supõe-se que todos os estilos de kung fu chinês tenham se originado lá, e os templos de Shaolin em Gansu, Fujian e Hebei são descendentes do Monte Song. Pela Dinastia Ming, o Templo de Shaolin no Monte Song já estava em ruínas. Na verdade, não havia necessidade de atear fogo nele. Registros atuais indicam que, em 1674, houve de fato um incêndio no templo de Shanquan que remontava à dinastia Qi do sul no condado de Jingxi, na província de Jiangsu, mas o incêndio era resultado de uma briga local e não tinha nada a ver com a ação dos seguidores de Ming.⁸

O livro alega ainda que os monges de Shaolin são aderentes estritos aos preceitos monásticos e nunca estiveram envolvidos nos assuntos do mundo subterrâneo.

As chamadas artes marciais de Shaolin são, na verdade, praticadas por grupos de fora do Templo de Shaolin. Ao todo foram 28 escolas, com 28 filiais. Até o período de Yongzheng, apenas 25 permaneceram. Havia cerca de 180 monges no templo e nenhum praticava artes marciais. O estilo marcial de Shaolin havia se extinguido. Poderíamos, portanto, deduzir que o Templo de Shaolin não foi destruído pelo fogo, e seus monges não foram assassinados. A história do incêndio do Templo de Shaolin é uma fantasia, e considerá-la como a origem da Associação Céu e Terra é discutível.⁹

O ponto de vista de Chuang Chi-fa é perspicaz quando ele afirma que os conflitos envolvendo a irmandade e suas linhagens eram comuns entre pessoas de Fujian e Guangdong, conhecidas por sua beligerância: “As sociedades secretas nasceram de organizações que se constituíram em irmandades juramentadas em um longo processo de brigas e alianças locais em Fujian e Guangdong”.¹⁰ Várias lendas surgiram ao longo desse tempo, foram mitificadas e politizadas para se tornarem uma força contra o governo Qing. Como Chuang ressalta, o mito da Associação Céu e Terra é uma ferramenta de publicidade, e não um registro verdadeiro de seu estabelecimento.

PARALELOS COM OS CAVALEIROS TEMPLÁRIOS NA EUROPA

Eu fui atraído pelo fenômeno dos Cavaleiros Templários e os maçons da Europa medieval há alguns anos por livros e filmes sobre eles, incluindo o *Pêndulo de Foucault*, de Umberto Eco. Veio-me à mente na época que há muitos paralelos entre as aventuras dos Cavaleiros Templários e a história do incêndio do Templo de Shaolin no mito fundador da Hung League. Eu escrevi sobre isso em uma coluna em *Ming Pao*.

Os Cavaleiros Templários eram um grupo de monges católicos militarizados. Na primeira Cruzada, tornaram-se famosos e foram devidamente reconhecidos por terem ocupado o Templo de Salomão em Jerusalém. Com mais poder e riqueza, iniciaram o sistema bancário

do Ocidente após retornarem a Europa. Precisamente por causa disso, alegou-se que, Philippe IV, da França, sobrecarregado com dívidas que não tinha como pagar, decidiu tomar medidas contra eles. Em 13 de outubro de 1307, 138 cavaleiros foram presos em vários lugares da França. Alguns foram queimados até a morte, incluindo o líder Jacques de Moley. Diz-se que o costume ocidental de considerar sexta-feira 13 como um dia de azar teria se originado deste incidente.

Mais tarde, membros dos Cavaleiros Templários em outras partes da Europa se viram sob repressão. Suas propriedades foram confiscadas e muitos foram para a clandestinidade como fugitivos. Histórias e lendas se multiplicam até hoje a respeito de sua conexão com sociedades secretas, como os maçons, que se tornaram matéria-prima para muitos romances e filmes. Nos últimos anos, o escritor americano Dan Brown escreveu um romance best-seller, *O Código Da Vinci*, que aborda a tragédia que se abateu sobre os Cavaleiros Templários. O livro foi transformado em um filme de sucesso.

Para muitos, não há base histórica no suposto envolvimento dos monges Shaolin na expedição a Xilu. No entanto, alguns pesquisadores continuam a especular que o chamado Xilu é, na verdade, o Tibete moderno ou a Rússia. Estou mais impressionado, contudo, com as semelhanças entre a lenda dos Hung e a dos Cavaleiros Templários Europeus, algo que já circulava algumas centenas de anos antes. Diz a lenda que 128 monges de Shaolin foram assassinados após seus sucessos em guerra; o número é notavelmente próximo dos 138 cavaleiros que foram executados na Europa. Há a menção da cidade de Muyang na história dos Hung. Embora sua importância ainda não tenha sido totalmente explicada, essa menção nos faz lembrar da posição sagrada da cidade de Jerusalém para os cavaleiros. Os estritos rituais de iniciação da Hung League e os sinais secretos também são semelhantes aos dos Cavaleiros Templários e dos Maçons Livres. Tudo isso pode muito bem ser uma coincidência, mas é possível que a lenda do Hung seja, em algum grau, influenciada pelas histórias dos Cavaleiros Templários? Isto é, reconhecidamente, uma suposição ousada, que exigirá uma verificação mais cuidadosa, mas continuemos com o jogo da dedução por enquanto.

Durante o período Ming, a China entrou em contato com o Ocidente. Em 1557, Macau foi arrendada pelos portugueses e, em 1624, a Companhia Holandesa das Índias Orientais iniciou o seu domínio em Taiwan, que duraria várias décadas. Sacerdotes europeus também chegaram à China por volta dessa época. Enquanto isso, a Ordem Portuguesa dos Cavaleiros Templários nunca esteve sob repressão e foi autorizada a sobreviver sob um nome diferente. Por muito tempo, esses cavaleiros mantiveram uma posição importante, constituindo o pilar da obra missionária no exterior. Talvez não seja inteiramente impossível que, quando as histórias sobre os Cavaleiros Templários chegaram ao Oriente pelos Qing, elas tenham sido adaptadas e incorporadas ao mito dos Hung.

OS MAÇONS E O SALÃO ZHIGONG DA HUNG LEAGUE

Em 1863, o governo colonial holandês na Indonésia descobriu um enorme conjunto de documentos sobre a Associação Céu e Terra e a Hung League em uma busca policial na casa de uma família chinesa, em Padang, Sumatra. Com base nesses documentos, Gustave Schlegel, um tradutor holandês do governo, escreveu *Thian Ti Hwui — The Hung-League, or Heaven-Earth-League: A Secret Society with the Chinese in China and India*¹¹ (“Thian Ti Hwui – A Hung League, ou Liga do Céu-Terra: Uma sociedade secreta com os chineses na China e na Índia”). Publicado em 1866, o livro é o primeiro estudo das sociedades secretas chinesas no Ocidente – ou mesmo no mundo. Naquela época, o governo Qing tinha em mãos um volume maior de informações sobre tais sociedades, mas não chegou a produzir nenhum estudo desse tipo.

O livro de Gustave Schlegel contém informações sobre regras e regulamentos da Hung League e outras curiosidades, como bandeiras, estandartes e a literatura que são usadas em rituais. Ele também traz histórias traduzidas sobre a expedição a Xilu, o incêndio do Templo de Shaolin e a Irmandade Juramentada no Pavilhão da Flor Vermelha, quando a Hung League teria supostamente começado. Embora o livro não faça menção aos Cavaleiros Templários, tem muito a dizer sobre as semelhanças entre a Hung League e as sociedades secretas do

Ocidente. A introdução do livro argumenta que “Qualquer pessoa que tenha lido qualquer coisa sobre as sociedades secretas na China, deve ter ficado impressionada com a semelhança entre eles e a sociedade dos maçons.”¹² Muitos outros pesquisadores da época, como, por exemplo, Herbert A Giles, em *Freemasonry in China*¹³ (“Maçonaria na China”), de 1880, também sugeriu essa mesma aproximação entre a Associação Céu e Terra e os maçons. Chineses estrangeiros nos Estados Unidos e em outros lugares têm, por muito tempo, chamado o salão Zhigong da Hung League de maçons chineses ou sociedade maçônica chinesa. Mesmo que eles não tenham nada a ver com os maçons, as semelhanças entre os dois são bastante óbvias.

OS FILMES SHAOLIN DE CHANG CHEH E LAU KAR-LEUNG

Antes de 1970, sob a rígida censura do governo colonial britânico, era praticamente impossível que os filmes de Hong Kong mencionassem qualquer coisa sobre as verdadeiras sociedades clandestinas. Por exemplo, a representação fílmica dos ritos de iniciação era estritamente proibida, e a proibição foi sendo gradualmente enrijecida ao longo dos anos. *Os cinco mestres de Shaolin* (Shao Lin wu zu, 1974) foi o primeiro filme a narrar a história da fundação da Hung League. Dirigido por Chang Cheh e com roteiro de Ni Kuang, o longa conta com um forte elenco, John Chiang, Ti Lung, Alexander Fu Sheng e outros, que interpretam os cinco mestres anti-Qing de Shaolin.

Chang Cheh é oriundo de Xangai e é o porta-estandarte do cinema mandarim de Hong Kong da “nova escola” *wuxia* de filmes de ação nos anos 60 e 70. No início dos anos 1970, os filmes de ação contemporâneos se tornaram uma tendência e tomaram o lugar dos filmes *wuxia* de época, sintetizados pela ascensão de Bruce Lee ao estrelato internacional. *O assassino de Shantung* (Ma Yong Zhen, 1972), dirigido por Chang Cheh e Pao Hsueh-li, ambientado em uma Xangai republicana, inaugurou o novo gênero de filmes baseados no conflito entre gangues. Os bem conhecidos heróis de Shaolin de Guangdong, que haviam desaparecido da memória até então, de repente voltaram à vida no cinema de Hong Kong. A contribuição de Chang Cheh a esse respeito não deve ser subestimada. Em 1974, além de *Os cinco*

mestres de Shaolin, ele também fez *Dois heróis do karatê* (Fang Shi Yu yu Hong Xiguan, 1974), *Os homens do monastério* (Shao Lin zi di, 1974) e *Arte marcial Shaolin* (Hong quan yu yong chun, 1974). Em poucos anos, entre os seus maiores sucessos de bilheteria, estarão: *Discípulos de Shaolin* (Hong quan xiao zi, 1975), *Vingadores de Shaolin* (Fang Shi Yu yu Hu Hui Qian, 1976), *O grande mestre da morte* (Cai li fa xiao zi, 1976), *O Templo de Shaolin* (Shao Lin si, 1976), *O invencível Shaolin* (Nan Shao Lin yu bei Shao Lin, 1978), *Os tigres de Kwang Tung* (Guangdong shi hu xing yi wu xi, 1980) e *2 campeões de Shaolin* (Shao Lin yu Wu Dang, 1980).

Lau Kar-leung, o coreógrafo de artes marciais de muitos dos filmes de Chang Cheh, é um seguidor da escola de Shaolin do Sul e contribuiu imensamente para o renascimento do kung-fu de Shaolin no cinema de Hong Kong. Depois que se tornou diretor, Kar-leung fez *A 36ª câmara de Shaolin* (Shao Lin san shi liu fang, 1978), sucesso de crítica e público. Embora o filme não tenha nada a ver com o mito da Hung League, há alusões às atividades anti-Qing. Ao tentar entregar uma carta de Zheng Chenggong, um funcionário Qing é assassinado, o que leva toda a família do protagonista, interpretado por Gordon Liu, à morte. O personagem então entra em Shaolin para aprender artes marciais, onde recebe o nome monástico Saam Tak (Três Virtudes), e surge mais tarde para se vingar dos soldados Qing.

Obviamente, o chamado kung-fu de Shaolin que vemos na tela é, em sua maior parte, não genuíno, mas fabricado. O que se pode dizer é que as lendas populares (incluindo as da Hung League), romances, filmes e programas de televisão (especialmente os produzidos para o *Hong Kong and Kung Fu*, um programa americano de televisão de 1972-75) mitificaram Shaolin e o tornaram um marca internacional. O nome Shaolin está agora sob proteção de patente, contudo, e não se pode usá-lo sem a devida permissão.

A ASCENSÃO E QUEDA DA LENDA

Na conclusão de “When the Legend Dies”, Ng Ho diz: “A linha de demarcação entre os fatos históricos da escola de Shaolin do sul e as lendas que a cercam nunca foi esclarecida, nem nas artes marciais,

nem nas novelas marciais, nem nos filmes de kung-fu... Mitos e lendas poderiam sobreviver nos anos 1950 e 1960, mas eles não têm lugar nos ultramodernos anos 80”.¹⁴ As lendas sobre os cinco mestres de Shaolin estão claramente diminuindo. Os filmes de gangues de Hong Kong há muito tempo insistem na desconsideração da tradição, da fraternidade e das regras entre novos recrutas, que, como iniciantes, constroem agora suas próprias e mutáveis alianças. É questionável se as gangues se identificam com a Hung League. Curiosamente, na segunda metade da década de 1990, a série *Young and Dangerous* (Gu Waak Zai, 1996-2000), adaptada de quadrinhos populares, ainda invoca o nome da Hung League ao chamar uma das gangues de Hung Hing. O líder da gangue é chamado Chan Ho-nam (interpretado por Ekin Cheng), ecoando Chen Jinnan (cantonês: Chan Ken-nan), uma das figuras do mito fundador da Hung League.

No mundo real, a conexão entre os círculos do entretenimento e as gangues é sutil, e parece ser verdade também em outros lugares do mundo. Segundo relatos, as empresas de filmes em Taiwan tiveram que pagar as gangues por todos os filmes que fizeram. Na década de 1990, o mundo do entretenimento de Hong Kong virou notícias com uma manifestação contra a violência das gangues. Não deixa de ser irônico: enquanto expressavam sua oposição à interferência da tríade no meio, os cineastas nunca deixaram de mitificar o mundo criminoso, produzindo diversos filmes sobre os heróis de gangues. O que parece é que o cinema de Hong Kong não poderia sobreviver sem o mundo do crime. Em suma, como diz Ng Ho, assim como o mito e a realidade não podem ser mantidos separados nas lendas de Shaolin, é igualmente difícil traçar a linha no cinema de gangues de Hong Kong.¹⁵

MITO ETERNO, POLÍTICA COMPLICADA

Também deve ser notado que, quando Ng Ho fala sobre a Hung League, o incêndio do Templo de Shaolin e a migração das artes marciais de Shaolin para o sul, ele também faz referências à política. Esse é um ponto importante. Afinal de contas, a Irmandade anti-Qing do Pavilhão da Flor Vermelha, a difusão das artes marciais em Guangdong, a participação da Hung League na Revolução de 1911 e a dramatização da

Associação Atlética Chin Woo e dos Boxers – todos têm algo a ver com política. O primeiro da série Wong Fei de filmes, estrelado por Kwan Tak-hing, foi feito em 1949, o ano do estabelecimento da República Popular da China. Depois disso, escolas de artes marciais e sociedades secretas migraram para Hong Kong porque haviam sido proibidas no continente. É, por exemplo, neste momento, que Ip Man chega em Hong Kong a partir de Foshan.

Em meio à manifestação de 10 de Outubro de 1956, membros da tríade pró-Kuomintang atacaram os esquerdistas, daí o outro nome do motim, o “Triad Riot” (Motim da Tríade). O caos causou muitas baixas e as autoridades tiveram que suprimi-lo com força. Membros de gangues foram presos em grande número e os instigadores do Kuomintang foram deportados. Isso também resultou em um controle mais rigoroso sobre as atividades de gangues do governo de Hong Kong, e a relação entre as tríades e a Hung League tornaram-se assunto de investigações profundas. Em 1960, o governo de Hong Kong publicou *Triad Societies in Hong Kong*¹⁶ (“As sociedades da Tríade em Hong Kong”), de autoria de um veterano oficial de polícia, W. P. Morgan, e prefaciado pelo comissário de polícia H. W. E. Heath. Rico em detalhes, o livro aponta que desde o início do domínio britânico em Hong Kong, as atividades de gangues sempre foram um problema sério. Durante a Ocupação Japonesa de Hong Kong, havia entre as tríades aqueles que participaram da resistência antijaponesa e outros que colaboraram com os japoneses. Quando a guerra civil estourou na China, muitos membros da tríade se uniram ao êxodo para Hong Kong. Na publicação do livro, estimava-se que um em cada seis dos três milhões de pessoas que viviam em Hong Kong era membro da tríade. O livro também contém imagens de rituais reencenados das sociedades secretas, que se tornaram o material de origem de muitos filmes de gangues, inspirando também desdobramentos sobre as operações da polícia contra as tríades.

Aparentemente, não houve nenhuma referência explícita ao motim de 10 de outubro ou ao envolvimento do Kuomintang em atividades clandestinas em filmes de gangues de Hong Kong desde a década de 1970. Por outro lado, muitos deles retratam imigrantes do continente

que tomam o perigoso caminho de desafiar a lei, infringindo o interesse das gangues locais, como *Million Dollars Snatch* (Qi bai wan yuan da jie an, 1976), *Bank-Busters* (Lao guo jie, 1978), *Long Arm of the Law* (Saang gong kei bing, 1984) e *To Be Number One* (Bo Hao, 1991). São filmes que abordam os problemas sociais e políticos de Hong Kong na época.

Man on the Brink (Bian yuen ren, 1981) inaugurou uma onda de filmes sobre agentes disfarçados em Hong Kong. Esses filmes capturavam a situação embaraçosa de pessoas que são apanhadas entre os dois lados da lei, algo que sublinhava uma existência semelhante para o povo de Hong Kong, “meio chineses e meio estrangeiros”. A expressão cantonesa “não um humano, não um fantasma” me veio à mente. (Segundo a linguagem local, os não-chineses são chamados de ‘fantasmas’ ou ‘diabos.’) Tal existência esquizofrênica tinha uma ressonância particular com os espectadores locais durante as negociações entre o Reino Unido e a China sobre o futuro de Hong Kong. O agente secreto continua sendo uma figura muito importante nos filmes de policiais e ladrões de Hong Kong.

O período que levou à devolução de Hong Kong à soberania chinesa em 1997 foi marcado por uma sensação de inquietação na sociedade em geral. O primeiro filme da série *Young and Dangerous* foi realizado em 1996. Nos tristes anos pós-1997, os filmes descontentes de Hong Kong ficaram ainda mais sombrios. Filmes sobre *gangsters* e agentes disfarçados ganharam força, resultando em clássicos como (Jat go zi tau di daan sang, 1997), *Conflitos internos* (Mou gaan dou, 2002) e *Eleição* (Hak se wui, 2005). Todos eles aludem, explícita ou implicitamente, à política, ironicamente atestando o fato de que a liberdade foi mantida mesmo após a devolução. Ao contrário dos muitos tabus que assolam o mundo do cinema no continente, a representação de bandidos nas telonas de Hong Kong tornou-se ainda mais ousada. *Eleição 2: A Tríade* (Hak se wui yi wo wai kwai, 2006) é particularmente política. Aproveitando o clamor por eleições gerais em Hong Kong, o filme conta uma história sobre uma eleição realizada no mundo das gangues, capturando também os interesses conflitantes entre o governo de Hong Kong e o continente.

A sabedoria da Hung League e de Shaolin pode ser uma coisa do passado, mas pode voltar à vida a qualquer momento. Acredito que as gangues e o mundo dos heróis das artes marciais continuarão a existir e evoluir. Com a rápida comercialização de filmes no continente, longas sobre a polícia e as gangues, os bons e os maus, só se tornarão mais diversificados. Os filmes de Hong Kong ainda estão na frente. É improvável que o gênero *gangster* também monopolize o cinema de Hong Kong. Sendo um lugar que sempre respeitou o estado de direito, Hong Kong produziu muitos filmes sobre bons policiais e bombeiros. Como em Hollywood, é de se esperar que os filmes de Hong Kong não se desenvolvam de maneira desequilibrada.

Em Taiwan, com sua longa tradição de sociedades secretas, não faltam filmes sobre gangues, assim como existem muitos longas realizados em Hong Kong, filmes ocidentais e japoneses que se debruçam sobre sociedades clandestinas em comunidades chinesas no exterior. Enquanto isso, à medida que novas gangues emergem e antigas gangues ressurgem na China, a realidade e o mito das sociedades secretas vão evoluir de inúmeras maneiras.

Pensei, então, em *Gangs of the City-State* (“Gangues da Cidade-Estado”)¹⁷, romance do escritor taiwanês Chang Ta-chun, que vem recebendo críticas elogiosas desde a sua publicação em 1999. O livro une um fantástico mito do mundo subterrâneo, o reino mágico de artes marciais, intrigas políticas e a história da China continental e de Taiwan nos últimos 100 anos, mostrando que, embora as lendas possam morrer e renascer, a capacidade de criar mitos sempre permanecerá viva em todos nós.

Em memória de Ng Ho, que faleceu durante a composição deste artigo, em janeiro de 2014.

KAIJU SHAKEDOWN:

PATRICK LUNG KONG

— GRADY HENDRIX

O nome dele não é Patrick Lung Kong. Ele não sabe exatamente quantos anos tem, já que sua mãe não tem lá muita certeza de quando é realmente o seu aniversário. Ele diz que nasceu em Hong Kong, mas é preciso acreditar em sua palavra, pois ele não tem certidão de nascimento. Sua carreira durou apenas 14 anos, e ele fez apenas 14 longas, mas esses filmes são a semente a partir da qual a indústria cinematográfica cantonesa renasceria nos anos setenta e oitenta.

A grande questão é: por que devemos nos preocupar com um monte de filmes cantoneses de 50 anos? A resposta fácil é procurar aqueles que se importam. Tsui Hark afastou-se da pós-produção em seu último filme, *O tomar da montanha do Tigre* (Zhì qū weihu shān, 2014), deixando sua equipe perdida enquanto voava para Nova York para presentear Lung Kong com seu prêmio. John Woo planejava largar tudo em sua produção de *The Crossing* (2014) e atravessar o planeta, mas, no último minuto, teve que cancelar a coisa toda – suas filmagens estavam atrasadas (ele enviou uma mensagem de vídeo pessoal para as exibições públicas). Sam Ho, antigo programador do Hong Kong Film Archive, e um homem que dedicou a sua vida a preservar a história do cinema de Hong Kong, voaram para participar da ocasião.

O que há em Lung Kong que provoca tamanho respeito?

Começando sua carreira como ator, e se segurando muitas vezes em um emprego como corretor, Lung Kong foi uma injeção de adrenalina no coração do cinema cantonês. O cinema de Hong Kong sempre alternou entre períodos de domínio cantonês (dialeto local) e de mandarim (China continental). O cantonês é a língua de Hong Kong, também falada em partes do sul da China, mas o mandarim é a língua, não apenas da China continental, mas também da vasta

105

Publicado originalmente em *Film Comment*, Agosto de 2014. Tradução de Julio Bezerra. Disponível em: www.filmcomment.com/blog/kaiju-shakedown-patrick-lung-kong

diáspora chinesa. Faça seu filme em cantonês e seu alcance é limitado. Faça isso em mandarim e você pode alcançar praticamente qualquer comunidade chinesa no mundo.

Nos anos cinquenta e sessenta, a indústria cantonesa era dominante em Hong Kong, produzindo principalmente comédias e melodramas, e suas maiores estrelas eram mulheres como Connie Chan e Josephine Siao Fong-fong. A Shaw Brothers também se afirmou com um cinema mandarim mais caro, e, em 1967, estava batendo no cinema cantonês com seus filmes *wuxia*. No início dos anos 80, o cinema cantonês assumiu a liderança novamente com comediantes como os irmãos Hui e (mais tarde) Stephen Chow, e estrelas de ação como Jackie Chan e Chow Yun-fat. Hoje, com muito dinheiro a ser feito nas coproduções do Continente, os filmes cantoneses estão mais uma vez presos a orçamentos mais baixos e estrelas menores, enquanto as coproduções mandarim são filmes luxuosos cheios de grandes nomes, como Gong Li, Tang Wei, Zhang Ziyi, e efeitos especiais.

O cinema cantonês dos anos sessenta era um cinema em declínio. Os orçamentos eram baixos – *Story of a Discharged Prisoner* (Ying xiong ben se, 1967), de Lung Kong, custou cerca de US\$ 12.000 – e os cronogramas eram curtos, com os filmes cantoneses sempre tendo uma data marcada para o cinema antes mesmo de começarem a ser filmados. Filmes mandarim, por outro lado, geralmente levavam cerca de 35 dias para serem filmados e custavam cerca de US \$ 38.000. Depois que Shaw construiu seu estúdio em 1961, os cineastas mandarim tinham acesso a vastos palcos de som, laboratórios de processamento de filmes e enormes lojas de adereços e fantasias. Os cineastas cantoneses não conseguiam competir. Não ajudou o fato de o diretor de um estúdio de Hong Kong, Chun Kim, ter feito declarações secas sobre o dever do cinema cantonês como: “Apenas os filmes que são ao mesmo tempo divertidos e educativos serão bem recebidos pelo público, e apenas os filmes que forem bem recebidos pelo público poderão cumprir propósitos educacionais”.

Não é de surpreender que o cinema cantonês fosse visto com desdém. Seus filmes eram chamados de “*modies* (mofos) cantoneses” em vez de “*movies* (filmes) cantoneses”. Seus diretores, chamados

de “wonton noodle”, por seu hábito de gritar ação e logo depois sair para pegar uma tigela de macarrão. Mas Lung Kong tinha uma carta na manga: queria imprimir respeito aos filmes cantoneses, que, pra ele, eram o coração da identidade de Hong Kong. Seu primeiro filme foi *Prince of Broadcasters* (Bo yin wang zi, 1966), uma típica história de amor “mofado” que ele fez de tudo para injetar vida. Lung Kong se saiu bem o suficiente para ganhar mais liberdade e outro filme. Esta seria a história de *Story of a Discharged Prisoner*.

Story of a Discharged Prisoner é mais lembrado hoje como o filme que Tsui Hark e John Woo refizeram como *Alvo duplo* (Ying hung boon sik, 1986) – mas, pondo a influência futura de lado, este é um tremendo filme. Patrick Tse (pai da estrela Nic Tse) interpreta um ladrão libertado da prisão após uma sentença de 15 anos que acaba esmagado entre policiais e bandidos. De um lado estão sua antiga gangue, liderada por Sek Kin (famoso em *Operação dragão*, exagerando em uma performance que Lung Kong não conseguiu dominar por completo) que quer que Tse faça um assalto. Do outro lado estão os policiais, liderados pelo próprio Lung Kong, que acreditam que Tse não pode se reformar e é apenas uma questão de tempo antes que se torne um criminoso novamente (em *Alvo duplo*, John Woo desempenha esse papel). Como Sam Ho diz sobre o policial: “Ele não é um cara mau, ele é realmente um homem de profunda convicção. Só que, neste caso, ele está errado”.

Omitindo para o irmão o fato de que estava na prisão (a família diz que ele estava em Singapura a negócios), Patrick Tse vai sendo pressionado cada vez mais até finalmente levar a culpa por um crime cometido por seu irmão. Ele é mandado de volta ao *slammer*, enquanto o policial de Lung Kong comenta: “Eu sabia que ele não era bom”. Tsui Hark viu o filme pela primeira vez na televisão quando adolescente e se viu instantaneamente fascinado. “Não se parecia com nenhum outro filme cantonês”, lembra ele. Não parece mesmo. Lung Kong filmava com a câmera na mão enquanto outros diretores acreditavam que não seria possível manter o foco se não houvesse um tripé. Ele levou sua câmera para as ruas, filmando em favelas de Kwun Tong para mostrar como Hong Kong realmente era, e o filme é cheio de detalhes

surpreendentes, como a libertação de Patrick Tse da prisão filmada como se ele fosse um homem deixando o conforto de casa.

Story estreou em Hong Kong no momento em que a cidade lutava para encontrar sua própria identidade. Apanhada entre o domínio colonial de direita pelos britânicos e a dissensão de facções de esquerda às vezes secretamente aliadas à China comunista, Hong Kong desmoronou em uma série de tumultos, atentados a bomba, manifestações, greves e ações policiais que deixaram 51 mortos (15 deles em bombardeios) e 5.000 presos em um ano. Hong Kong era Patrick Tse. Em uma exibição de caridade para a Sociedade de Auxílio a Prisioneiros de Hong Kong, Lung Kong foi fotografado ao lado de Paul Tsui, Secretário para Assuntos Chineses, um dos chineses mais respeitados pelo governo colonial. Com base na foto, a esquerda denunciou Lung Kong como um traidor, o chefe do estúdio foi aconselhado a queimar o filme, e uma bomba foi plantada no teatro na noite de abertura. Sem vontade de refazer o orçamento e incapaz de promover o filme, o estúdio enterrou seu lançamento, e, ainda assim, ele se tornou um sucesso boca a boca e um dos mais influentes filmes cantoneses de todos os tempos.

Patrick Tse foi uma das maiores estrelas masculinas do cinema cantonês. Chegava a exigir até 25 por cento do orçamento de um filme como seu salário. Ele sabia reconhecer os talentos diante de si e se acertou com Lung Kong para rodar seu próximo filme para a Tse Brothers Motion Picture Company. Lung Kong escalou a maior estrela feminina do cinema cantonês, Josephine Siao Fong-fong, para fazer par com Tse em *The Window* (1968), um filme colorido sobre um bandido de rua (Tse) que mata acidentalmente um homem durante um assalto. Ao aprender que a filha do homem (Siao) é cega e que será enviada para morar em uma casa, ele tenta expiar seu crime tornando-se seu zelador. Como qualquer um que já viu um filme sabe, esses dois vão se apaixonar e tudo acabará terrivelmente.

Em um veículo para o estrelato tanto para Siao quanto para Tse, desempenho dela evita os clichês fáceis de cinema sobre os cegos, e é ainda mais impressionante quando sabemos que ela foi obrigada a usar lentes de contato tão dolorosas para ela que chegou a ser hospitalizado

final da filmagem. Antes de Lung Kong, os filmes cantoneses eram felizes em números com enredos baseados em outros filmes, piadas e tipos de personagens reciclados de filme para filme, e a música sendo muitas vezes apenas uma gota de agulha de álbuns comercialmente disponíveis. Lung Kong baseou seus filmes em situações e pessoas que ele observou na vida real. Ele filmou no local, encomendou partituras originais e fez todo o possível para se libertar das convenções. Embora seus filmes tenham sido tão constantemente imitados a ponto de hoje suas inovações serem difíceis de apreciar, eles são entregues com uma convicção tão forte de que não é preciso enxergar demais para ver que eram explosões de ar fresco em uma indústria moribunda.

Trabalhando com Siao novamente, o próximo filme de Lung Kong foi o incomparável *Teddy Girls* (1969). O estúdio disse a ele que aceitariam qualquer roteiro que ele entregasse, então Lung Kong deu a eles uma história adolescente que fez algumas de suas atrizes suarem. Lançando-se no rosto do espectador desde a primeira cena, *Teddy Girls* começa em uma festa de *go-go*, onde uma Siao (presumivelmente bêbada) dança com um selvagem abandono enquanto a câmera passa ao lado. Quando sua namorada é abordada, ela mal hesita antes de quebrar uma garrafa e pegar o molestatador. Presa, ela prefere o centro para delinquentes do que voltar para casa, mas perde as estribeiras quando descobre que sua mãe se suicidou depois que seu namorado perde todo seu dinheiro em investimentos ruins. *Teddy Girls* explode com energias criativas: *flashbacks* são encenados como novelas na tv; funerais se desenrolam em ambientes sonoros inóspitos; casas de luxo são vastos terrenos espalhados com mobília *mod*; e a gangue de garotas de pelúcia de Siao está pronta para brigar, esfaquear um *punk* ou enrolar uma corrente em torno de seus punhos e começar a se debater com a queda de um chapéu.

Os filmes de Lung Kong são frequentemente acusados de fazer pregações. São as diversas pausas-palcos para um assistente social, psiquiatra ou repórter fazer um sermão sobre alguma injustiça social. Para nós, essas podem parecer convenções problemáticas, mas para Lung Kong elas são o ponto, com o mesmo espírito de Brecht, quebrando a quarta parede para que os atores se dirijam

diretamente ao público. Lung Kong não poderia ter feito os filmes que fez se achasse que eles eram “meros” entretenimentos. Ele queria ensinar o público, levá-los, alcançar até os mais pobres, analfabetos desempregados e fazê-los pensar em maneiras diferentes de ver Hong Kong à sua volta. Essas não são falhas em sua técnica, esse é o ponto de sua técnica.

Lung Kong iria fazer mais 11 filmes – de comédias e ficções científicas a uma adaptação de *A peste*, de Albert Camus, que foi destruída quando grupos esquerdistas não identificados cortaram 40 minutos da cópia sem sua permissão antes do lançamento – mas é nesses três filmes (*Story of a Discharged Prisoner*, *The Window*, *Teddy Girls*) que sua reputação reside. No início dos anos 80, devido a problemas de saúde, ele se aposentou do cinema e se mudou para Nova York, onde vive desde então¹.

E daí? Não é errado perguntar o que um bando de antigos filmes cantoneses tem a oferecer a um público moderno, e a única resposta que tenho é oferecer o final de *Teddy Girls*, uma clássica cena de sermão de Lung Kong. Depois que a gangue de garotas escapou da prisão, cometeu alguns crimes sangrentos e foi presa novamente, o chefe do reformatório (interpretado por Kenneth Tsang) acompanha a polícia e o circo da imprensa partem com as mulheres acorrentadas, deixando-o sozinho em uma rua escura da cidade. De fora das sombras, Lydia Shum, uma das garotas que foram soltas e que na verdade conseguiu mesmo se endireitar, se aproxima, com uma lancheira na mão. Ela está a caminho de seu trabalho noturno em uma fábrica quando confessa que deveria ter sido presa por vigiar os movimentos durante a onda de crimes da gangue, mas Tsang está exausta. “Da próxima vez”, ele diz, “não faça isso de novo”.

Ele começa então a longa caminhada de volta para seu carro, com Shum mantendo o ritmo ao lado dele. “Está longe?”, ela pergunta. “É um longo caminho pela frente”, ele avisa. “Posso andar com você?”, ela pergunta. Surpreso, ele se vira para ela, então balança a cabeça, e os dois entram na escuridão juntos. É uma cena que ecoa no final de *Anjos caídos* (*Fallen Angels*, 1995), de Wong Kar-Wai, quando Michelle Reis pede a Takeshi Kaneshiro uma carona para casa na traseira de sua

motocicleta depois de uma longa e fria noite de violência sem sentido. “A estrada não é muito longa”, ela pensa, “e eu sei que vou sair em breve, mas estou me sentindo muito bem neste momento”.

Duas pessoas se mantendo juntas em uma longa jornada durante a noite, sem saber se a maneira que eles pensam e agem faz a menor diferença no mundo, mas agradecidas que, mesmo que por pouco tempo, elas não tenham que fazer a jornada sozinhas. Há 26 anos entre os finais desses dois filmes, e os cantores são diferentes, mas, em Hong Kong, a música continua a mesma.

O RETRATO DE UM COMEDIANTE COMO ESQUIZO- FRÊNICO

— N G H O

I.

A experiência de ver *Teppanyaki* (Tie ban shao, 1984), o mais recente filme de Michael Hui, é bastante triste. O confuso estado do espírito de um comediante é evidente por toda parte: piadas desorganizadas, piadas cansativas, chauvinismo masculino e uma atitude conservadora em relação à sexualidade. E como todos esses elementos são projetados pelo diretor/ator principal, o filme parece mais a confissão de um homem perturbado. *Teppanyaki* é prova viva de minha crença de que, todos os comediantes, em alguma medida, são esquizofrênicos.

II.

É realmente difícil interpretar um comediante auto-zombeteiro e autoconsciente. Ele está sempre lutando para alcançar esse delicado equilíbrio: atrair os risos da plateia, produzindo mecanicamente situações caóticas e engraçadas (o anarquismo da comédia) e, ao mesmo tempo, parodiando a vida e a sociedade (o valor social da comédia).

Para alcançar este último, é preciso muita habilidade da parte do comediante. Não é fácil decidir entre uma coisa ou outra: ele não pode fazer mais do que entreter o público, ou corre o risco de se tornar um comentarista social. Andar a corda bamba entre os dois é um ato perigoso. Na grande maioria das vezes, o comediante escorregará. E isso, geralmente, constitui o retrato do comediante como um esquizofrênico.

Da Roma antiga à Idade Média, palhaços nunca estiveram satisfeitos com apenas entreter multidões. Eles satirizavam os assuntos políticos do momento e acabavam sendo punidos pelos imperadores. Quer dizer: sempre foi difícil ser um palhaço bem-sucedido e respeitável.

113

Publicado originalmente em *A Study of Hong Kong Cinema in the 70s*. Hong Kong: 8th Hong Kong International Film Festival, 1984, pp. 71-72. Tradução de Julio Bezerra.

Games Gamblers Play (Gwai ma seung sing, 1974), o primeiro filme de Hui, pertence ao primeiro grupo mencionado acima. É uma comédia anárquica com muitas piadas e sem enredo. *The Last Message* (Tian cai yu bai chi, 1975), seu segundo longa, faz parte do segundo grupo – compassivo e satírico. Isso demonstra que, como comediante, ele sempre tenta melhorar. O fracasso da bilheteria de *The Last Message* foi sua punição.

Hui sente que o favorecimento de enredos e sentimentos e a subtilização de piadas o levaram ao fracasso de *The Last Message*. Em *Os detetives* (Ban jin ba liang, 1976), sua obra seguinte, ele estava determinado a virar a mesa.

Fez, ao mesmo tempo, sua “Declaração de Comédia”: “o público fica inquieto assim que as piadas param. Meus filmes passaram por vários estágios de condensação... Cada minuto deve ter uma *gag*.”¹

Inquestionavelmente, *Os detetives* é tecnicamente o melhor filme de Hui até o momento. A briga na cozinha e a cena em que Hui prepara uma galinha são momentos clássicos da comédia no cinema. No entanto, ele perdeu completamente seu toque humanista.

The Contract (Mai shen qi, 1978), no entanto, prova que Hui está tentando continuar onde parou. É, mais uma vez, um retrato do comediante como um esquizofrênico. Desta vez, mostra o comediante tentando condenar a burocracia. É uma espécie de versão em animação para uma sátira social autobiográfica.

Security Unlimited (Mo deng bao biao, 1981), forte em *gags* e fraco em narrativa, parece uma continuação de *Os detetives*. E *Teppanyaki*, embora mal organizado, parece estar no mesmo nível pessoal de *The Contract*.

III.

Dos seis filmes dirigidos por Hui, *The Last Message* é um dos que merecem uma reavaliação. À primeira vista, trata-se de uma comédia negra feita aos trancos e barrancos e com poucas piadas. Em uma segunda avaliação, no entanto, trata-se de um drama social cheio de sentimento.

Através de incidentes que ocorrem em um asilo, *The Last Message* tenta refletir o estado crítico da sociedade de Hong Kong após o colapso do mercado de ações em 1973. Como um drama social, é surpreendentemente simpático. Em uma cena, Qiao Hong, que já está morto, tenta conseguir o perdão de sua filha através de ondas cerebrais – a sequência mais comovente de todos os trabalhos de Hui.

Parece que Hui nunca compreendeu completamente a razão por trás do fracasso de *The Last Message*. “Falhou porque eu não sabia contar uma piada e uma história ao mesmo tempo”, especula ele. “Todo filme precisa de um estilo unificado. É demais esperar que o público ria de um momento e chore no seguinte.” Mas isso não justifica o caso, já que vários estilos poderiam coexistir no mesmo filme – é até mesmo possível imaginar uma comédia trágica.

Talvez o tema de *The Last Message* seja o principal fator para o seu fracasso: um asilo não fornece *gags* eficientes para uma comédia. Uma boa piada sempre começa em uma situação da vida real e termina com um arremate imprevisível. Um exemplo de *The Last Message* ilustra este ponto:

(Michael observa um padre procurando por sua lente de contato no chão.)

Michael O que você está fazendo?

Padre Procurando pela minha lente invisível. (Lente invisível é o equivalente chinês para lentes de contato).

Michael Como você vai conseguir encontrar – é invisível! (O padre continua sua busca.)

Michael Por que não comeu mais peixe?

(O padre se volta para Michael com um olhar confuso.)

Michael Bem, os gatos adoram peixe. Você já viu um gato usando lentes invisíveis?

Esta última fala é engraçada porque é falada por uma pessoa sã. Em um hospício, até mesmo as mais ridículas frases de efeito têm pouco alcance cômico, já que aqueles que as pronunciam são insanos.

O fracasso de *The Last Message* como comédia negra se equivale ao sucesso de *O estranho no ninho* (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1975), de Milos Forman, como drama sério – o primeiro, inegavelmente, é influenciado por este último. *O estranho no ninho* não faz nenhuma tentativa de ridicularizar o insano. O filme parodia a insanidade de uma sociedade racional, retratando a sensibilidade de um mundo insano. Mas esta é justamente a profundidade que *The Last Message* não alcança.

IV.

Ao analisar o conteúdo das comédias de Michael Hui, é evidente que ele tem seus motivos e temas favoritos. Por exemplo, ele adora encenar suas piadas na cozinha (*Os detetives*, *Security Unlimited*, *Teppanyaki*). O jogo de sombras também é recorrente (*The Contract*, *Security Unlimited*, *Teppanyaki*). Antes de *Teppanyaki*, ele raramente fazia graça de esposas e de sogros, e nunca parodiava um outro filme. A presença de *Indiana Jones e os caçadores da Arca Perdida* (*The Raiders of the Lost Ark*, 1981) em *Teppanyaki* é a única exceção de toda a sua filmografia.

Entre seus muitos motivos recorrentes, o que satiriza o intelectualismo é o mais destacado. Tradicionalmente, as comédias servem como brincadeiras proletárias para com os ricos, os poderosos e os intelectuais. Em geral, o comediante perde sua sensibilidade depois da fama, Hui, portanto, é uma exceção.

A maior coleção de piadas anti-intelectuais aparece em *The Last Message*. Nos dois exemplos seguintes, ele compara Shakespeare a um açougueiro:

A. (Michael, tentando agradar a Qiao Hong para enganá-lo em relação aos seus objetos de valor, entrega-lhe um prato de arroz com carne.)

Qiao De acordo com Shakespeare, deve-se desconfiar da pessoa que oferece um prato de arroz com carne, pois ele deve ter pensamentos malignos em sua mente.
(Michael não reage)

Qiao Você não sabe quem é Shakespeare?

Michael Ele deve ser um açougueiro!

A. (Sam fala para Michael, que não sabe nadar, para mergulhar no tesouro.)

Sam Para Shakespeare, é melhor se afogar do que ser pobre.

Michael Oh não, aquele açougueiro de novo não!²

E os dois exemplos a seguir ilustram sua opinião oposta sobre a opressão de classe – defendendo a preguiça e a “inutilidade”:

A. (Ricky, o garçom, entrega um maço de cigarros a um cliente.)

Cliente Finalmente! Eu esperei por uma hora!
(Ricky pega os cigarros dele.)

Ricky Então não é seu. O cara na mesa ao lado esperou por três horas!

A. (Michael é repreendido por sua inutilidade pelo superintendente).

Michael O extintor ali é inútil também.

Por que você não joga fora?³

Esse tipo de piadas anti-intelectuais, raramente encontradas em filmes locais recentes, tornam o trabalho de Hui mais singular.

V.

Cada filme de Hui apresenta pelo menos uma sequência de fantasia. Em *Games Gamblers Play*, Sam se imagina na pele do invencível Bruce Lee. Em *The Last Message*, Michael sonha em ser rico, relaxar à beira da piscina, enquanto Sam fantasia encontrar sua amante de helicóptero. Em *Os detetives*, Michael tem literalmente um doce sonho deitado no leito da água. Em *The Contract*, ele se vislumbra rico, casado e caucasiano. Em *Security Unlimited*, Ricky se imagina Superman em um encontro com sua namorada.

E *Teppanyaki*, de certa forma, é o pesadelo do marido oprimido. Talvez essa seja a única explicação convincente para o confuso estado em que o filme se encontra. De fato, maridos oprimidos, cães, fuzis e

espingardas pertencem ao mundo criado por Washington Irving em *Rip Van Winkle*, que, em sua tradução chinesa, é intitulado "O Grande sonho de Rip". As três camadas da mesma personalidade aparecem juntas ao mesmo tempo no mesmo espaço: o Ego (Michael, dominado por um elefante), Id (o amante em brasa, Michael) e o Superego (o sogro). O entrelaçamento só é possível em um sonho. Infelizmente, como uma comédia, *Teppanyaki* não se parece com um sonho, mas com um pesadelo.

CINEMA NOVO:

RENOVAÇÃO, SANGUE E IDENTIDADE

— FILIPE FURTADO

O que se costuma chamar de Cinema Novo de Hong Kong se refere a uma geração de cineastas que chega à direção de longa-metragens a partir de 1978 com uma sensibilidade mais áspera e desviante do que a encontrada na grande produção local, sobretudo da Shaw Brothers, nas duas décadas anteriores. São filmes com primazia do cantonês¹, feitos longe dos estúdios e com uma relação ambígua com as formas mais tradicionais de narrativa. Ao mesmo tempo, são filmes que existem inseridos de forma bastante direta na indústria local, sem promoverem nenhum tipo de oposição real a ela.

Existem uma série de fatores que ajudam a prenunciar a chegada do Cinema Novo. Há, uma longa tradição do melodrama social desde o estabelecimento da indústria local, algo notável por exemplo nos filmes de Patrick Lung Kong. Ao longo da década de 70 haverá um surto de popularidade de comédias passadas em meios populares. Primeiro um par de filmes dirigidos por Chor Yuen, *The House of 72 Tenants* (Chat sup yee ga fong hak, 1973) e *Hong Kong 73'* (Heung gong chat sup sam, 1974), fundamentais em reintroduzir o cantonês e os temas locais e contemporâneos. Ambos os filmes lidam diretamente com as dificuldades e sentimento de comunidade das classes populares da metrópole, algo não visto antes nas produções da Shaw Brothers.

Pouco depois, Michael Hui, um comediante vindo da televisão, se estabelecerá como o mais popular astro local numa série de filmes que ele dirigiu e co-protagonizou com seus irmãos Sam e Ricky. Neles a imagem frequente é de Michael como alguma espécie de chefe turrão, enquanto Sam faz as vezes do galã e Ricky do trabalhador dedicado de quem se tira proveito. Estes filmes são muito calcados nas personalidades fortes dos irmãos, sobretudo Michael, mas são longas que

ajudam a estabelecer uma pulsão da cidade e dos tipos locais muito pouco presente nas grandes produções da década anterior. Esta briga de elementos fica bem clara no contraste entre os dois melhores filmes de Hui. *Os detetives* (Ban jin ba liang, 1976) e *The Contract* (Mai shen qi, 1978). O primeiro é uma inspiradíssima série de *gags* a partir de uma agência de detetives e os absurdos casos em que eles se envolvem. Há uma ênfase grande na cidade e nas relações de poder entre os irmãos, e *The Contract* é uma sátira aguda da indústria de televisão da qual o próprio Hui veio. É um filme muito mais fechado, dominado pelo espaço da emissora de tv e com um humor menos de observação e mais calcado na sátira da briga pela audiência à qualquer preço.

Um elemento subestimado na ascensão do Cinema Novo será a novidade da presença da Golden Harvest como estúdio concorrente a Shaw Brothers. Enquanto a Shaw era estruturada nos moldes de um antigo estúdio americano, com o domínio de toda a cadeia de realização e exibição e uma produção bastante centralizada, a Golden Harvest, com menos recursos e um estúdio muito menor, lançou-se em co-produções com produtores independentes, e ofereceu a astros mais liberdade criativa e melhores salários (as principais estrelas de Hong Kong nos anos 70/80 – Bruce Lee, Michael Hui, Jackie Chan – todas fecharam contratos exclusivos com ela). O estúdio viria a se envolver com poucos filmes do Cinema Novo (*The Sword*, *The Happenings*), mas ao criar condições para o desenvolvimento de produtores independentes ampliou condições para a chegada desses filmes.

Outro aspecto no qual a Golden Harvest contribuiu sem querer foi no movimento para fora dos estúdios. Enquanto os filmes da Shaw Brothers se beneficiam da grande estrutura à disposição, a partir da metade dos anos 70 começam a surgir filmes que não lançam mão deles. Esta diferença é visível quando comparamos os já mencionados *The House of 72 Tenants* e *Os detetives*, o primeiro produzido na Shaw e o segundo uma co-produção da Golden Harvest, e a forma como eles se aproximam de Hong Kong. Um marco neste sentido será o policial independente de *Jumping Ash* (Tiaohui, 1976), co-dirigido por Po-Chih Leong e Josephine Siao. Um filme sobre os esforços de um policial para caçar um traficante internacional, *Jumping Ash* é muito inspirado por

Operação França (The French Connection, 1971), mas Leong e Siao não copiam apenas a trama do filme de William Friedkin, mas reconhecem como seu trabalho com locações é essencial para o sucesso das suas sequencias de ação e procuram também absorvê-lo, resultando num filme de mais frescor do que sua história batida poderia sugerir.

A grande referência para a geração do Cinema Novo, porém, será a diretora Cecile Tong, tanto na sua independência como na radicalidade da sua proposta estética. A carreira de Tong foi curta e marcada por dificuldades tanto de distribuição como com a censura, e, na altura da chegada do Cinema Novo, ela emigrou para os EUA e nunca mais filmou. Sua reputação hoje reside sobretudo em dois longas, *O arco* (Dong fu ren, 1969) e *China Behind* (Zai jian Zhongguo, 1974). O primeiro é uma estréia ambiciosa que mostra a sintonia da diretora com cinemas modernos que se desenvolveram ao longo da década de 60. Um círculo de desejos não consumados, dominado pela figura de uma viúva, prestes a receber uma homenagem por conta da sua famosa castidade, que se apaixona, mas não sabe como agir. A estratificação social, as mínimas possibilidades para a mulher, o desejo como forma de negociação, os personagens prisioneiros das imagens que formaram para si mesmos, poderia tudo sugerir um filme de Kenji Mizoguchi, mas o olhar de Tong é muito próprio com suas imagens dotadas de uma forte carga simbólica e de um uso da natureza como um elemento abstrato. A montagem tem um ritmo próprio e uma agressividade só dela.

Para realizar *O arco*, Tong buscou investidores americanos e se cercou de figuras estrangeiras já estabelecidas (o cineasta Les Blank cuidou da montagem, a fotografia ficou por conta do mestre indiano Subrata Mitra, responsável pelas imagens da trilogia de *Apu*, *Charulata* etc.). Cecile Tong permanece uma figura divorciada de toda a estrutura de Hong Kong. A odisséia de *China Behind* tornaria isso ainda mais marcante. O filme lida com quatro estudantes tentando fugir da China durante a Revolução Cultural para Hong Kong. Duro, detalhado sobre a vida na China à época e marcado por tamanho desconforto que a chegada em Hong Kong não representa uma liberdade, mas uma forma diferente de paranóia e deslocamento. *China Behind* foi

proibido pelo governo britânico e só chegou aos cinemas de Hong Kong em 1987. O argumento era de que o filme atrapalhava as relações com os países vizinhos (como uma das últimas colônias, Hong Kong tinha leis certamente menos democráticas do que imaginamos), mas a visão amarga de Hong Kong pouco ajudou. Não muito mais tarde, Cecile Tong abandonaria o cinema e o país. Seu filme permaneceria um desses boatos que poucos viram, mas de grande influência.

Em 1978, quando da estréia de *The Extras* (Ka le fei), filme dirigido por Yim Ho que marcou o início do Cinema Novo, a indústria de Hong Kong era um espaço ainda bastante estratificado. Houveram exceções nos anos anteriores, como Michael Hui e Po - Chih Leong, mas, mesmo os diretores estreantes dos anos 70, como Lau Kar Leung, geralmente eram veteranos da indústria que trabalhavam nos bastidores há pelo menos uma década. A maior parte do talento por trás das câmeras do cinema local estava envolvida com a indústria desde os anos 50 ou, no mais tardar, começo dos 60. O cinema de Hong Kong era um cinema à procura de sangue novo.

O universo de jovens diretores ao qual a imprensa local denominaria Cinema Novo já no ano seguinte, tinha algumas características em comum. A maioria nasceu por volta de 1950, em famílias com boas condições financeiras, e estudou cinema no exterior no fim dos anos 60, começo dos 70 (na Inglaterra ou EUA). A porta de entrada foi a televisão local em meados da década, onde treinaram as necessidades das filmagens rápidas e com poucos recursos e aprenderam a lidar com as realidades de indústria. Não sou um especialista na produção televisiva desses realizadores que quase nada circulou no ocidente, mas pelos relatos de críticos locais, com poucas exceções (Tsui Hark e Clifford Choi trabalharam em séries de artes marciais, por exemplo) ela se voltou para temas realistas e contemporâneos, questões existenciais e econômicas da classe média local em especial. Muitos anos mais tarde Ann Hui dirigiria um filme semi autobiográfico *Song of Exile* (Ke tu qiu hen, 1990), no qual Maggie Cheung interpretaria uma cineasta como Hui às voltas com as várias questões de ruptura

de geração e formação do período. A exceção nesta formação, vale destacar, fica por conta de Peter Yung, que não começou na TV, mas como fotógrafo.

Historiadores não concordam plenamente com a extensão do recorte histórico que cobre o Cinema Novo, mas de um modo geral, podemos dizer que o período heróico do ciclo, no qual esta geração opera e se estabelece como um movimento mais ou menos organizado, cobre o período de 1978 a 1982. Ann Hui e Tsui Hark são os diretores vindos do Cinema Novo com as carreiras mais produtivas ainda filmando com grande sucesso nos dias de hoje, apesar de representarem polos opostos da indústria local. Além deles, o núcleo duro do movimento contava com nomes como Yim Ho, Allen Fong, Patrick Tam, Peter Yung, Alex Cheung e Dennis Yu. Com muitas outras figuras como Terry Tong, Clifford Choi, Lou Shing Hon, Johnny Mak e Kirk Wong as bordas (sem contar companheiros de geração mais associados a produção comercial cuja a obra ocasionalmente se relaciona com eles como Ronny Yu e John Woo).

Estes diretores se viram às voltas com uma estrutura de produção muito diferente daquela dos cinemas novos ocidentais surgidos no começo dos anos 60. Se produtoras independentes começaram a aparecer, não haverá em Hong Kong espaço para figura do produtor mecenas disposto a apostar em filmes de risco com mais chances de prestígio do que retorno financeiro, a ideia de construir uma ponte com festivais europeus era de pouca relevância (apesar de alguns filmes como *Não brinque com fogo*, *Pai e filho* e *Os refugiados do barco* terem feito carreiras) e não havia formas de apoio governamental². De certa forma, a situação de um jovem cineasta em Hong Kong em 1978 era similar à de um jovem cineasta ingressando na Boca do Lixo em São Paulo ou no Beco da Fome no Rio, produtores não realizavam nenhum grande controle sobre conteúdo e podiam ser tolerantes com experimentação, desde que o filme respeitasse certas expectativas do gênero e, portanto, dessem bom retorno financeiro. Um filme policial ou de artes marciais precisava entregar um mínimo de cenas de ação, assim como um filme de horror precisava ter seus fantasmas, sustos e mortes etc. Pode-se dizer que produtores esperavam um mínimo de

violência (e em alguns casos, erotismo) para tornar os filmes viáveis e realizadores sabiam que na sociedade ultra capitalista de Hong Kong, onde uma ideia de mérito e lucro é muito delineada, segundas chances eram raras. Vários diretores ligados ao movimento passaram a ter dificuldades para filmar por volta de 83 e quando do retorno da colônia a China em 1997, somente Tsui, Hui e Ho poderiam ser chamados de cineastas ativos.

É possível traçar um paralelo entre o Cinema Novo de Hong Kong e o Cinema Novo de Taiwan que surgiria pouco mais tarde em 1982. A proximidade entre os dois países e a posição de Taiwan como um mercado cinematográfico dominado pela indústria de Hong Kong tornava isso inevitável. Por exemplo, a atriz e futura diretora Sylvia Chang protagonizou os primeiros filmes de Ann Hui (*O segredo*, 1979) e Edward Yang (*Naquele dia na praia*, 1983). Ideias sobre identidade e história serão frequentes em ambos num reflexo inevitável sobre uma cidade e uma ilha cuja população é marcada pela diáspora causada pela Revolução Comunista na China continental. Este encontro tem o seu caso mais interessante em *King of Chess* (Qi wang, 1991), um filme co-dirigido por Tsui Hark e Yim Ho, e dividido em duas histórias paralelas lidando com dois mestres do xadrez, um na Taipei do começo dos anos 90 e outro na China durante a Revolução Cultural. Apesar de co-produzido por Hou Hsiao-Hsien, quase todo talento na frente e atrás das câmeras vinha de Hong Kong. O resultado final era um filme radical e de poucas concessões muito mais próximo do cinema taiwanês.

No geral, os filmes taiwaneses se revelaram muito mais desprovidos de concessões no seu confronto com a indústria e as expectativas sociais do espectador local do que os de Hong Kong – podemos ainda apontar que o Cinema Novo de Hong Kong foi eventualmente absorvido pela indústria e o mesmo não se deu em Taiwan. Pak Tong Cheuk no seu estudo sobre o cinema novo de Hong Kong³, se refere a geração como mais reformista do que revolucionária e aponta como mesmo em 1979 críticos locais questionavam as reais possibilidades de ruptura no cinema local e, em alguns casos mais radicais, até apontavam uma preferência pelo trabalho televisivo desses diretores.

O Cinema Novo como já dito começaria de fato com *The Extras*, um filme que nunca teve oportunidade de assistir, mas que pelas descrições lida apropriadamente com as vidas à margem da indústria de cinema. *The Extras* foi co-escrito e produzido por Ronny Yu, para Film Force, produtora que Yim Ho, Ronny Yu e Dennis Yu formaram na época, o que reforça o caráter de grupo dos primeiros tempos do movimento. Outros filmes rapidamente se somaram em 1979: *O segredo* (Ann Hui), *The Butterfly Murders* (Tsui Hark), *Cops and Robbers* (Alex Cheung), *The System* (Peter Yung) e *House of the Lute* (Lou Shing Hon). Todos filmes de gênero, a maioria associadas ao filme policial.

Nessa complicada negociação de entrada na indústria, muitos diretores buscaram realizar filmes revisionistas que ao mesmo tempo tentassem satisfazer exigências de gênero enquanto quebravam as expectativas deles. Podemos notar esta tendência em três filmes de estréia do biênio 1979/1980 que retomavam o filme de artes marciais de longe ainda o produto mais popular da colônia: o já mencionado *The Butterfly Murders*, *A espada* (Patrick Tam, 80) e *O caso enigmático* (Johnnie To, 80). Histórias fragmentadas com motivações mesquinhas e nada heróicas, montagens intensificadas, cenário mais realistas, cenas de ação que valorizam o trabalho do diretor sobre a coreografia e os lutadores são características comuns a todos eles. Diante desses filmes não há dúvidas do esforço de deixar claro que não estamos diante de mais um filme de Chang Cheh ou King Hu, o que os coloca em grande contraste por exemplo com os primeiros filmes de Jackie Chan e Sammo Hung, que podem soar mais modernos que os filmes da Shaws mas que se enxergam como herdeiros diretos de uma tradição. Como é comum em filmes revisionistas estes desejos opostos de funcionar no gênero e quebrá-lo pode ser bastante frustrante e somente *The Butterfly Murders*, com sua dose de mistério, elementos sobrenaturais e atmosfera paranóica de incerteza constante, é bem-sucedido.

Um certo gosto por realismo é uma constante em boa parte dos filmes do período. Esta ideia de realismo porém precisa ser posta num contexto, referimos aqui menos a uma retomada de alguma ideia de

neorrealismo tal qual imaginado no ocidente e mais uma ruptura com tradições do cinema local. O realismo aqui é sobretudo temático, com a ênfase em material contemporâneo como nas séries de TV dos autores, uma densidade psicológica maior e uma intensificação de sentimentos e sentidos. Este realismo é uma questão de reforçar aspereza e crueldade presente no material muito mais do que uma descrição semi-documental da realidade tal qual ela é. Por vezes, ele se dará por vias de uma espécie de sensacionalismo e em outras reforça uma tradição mais naturalista que pode até soar simples para alguns olhares ocidentais, mas é um gesto radical dentro do contexto da cultura local.

David Bordwell no seu *Planet Hong Kong* (2000) desmerece o que ele chama de tradição realista do Cinema Novo que ele associa a Ann Hui, Yim Ho e Allen Fong e contrapõe ao cinema *avant-pop* que relaciona com Tsui Hark e Patrick Tam. Para ele o primeiro grupo de realizadores faz pouco mais que uma reprodução oriental de preceitos do cinema de autor realista ocidental. Isso ignora a qualidade alucinatória de boa parte dos primeiros filmes de Hui (que inclui até um filme de fantasmas, *The Spooky Bunch*, 1980) e Ho, e do trabalho de Fong estar mais próximo de noções de auto ficção que só entrariam em voga anos mais tarde. Deve-se observar também que a crítica traz por parte de Bordwell, uma boa dose de colonialismo e desejo por alguma forma de exotismo oriental, um outro mais acessível no seu estranhamento.

Os dois gêneros mais produtivos associados com este primeiro período do Cinema Novo foram o filme policial e o filme de horror. Entre os filmes policiais, destacam-se: *O segredo* (Ann Hui, 1979), *O sistema* (Peter Yung, 1979), *Cops and Robbers* (Alex Cheung, 1979), *The Saviour* (Ronny Yu, 1980), *The Happenings* (Yim Ho, 1980), *Não Brinque com Fogo* (Tsui Hark, 1980), *A História de Woo Viet* (Ann Hui, 1981), *Coolie Killer* (Terry Tong, 1981), *The Hired Killers* (Lou Shing Hon, 1981), *Man on the Brink* (Alex Cheung, 1981) e *O Clube* (Kirk Wong, 1981). A flexibilidade do gênero atraía os realizadores. *O sistema* por exemplo faz jus

ao título e descreve todo um trabalho de investigação, as pressões dos superiores sobre o policial protagonista, assim como as que ele realiza sobre sua principal fonte. Um sistema impiedoso e desumanizador. Já *O segredo* inspirado num caso verídico que dominara as páginas policiais dos jornais locais pouco antes, um assassinato complicado pelas relações da vítima com os assassinos. Um filme marcado por quebras de tempo e ponto de vista, em que a investigação se volta para as razões do crime, tomado por um clima opressor e desolador na sua crueza. O gênero e o gancho reconhecível para os espectadores da época são as únicas concessões de Hui.

O principal cultor do filme policial no Cinema Novo foi Alex Cheung. Se o gênero é um meio para Yung ou Hui, ele é razão maior das preocupações de Cheung. *Cops and Robbers* trata das diferenças entre os lados da lei e os determinismos sociais que as produzem, enquanto *Man on the Brink* lida com um policial infiltrado na máfia local, seu isolamento e paranóia. Ambos os filmes jogam com a ideia da fronteira da lei e da dualidade dos personagens e ambos são duros e pessimistas. Cheung continuaria trabalhando regularmente no gênero em filmes como *Danger Has Two Faces* (Huang jia da zei, 1984) e *Framed* (Chen di e, 1989), e, mais tarde, após deixar o cinema, ele seria a partir de 1996 o principal produtor e diretor de uma série de minisséries televisivas chamada *The ICAC Investigators*, que dramatizaria casos do órgão público anti-corrupção, com o próprio ICAC servindo de co-produtor.

Outros realizadores que existem na fronteira entre o Cinema Novo e a produção comercial se apropriaram com frequência do gênero. Entre esses, vale destacar Kirk Wong cujo *O clube* (Wu ting, 1981) é o mais satisfatório dos *thrillers* policiais para o espectador em busca de cenas de ação. Um filme de guerra de *gangster*, cruel e desprovido de saídas positivas, *O clube* tem pouco do sentimento moral dos filmes de Cheung e se entrega a um niilismo apocalíptico. “No mundo real, não posso causar destruição, mas no do cinema, me permitem isso”, a declaração de Wong não poderia ser mais direta sobre seus filmes. O resto da carreira de Wong seguiria na mesma toada, valorizando uma crueza e ação violenta e desesperançada – por vezes ele sugere uma versão mais vulgar e sensacionalista de John Woo (que produziu seu único filme

Hollywoodiano, *The Big Hit*, em 1998). Entre esses filmes posteriores, eu destacaria *Gunmen* (Tian luo di wang, 1988), um filme de época com fortes ecos de *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, 1987), e *Organized Crime and Triad Bureau* (Chung ngon sat luk: O gei, 1993).

Entre os filmes de horror ligados ao Cinema Novo, destacam-se nos anos heróicos *The Spooky Bunch* (Ann Hui, 1980), *The Beasts* (Dennis Yu, 1980), *We Are Going to Eat You* (Tsui Hark, 1980), *Love Massacre* (Patrick Tam, 1981), *Life After Life* (Peter Yung, 1981) e *The Imp* (Dennis Yu, 1981). Novamente, vale apontar a riqueza e variedade dos filmes. *The Spooky Bunch*, por exemplo, mostra Hui lidando com teatro e com a performance num ambiente de pressões econômicas, um filme usando o sobrenatural para lidar com ideias de invenção num mundo com pouco espaço para elas. *Love Massacre* (Ai sha, 1981) é um dos filmes mais radicais do período, espécie de *slasher* de arte seguindo um grupo de *yuppies* chineses vivendo deslocados em San Francisco. Uma delas se envolve com um rapaz perturbado e ciumento prestes a cometer o massacre do título. O estilo de Tam agressivo e minimalista com uso expressivo de cores primárias (sobretudo o vermelho) e uma exploração arquitetônica próxima de Antonioni. Uma visão do inferno, de corpos exauridos manequins prontos para abate.

O grande mestre do horror de Hong Kong é Dennis Yu que nunca conheceu uma metáfora que ele não possa expandir de forma violenta. Os dois filmes mais famosos de Yu, *The Beasts* (Shan kou, 1980) e *The Imp* são notáveis pela sua violência grosseira e pôr um ponto de vista impiedoso. O ponto de partida de *The Beasts* é próximo ao *The Last House on the Left* (1972), de Wes Craven: um casal de irmãos passeia pela mata quando são atacados por uma *gang*, ele é assassinado e ela estuprada. Mais tarde o pai ensandecido passa a patrulhar a mata em busca das bestas do título, quando encontra a *gang* não poupa violência na sua retribuição. Yu não permite nenhuma identificação, apenas acompanha o barbarismo e testemunha a ausência completa do pacto civilizatório. Pode-se sempre questionar se não se trata no fundo de mera exploração do sadismo, mas sua força é inegável. Já *The Imp* retoma o filme de casa assombrada pelo viés do pânico financeiro. Um homem recém-casado com filho à caminho consegue

um emprego de segurança num *shopping center*, mas o local se revela assombrado. Pior, o espírito quer algo dele. Boa parte da tensão do filme deriva dessa pergunta bastante reconhecível do que fazer quando se sabe que um emprego faz mal, mas não se tem qualquer segurança financeira para abandoná-lo. *The Imp* é mais sofisticado e atmosférico do que *The Beasts* e tem um crescente paranóico e um forte sentimento de tristeza. Em comum, nos dois filmes está a família como um elemento intoxicante e a violência como algo transmissível.

Nem todos os filmes da primeira fase do Cinema Novo pertencem a gêneros mais populares ou mesmo são fáceis de classificar. Por exemplo *We Are Going to Eat You* (Di yu wu men, 1980), passeia com desenvoltura pelo filme de horror, sátira política e filme de artes marciais, misturando tudo enquanto preserva a ideia de canibalismo como ato de provocação. Já a estréia de Allen Fong, *Pai e filho* (Foo ji ching, 1981) é um filme autobiográfico que retoma o seu desejo de fazer cinema e a resistência do pai conservador e ao mesmo tempo retoma a tradução do melodrama familiar do cinema chinês clássico, sobretudo o dos filmes de pai e filho que eram considerados um gênero à parte. Inclassificável também é *Soul of the Wind* (Fong mok yan, 1982), último filme de Peter Yung, que acompanha uma expedição arqueológica com ecos de Herzog, uma aventura sobre choque cultural e desejo pela antiguidade, foi o primeiro filme de um cineasta do Cinema Novo realizado na China Continental.

Um grupo especial e muito bem-sucedido de filmes é o que lidam com questões da juventude da época. *The Happenings* (Ho), *Não brinque com fogo* (Tsui) e *Nômade* (Patrick Tam, 1982) estão entre o que de melhor foi produzido no período. Mais tarde o ciclo seria expandido com uma série de filmes de Clifford Choi que dão sequência às mesmas questões, mas numa chave menos confrontadora: *Teenage Dreamers* (Ning meng ke le, 1982), *Hong Kong, Hong Kong* (Nam yi nui, 1983) e *Grow Up in Anger* (Qing chun nu chao, 1986).

The Happenings e *Não brinque com fogo* lidam de forma amarga com a delinquência juvenil. Em *The Happenings*, um grupo de amigos rouba um carro para se divertir a noite e isto desencadeia uma série de eventos violentos. O filme tem uma qualidade histórica ausente nos

outros filmes de Ho, e seus jovens não são apresentados com qualquer malícia, inocentes tomados por uma realidade violenta. Não poderá se dizer o mesmo dos jovens protagonistas de *Não brinque com fogo*, cuja reação ao tédio e alienação é conscientemente violenta. Trata-se do filme mais radical produzido no período, a primeira ação dos protagonistas é colocar uma bomba numa sala de cinema por diversão e o filme se encerra com o último sobrevivente desesperado atirando contra a câmera. Não haverá perdão ou escapatória aqui, todos são tragados pela violência. *Não brinque com fogo* tem também a melhor personagem do Cinema Novo, a jovem adolescente que passa os dias solitária e torturando animais que chantageia os amigos para ser aceita na turma; enquanto os meninos caminham pela violência sem direção, a raiva incontida dela contra a sociedade de Hong Kong é inconfundível. Sem grandes surpresas o governo britânico proibiu o filme e Tsui foi obrigado a remontá-lo.

Nômade existe na direção contrária. Um filme de grande romantismo e no qual a violência e isolamento existe temperada por esperança. Se há uma saída social para Hong Kong, ela se encontra nesses personagens jovens, na troca de diálogos crucial do filme um deles se questiona sobre o que fazem pela sociedade e recebe como resposta “nós somos a sociedade”. Desejo serve para derrubar as barreiras, os personagens se dividem entre um casal de amigos ricos e seus pretendentes vindos da classe trabalhadora. As distancias são apontadas, mas no universo do filme postas de lado. As marcas do passado permanecem no entorno na figura de um namorado de uma delas, um ex-guerrilheiro do grupo de extrema esquerda japonês Exército Vermelho, escondido dos seus ex-companheiros. Tam faz amplo uso dos seus jovens atores (incluindo Leslie Cheung em começo de carreira), sua presença, sua alegria, sua sensualidade. Se *Não brinque por fogo* busca a subversão por um ataque ao espectador, *Nômade* a alcança pelo viés libertário. O filme também teve muitos problemas, a censura britânica obrigou Tam a abreviar as cenas de sexo e os financiadores decidiram que o final utópico de Tam era demais e o forçaram a um final mais ambíguo, tornando *Nômade* um dos raros filmes que tiveram um final menos positivo por causa dos produtores.

O final da primeira fase e começo da assimilação dos seus realizadores data do fim de 1981. Vem daí o lançamento de duas comédias populares *Wedding Bell, Wedding Belles* (Yim Ho), produzido pela Golden Harvest, e *All the Wrong Clues...for the Right Solution* (Tsui Hark, 1981), produzido pela Cinema City, estúdio especializado em comédias vulgares. Em ambos os casos, a percepção local era de realizadores capitulando para as realidades da indústria. Deve-se apontar que tanto Ho como Tsui ainda estavam às voltas com os problemas dos seus filmes de delinquentes. Na altura do lançamento de *All the Wrong Clues*, Tsui ainda procurava achar um corte lançável de *Não brinque com fogo*.

A despeito da sua reputação pelo humor grosseiro, a Cinema City se revelaria uma útil parceira dos cineastas do Cinema Novo, sobretudo Tsui Hark. Seus fundadores, Karl Maka, Dean Shek e Raymond Wong, eram todos atores, ao contrário dos empreendedores da Shaw Brothers e da Golden Harvest, e, como não tinham nenhuma das grandes ambições dos cineastas do Cinema Novo, não se importavam de correr riscos distribuindo alguns filmes ligados ao movimento como *Life After Life* e *Once Upon a Rainbow* (Agnes Ng, 1982) – além de filmes posteriores mais comerciais de realizadores ligados ao Cinema Novo, como *The Occupant* (Ronny Yu, 1984), *Banana Cop* (Po Chih-Leong, 1984) e *Evil Cat* (Dennis Yu, 1987). Eles seriam ainda responsáveis por dar uma casa a Johnnie To, que, devido ao fracasso de *O caso enigmático* (Bi shui han shan duo ming jin, 1980), o primeiro em comédias da produtora, passou anos exilado na TV. A Cinema City lançaria o primeiro filme pessoal de Johnnie To, *All About Ah Long* (Ah Long dik goo si, 1989). Por trás disso estava também a necessidade da Cinema City de encontrar uma massa trabalhadora para preencher sua cada vez mais expansiva linha de produção, o que explica as muitas oportunidades dadas para jovens diretores não provados como John Woo⁴ e Ringo Lam, antes deles obterem seus sucessos na segunda metade da década.

É neste contexto que *All The Wrong Clues* começa uma longa parceria entre o estúdio e Tsui Hark. Entre todas as figuras associadas ao Cinema Novo, Tsui Hark é aquele que mais aglomerou talento em seu entorno e também uma das mais complexas. Um empresário

ambicioso e um *punk* provocador, sem que esses lados jamais se auto cancelassem, Tsui é um artista imprevisível capaz das maiores concessões e dos gestos mais radicais. No seu período na Cinema City, ele realizou filmes de encomenda como *All the Wrong Clues* e *Aces Go Places 3* (Zui jia pai dang 3: Nu huang mi ling, 1983), mas também conseguiu espaço para uma homenagem ao cinema chinês dos anos 30 em *Shanghai Blues* (Shang Hai zhi yen, 1984), e, em *Working Class* (Da gung wong dai, 1985), transformou o que poderia ser uma típica comédia do estúdio num filme sobre a revolução dos trabalhadores de uma fábrica.

Em 1986, Tsui fundou a Film Workshop, sua ambiciosa produtora, cujos filmes até 1991 foram lançados pela Cinema City. Na Film Workshop, Tsui finalmente se tornou seu próprio patrão, além de poder brincar de chefe de estúdio. Ele deu oportunidade para muitos colegas de sua geração como Kirk Wong (*Gunmen*), Johnnie To (*The Big Heat*, 1988), Chiu Siu Tung (os três *A Chinese Ghost Story*, 1987-1991) e mais notavelmente John Woo (*Alvo Duplo 1 e 2*, 1986-1987, *O matador*, 1989). Como produtor tinha fama de generoso nas oportunidades, mas também de um carrasco dado a remontar filmes, refilmar cenas e ocasionalmente despedir diretores. Woo prometia a cada filme não mais trabalhar com Tsui e desistiu de vez na pré-produção de *Alvo Duplo 3*, uma *prequel* passada na Guerra do Vietnã, quando ficou claro que Tsui, que nasceu em Saigon e emigrou com a família para Hong Kong no começo da década de 60, tinha zero interesse em permitir que ele tivesse qualquer liberdade.

Os próprios filmes de Tsui no período da Film Workshop mostravam não apenas imensa criatividade, mas grande coerência. Como o único diretor emigrante do Cinema Novo, Tsui revelou-se obcecado por questões da identidade chinesa. Quase toda a sua obra na Film Workshop responde à tradição: literatura, folclore e cinema. *Sonhos da Ópera de Pequim* (Do ma daan, 1986) parte do teatro chinês e da história local no começo do século para falar de amor, arte e resistência. Podemos dizer que a fase em si começara dois anos antes com *Shanghai Blues*, uma comédia musical que atualiza *Crossroads* (Xiling Shen, 1937), um dos filmes mais queridos do cinema chinês. Tanto

Shanghai Blues como *Sonhos da Ópera de Pequim* usam o mesmo humor de identidades trocadas, fundos históricos (as tensões de 1913 e a guerra sino-japonesa, respectivamente), e os mesmos sentimentos triunfantes sobre criação, identidade e revolução. O trabalho posterior de Tsui com algumas exceções seguiria a mesma toada: a série *Era Uma Vez na China* (seis filmes entre 1991 e 1997, quase todos dirigidos por Tsui e protagonizados por Jet Li) focaria o mais popular dos heróis folclóricos chineses, Wong Fei Hung, *Green Snake* (Ching se, 1993) e *The Lovers* (Liang zhu, 1994), se voltam para as lendas populares das Irmãs Cobra e dos Amantes da Borboleta respectivamente (em típica provocação de Tsui, ele foca *Green Snake* na maliciosa cobra verde e não na sua irmã, que costuma ser a heroína da história). *The Chinese Feast* (Jin yu man tang, 1995) homenageia a tradição das comédias culinárias chinesas, *Love in the Time of Twilight* (Hua yue jia qi, 1995) é uma fantasia romântica passada nos anos 20, e *The Blade* (Dao, 1995) é uma refilmagem do clássico de Chang Cheh, *Espadachim de um braço* (Du bei dao, 1967). Esta tendência também é visível em outros filmes que ele produziu e escreveu: a série *A Chinese Ghost Story* nasce de um dos contos mais famosos do mais popular livro de horror chinês. Wong Fei Hung retorna criança no formativo *Mestre Kam: A lenda* (Siu nin Wong Fei Hung chi: Tit ma lau, 1993). Tsui produziu um grande retorno para King Hu, que estava inativo desde o começo da década de 80, com *Swordsman* (Xiao ao jiang hu, 1990), mas, em uma atitude típica do Tsui produtor, ele demitiu o mestre no meio das filmagens. Tsui ainda produziria um *remake* do clássico de Hu, *Dragon Gate Inn* (1991, que ele refilmaria novamente como *Flying Swords of the Dragon Gate* em 2011). De fato, os dois filmes mais desinteressantes de Tsui para a Film Workshop, *The Master* (Long hang tian xia, 1991) e *Tri-Star* (Da san yuan, 1996) são os únicos com cenário contemporâneo.

Se Tsui é o caso de maior sucesso criativo das relações conturbadas entre o Cinema Novo e a indústria cinematográfica, a frustrante carreira de Patrick Tam é seu contraponto. Tam dirigiu sete filmes entre 1980 e 1989 e, se a produção fora frequente, foram ainda mais constantes suas dores de cabeça, brigas com produtores, acusações de fazer arte pela arte por setores da crítica, e os fracassos de público. Somente

um filme de Tam, *Final Victory* (Zui hou sheng li, 1987), um filme *noir* romântico escrito por um jovem Wong Kar-wai e ironicamente com Tsui como o vilão, teve boa recepção à época. Como Stephen Teo bem observou, as principais referências de Tam, cinema e cultura japonesa em geral e Jean-Luc Godard são bem distantes das expectativas do cinema local. Este paradoxo chega ao limite em *Cherie* (Xue er, 1984), uma comédia romântica sobre uma modelo que tem que escolher entre um empresário mulherengo e um jovem ciumento, que é dirigida por Tam num espetáculo de cores primárias, arquitetura moderna e enquadramentos agressivos. A impressão é a de que Tam conduz seus atores por imagens que lhe interessam, com o mínimo de esforço para que eles declamem e participem das ações do roteiro, numa dissonância pura entre texto e planos. Menos radical é *My Heart is That Eternal Rose* (Sha shou hu die meng, 1989), um dos filmes de *gangster* heróicos popularizados por John Woo à época, aqui resta pouco heroísmo e muita melancolia e arrependimento. O ritmo é vacilante, o romantismo mais declamado que sentido, as personagens se desintegram, salvo pelo pequeno *gangster* devoto à heroína vivido por um Tony Leung em começo de carreira, que parece o único a despertar o interesse de Tam. O final apocalíptico é memorável, graças à montagem inventiva, quase um exercício cubista de desmonte do gênero.

Após *My Heart is That Eternal Rose*, Tam se aposentou e foi se dedicar a dar aulas, escrever, além de servir de montador em dois filmes de seu pupilo Wong (*Dias Selvagens*, 1990, e *Cinzas no Tempo*, 1994). Ele finalmente retomou a direção para um último filme em *After This, Our Exile* (Fu zi, 2006), uma releitura radical dos filmes de pai e filho passado em meio a personagens marginais e levando o conflito de geração ao limite da não-reconciliação. 17 anos depois, tudo mudou, *After This Our Exile* foi o grande vencedor do maior prêmio da indústria local, foi exibido em festivais europeus e recebido com grande respeito localmente. E o que é mais importante: Tam finalmente fizera um filme exatamente como quisera, o tempo enfim alcançara Patrick Tam.

Outro cineasta fora do seu tempo é Allen Fong, que respondeu às questões da relação entre o Cinema Novo e a indústria por ignorá-las. Fong dirigiu somente cinco filmes e sua reputação reside nos três

primeiros *Pai e filho*, *Ah Ying* (1983) e *Just Like Weather* (Mei guo xin, 1986). Assim como no cinema de Jean Eustache todos eles têm algum fundo em fato, seja autobiográfico, seja de personagens que ele encontrou. O já mencionado *Pai e filho* dramatiza a própria entrada de Fong no cinema. Já *Ah Ying* e *Just Like Weather* são exercícios radicais de auto ficção um tanto próximos ao cinema que Abbas Kiarostami popularizaria pouco depois. *Ah Ying* mostra uma aspirante a atriz entrando em contato com um diretor inspirado num amigo de Fong, que falecera um pouco antes. A atriz So Ying-Hui interpreta uma versão ficcional dela mesma, enquanto Peter Wang interpreta um misto de Fong e seu amigo Go Mo. O filme mostra Ah Ying entrando em contato com o mundo do cinema, mas também o cineasta entrando em contato com o mundo dela. Em *Just Like Weather*, Fong elege um casal jovem para interpretar a crise do próprio casamento (o grande drama é que ela ganha mais que ele), tudo interpolado pela presença de um documentarista chamado Allen Fong, que faz um documentário sobre eles, entrevista-os e ocasionalmente se mete na ação. O quanto o filme é ficcional e o quanto ele é inspirado no casal nunca é claro para nós. *Just Like Weather* é um filme de grande entrega e ao mesmo tempo perturbador nesta fronteira tênue entre ficção e intimidade.

Entre todos os cineastas centrais do Cinema Novo, Ann Hui se revelou a mais maleável, mudando de registros e gêneros, indo da ficção autobiográfica a superproduções. O trabalho de Hui nos anos iniciais do movimento é marcado pela sua trilogia do Vietnã, *O garoto do Vietnã* (1978, feito para a TV, que eu só conheço de fama), *A história de Woo Viet* (Woo Yuet dik goo si, 1981) e *Os refugiados do barco* (Tau ban no hoi, 1982). São todos filmes sobre a questão dos refugiados vietnamitas que chegavam a Hong Kong no período fugindo do regime comunista e da pobreza do país após duas décadas de guerra pela independência. São filmes marcados por um misto de empatia e violência grotesca. Suas imagens são alucinatórias, *Os refugiados do barco*, o único passado no Vietnã, é quase um filme de horror. Em *A história de Woo Viet*, Chow Yun Fat faz um refugiado ex-veterano da guerra que tenta fugir da violência, mas é perseguido por ela a todo momento. Seu sonho é ir para Hong Kong e depois partir para os EUA,

o que ele encontra, porém, é sempre a constância da violência. Chow é usado de forma muito distante da sua imagem de astro, sempre cansado e a sair das sombras, seus olhos sugerindo a resignação de quem já viu tudo e sonha, mas não espera paz. É um filme dominado pelo sentimento de deslocamento, pela ideia da diáspora.

A carreira de Hui a partir de então vem sendo das mais ecléticas, ela é especialmente feliz em lidar com questões históricas, sejam dos grandes eventos como nos filmes sobre Vietnã e seus dois longas sobre a ocupação japonesa (*Love in Fallen City*, 1984, *Our Time Will Come*, 2017), ou nos filmes de história íntima como o autobiográfico *Song of Exile* (1990) e *Uma vida simples* (Tou ze, 2011), sobre a relação de um produtor de cinema amigo de Hui e a empregada de mais de 50 anos da família, facilitadas pela maneira que Hui é capaz de estabelecer uma longa história de relações mesmo mostrando pouco. A destacar também um belo díptico sobre a meia idade *Neve de verão* (Nu ren si shi, 1995), pelo ponto de vista feminino, e *July Rhapsody* (Laam yan sei sap, 2002), pelo olhar masculino.

A presença da diáspora nos filmes vietnamitas de Hui adianta o trauma que junto da relação mais próxima da indústria marcaria a segunda fase do Cinema Novo. Em 1982, Margaret Thatcher visita a China. Seu principal objetivo era decidir o que fazer com a colônia britânica adquirida numa série de tratados em meados do século XIX que estavam para vencer. Os britânicos tentaram estender os tratados, mas deram de frente com a recusa total do Partido Comunista Chinês. A partir do fracasso da visita se torna uma questão de quando e não se, Hong Kong voltaria para a China⁵. A relação muito tensa com os britânicos seria trocada por uma ainda mais incerta com os chineses.

A partir desse momento, filmes sobre a identidade e história se tornariam mais frequentes na obra dos jovens realizadores. 1984 veria duas superproduções sobre a ocupação japonesa de Hong Kong em 1941, *Hong Kong 1941* (Po-Chih Leong) e *Love in a Fallen City* (Ann Hui), adaptado do famoso romance de Eileen Chang, ambos protagonizados por Chow Yun-Fat, e destacando os sacrifícios, concessões e gestos

de resistência da população diante dos japoneses. Além de *Shanghai Blues*, de Tsui no qual a guerra era usada como interlúdio que separava os amantes. Não é preciso grande esforço de interpretação para reconhecer o súbito surto de ansiedade. Ainda em 1984, Johnny Mak, um produtor nos primeiros tempos do Cinema Novo, dirige seu único longa, *Long Arm of the Law*, sobre uma gang chinesa violenta espalhando terror em Hong Kong, com suas imagens fortes da cidade e sequências de violência catártica. A ocupação em *Long Arm of the Law* já não faz uso de subterfúgios, o perigo é chinês. O filme foi muito popular e teve sequências, assim como muitos imitadores com seus criminosos chineses invadindo Hong Kong e causando violência.

Como já mencionado, questões de identidade chinesa se tornariam uma obsessão no cinema de Tsui Hark. Outro diretor do Cinema Novo para o qual a questão se tornaria recorrente seria Yim Ho. Já em 1984, Ho dirigiria o simbolicamente intitulado *Homecoming* (Si shui liu nian), sobre uma jovem de Hong Kong em sua primeira viagem ao vilarejo do interior chinês donde origina sua família. Parte nostálgico, parte caustico, o filme existe num deslocamento e incompletude constantes. A vida no interior tem seus charmes sedutores, mas jamais elimina um mal-estar na jovem. Após *Homecoming*, todos os filmes seguintes de Ho lidariam diretamente com a China: *Buddha's Lock* (Tian pu sa, 1987), *Red Dust* (Gun gun hong chen, 1990), *King of Chess* (Qi wang, 1991, co-dirigido por Tsui), *The Day the Sun Turned Cold* (Tian guo ni zi, 1994). A identificação de Ho com a China se tornaria tanta que *Red Dust*, sobre um romance proibido e colaboracionismo durante a ocupação, pós guerra e revolução comunista e *The Day the Turned Cold*, um misto de policial e drama familiar passado no interior da China, seriam por vezes confundidos na imprensa ocidental à época com filmes da chamada quinta geração do cinema chinês.

Neste mesmo período começam a surgir os primeiros filmes de uma geração de cineastas ainda mais jovens que entram no cinema com as portas abertas pelo Cinema Novo. Alguns críticos, como Stephen Teo, descrevem estes cineastas como parte de uma chamada Segunda Onda, enquanto outros, como Sean Gilman, consideram a nomenclatura

problemática e as duas gerações como uma só. Entre os realizadores desta geração, os nomes mais famosos são os de Wong Kar-wai e Stanley Kwan, mas ela também inclui cineastas como o casal Mabel Cheung e Alex Law (que se alternam na direção e produção dos seus filmes), Eddie Fong e Clara Law. Uma figura de transição entre as gerações é Tony Au, diretor de arte de muitos filmes do Cinema Novo que estreou na direção em 1983 e se notabilizaria por dramas femininos bastante duros sobre o patriarcado chinês, lidando diretamente com relações de poder e exploração entre os sexos, sobretudo *Last Affair* (Fa sing, 1983), *I Am Sorry* (Shuo huang de nu ren, 1989) e *O Cristo de Nanjing* (Nan Jing de ji du, 1995).

Os cineastas da nova geração se revelam ainda mais obcecados pela questão da diáspora chinesa; *Last Affair*, *The Illegal Immigrant* (Cheung, 1985), *An Autumn Tale* (Cheung, 1987), *Full Moon in New York* (Kwan, 1990), *Farewell China* (Clara Law, 1990), *Dias Selvagens* (Wong, 1990), *To Liv(e)* (Evans Chan, 1992) e *Felizes juntos* (Wong, 1997) todos lidam com personagens no exílio ou aspirando deixar Hong Kong. Desses o mais famoso no ocidente é *Felizes juntos* e não é acidente que Wong lance seu romance de amantes deslocados em Buenos Aires no ano do retorno de Hong Kong a China (mais tarde Wong faria uma alusão direta no título *2046* (2004) ao último ano completo de Hong Kong antes dela se tornar só mais uma cidade chinesa). Outros filmes da segunda geração lidaram diretamente com questões de formação e identidade, como *An Amorous Woman of the Tang Dynasty* (Eddie Fong, 1984), *Painted Faces* (Alex Law, 1988), *Rouge* (Stanley Kwan, 1988), *The Last Princess of Manchuria* (Eddie Fong, 1990), *Au Revoir Mon Amour* (Tony Au, 1991), *Centre Stage* (Stanley Kwan, 1991) e *Cinzas no Tempo* (Wong Kar-wai, 1994). As muitas tensões se multiplicam em *The Private Eyes Blues* (Eddie Fong, 1994), uma investigação policial que se desdobra numa investigação sobre a identidade chinesa. O protagonista de *Dias Selvagens* é uma criança rejeitada à procura da mãe, as três amigas em *Full Moon in New York* representam as três Chinas, em *Love Unto Waste* (Stanley Kwan, 1986), o desespero existencial de um grupo de amigos causa fascínio num policial investigando assassinato, os policiais de *Amores Expressos* (Wong Kar Wai, 1994) existem numa

constante transitoriedade e são atormentados pela passagem do tempo⁶, em *Rouge* dois espaços de Hong Kong separados por 50 anos são colocados em contraste.

Os cineastas da segunda geração tiveram também suas dificuldades, mas o sucesso de Wong Kar-wai e de filmes como *Rouge* e *An Autumn Tale*, sugerem um equilíbrio entre a expressão pessoal e o encontro com o público que somente Tsui e Hui, entre os membros originais, conseguiram, em alguns momentos, alcançar.

SONHOS DA ÓPERA DE PEQUIM (1986)

— J . H O B E R M A N

O *power-pop*¹ de sucesso dos últimos anos, *Sonhos da Ópera de Pequim* nos atrai com sua batida forte e tresloucada. Sua primeira imagem é um *close-up* de um ator de ópera chinesa elaboradamente montado, olhando para a câmera e uivando de tanto rir. Sua alegria estilizada é contagiante; desafiando o espectador a permanecer indiferente. Essa comédia de ação realizada pelo diretor de Hong Kong, Tsui Hark, é uma pegadinha quase irresistível, coreografada e de tirar o fôlego.

Como em grande parte da recente safra de Hong Kong, *Sonhos da Ópera de Pequim* é um filme de época que reflete a ansiedade da Colônia da Coroa em relação à reunificação com a República Popular. Tsui descreveu o filme como uma sátira à “ignorância da democracia” chinesa, mas parece igualmente uma fantasia sobre o colapso de uma ordem social estabelecida. Ambientada em 1913, dois anos após a queda do último imperador, a narrativa é um emaranhado confuso no qual inescrupulosos senhores da guerra se envolvem em conspirações sinistras, enquanto garimpeiros aventureiros buscam jóias escondidas em meio a ataques frequentes e estilizados de faz de conta. Como o título sugere, o teatro cubista de Tsui é um vórtice de entretenimento, ganância e intriga, onde três heroínas atraentes – uma golpista cômica, uma aspirante à atriz e a filha de um general, que, por nenhuma razão particular (e não muito convincente), se disfarça de menino – unem forças para perseguir suas respectivas agendas. Como de costume, a aspirante à atriz é a personagem mais “sincera”.

Sonhos da Ópera de Pequim é uma festa do pijama chamativa e irônica, na qual as estrelas quase nunca param de representar papéis, com palhaçadas pontuadas por todos os tipos de retrocessos, piadas visuais e subversões de queda de gênero. (As mulheres não podiam

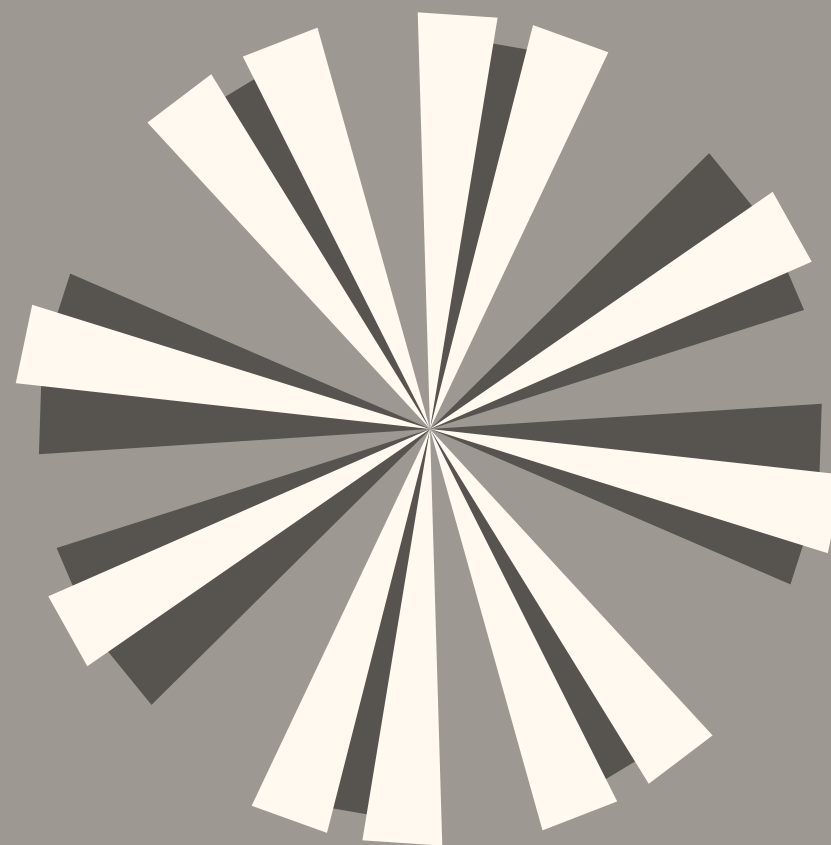
143

Publicado originalmente em *Village*, 31 de janeiro de 89. Tradução de Julio Bezerra.

entrar na Ópera de Pequim, algo abordado neste filme com uma história de vingança.) O filme todo desfila uma qualidade de pensamento que paira e, finalmente, substitui a trama superficial. Como as lutas e perseguições instigadas pelos gongos e cliques da trilha sonora de James Wong, o filme é fonte inesgotável de atração – a ação é acelerada na edição *bang-bang* de Tsui, amplificada pelas reações exageradas dos atores, um esconde-esconde contínuo e de constantes disfarces. (A pergunta mais frequente: “Como você chegou até aqui?”)

Em seu ritmo alucinante e insolente, *Sonhos da Ópera de Pequim* deve algo aos filmes de *Indiana Jones*, de Steven Spielberg, mas é menos arrogante e mais deliberadamente frágil (para não falar de sua imunidade ao imperialismo *indy* etnocêntrico). É um filme consciente de suas próprias estratégias, premissas e objetivos, e se sente muito à vontade com essa consciência. Descaradamente bidimensional, o filme envolve todo o espectro de diversão popular do Oriente e do Ocidente. Quando Tsui carnaliza uma ópera tradicional colocando um par de personagens (disfarçados) no palco em trajes idênticos, ele combina a consternação de duas das mais célebres *gags* dos irmãos Marx. Mas, enquanto *Sonhos da Ópera de Pequim* parodia sua fonte, nos oferece em igual medida e de maneira orgânica as acrobacias mais espetaculares, a partir do solo rico da forma da ópera.

Tsui esboça um Eisenstein cômico. Não é apenas a montagem no estilo metralhadora, mas o uso da tipologia, a análise das atrações circenses, o fascínio por sinais e o interesse por revoltas políticas que o ligam ao mestre soviético. Se Tsui pertence à Internationale do entretenimento comercial, isto se dá porque a era do heroísmo revolucionário já passou faz um bom tempo. Assim como em Eisenstein, os filmes de Tsui parecem fluir de alguma fonte pré-antológica. Apesar de todo o seu *pow*², *Sonhos da Ópera de Pequim* tem uma inesperada reviravolta de melancolia e perda – como uma espécie de versão camponesa do *Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925).



FERVURA MÁXIMA RENOVA CINEMA POPULAR

— I N Á C I O A R A Ú J O

Diz a piada – ou o preconceito – que no Japão (e por extensão a China e Hong Kong) todo mundo tem a mesma cara. *Fervura máxima* (Lat Sau San Taam, 1992) parece feito, em parte, para reafirmar a imensa confusão facial que experimentam os ocidentais. Ou melhor, para aprofundá-la. Pois, além do rosto igual, os personagens de John Woo têm o costume de fazer, quase todos, jogo duplo: ao mesmo tempo são policiais e infiltrados nas gangues que dominam Hong Kong.

E aqui não estamos no território nem da piada nem do preconceito. Um dos maiores temores dos policiais deste filme é matar um gângster e, em seguida, descobrir que na verdade era um companheiro de corporação. Esses temores não são a essência do filme, mas definem bem o estilo hiperbólico de John Woo.

Para ele não basta que as pessoas se matem. É preciso uma média de 300 tiros para chegar a um cadáver. Não basta que as gangues tenham dezenas de integrantes. É preciso, ainda, que eles se multipliquem de maneira quase infinita a cada sequência.

Aí é que está a graça da coisa. O argumento de *Fervura máxima* é digno de um telefilme policial ordinário. O policial Yuen (Chow Yun-fat) quer liquidar umas tantas gangues, responsáveis pela morte de seu parceiro. Com um ponto de partida desses, é difícil ir longe. Aí entra a arte do cinema segundo Woo, para quem o espetáculo parece ser um grande, contínuo desregramento dos sentidos.

Daí as formidáveis alterações de velocidade no interior de uma mesma cena, onde é possível passar da câmera acelerada à câmera lenta de um plano a outro, operar congelamentos inesperados da imagem, distorcendo o tempo, criando exasperações, jogando o espectador no interior de um verdadeiro balé rítmico. Porque as inúmeras

sequências de tiros, batalhas, corridas não obedecem a um critério realista. É como se estivéssemos vendo um musical movido ao som de balas e granadas.

Essa característica leva *Fervura máxima* para bem longe do chamado cinema da violência. Em vez disso, o que conta é a tradição do cinema como arte popular.

Esse o aspecto mais interessante de *Fervura máxima*. Desde a entrada da TV em cena, o cinema aos poucos tornou-se uma arte de classe média. O repertório popular deteriorou-se. Como Hong Kong permaneceu fora desse movimento, é natural que essa tradição comece a se renovar por lá. E que, sintomaticamente, Hollywood já tenha importado John Woo (que fez *O Alvo* [Hard Target, 1993], com Van Damme). Em Hong Kong não faltaram tecnologia e talento para desenvolver os efeitos do filme. Mas Hollywood é o lugar certo para Woo. E Woo é o cara de que Hollywood precisa para renovar o filme de ação.

IMAGENS DO CREPÚSCULO DO SÉC. XX: JOHN WOO E TSUI HARK

— FRANCIS VOGNER DOS REIS

A comédia americana dos anos 1920, os melodramas japoneses e os filmes de *wuxia* chineses nos anos 1930, o *western* e o musical norte-americano dos anos 1940, a chanchada nos anos 1950, quase todo o cinema indiano nos anos 1960 e 1970, comprovam que o repertório popular (canções, temas, mitos, heróis, seus símbolos e caracterizações) sempre conviveu com os predicados comerciais, uma convivência muitas vezes conflituosa, o que fez dos grandes filmes populares na indústria o “negativo” do comercialismo, da padronização e da reificação. Os filmes de cineastas como Fritz Lang, Charles Chaplin, Jacques Tourneur e Kenji Mizoguchi, por exemplo, são fábulas desviantes que compõem no seio do cinema popular uma miragem da violência que as instituições impõe à trama social, seja ela a justiça (Lang), o ordenamento racional do cotidiano (Chaplin), a onipotência científica (Tourneur) ou o conjunto de valores das tradições (Mizoguchi): o thriller, a comédia, o horror e o melodrama. É preciso fazer as distinções corretas e tentar entender a cultura do cinema como uma equação complexa – e um fato estético impuro – entre arte e indústria, entre o comercial e o popular. O popular responde a demandas de um imaginário que pode, ou não, ser capturado pelo comércio. Longa conversa a que retornamos, infelizmente e constantemente, ainda. Porque se formos aos fatos, as articulações se mostram mais complexas que os juízos generalistas que se querem críticos, mas que não dissimulam os preconceitos de uma sensibilidade elitista que, a essa altura da História, já deveria ter sido varrida do mapa.

Esse preâmbulo descortina essa relação entre a radicalidade da criação e os gêneros populares, que tiveram nos filmes da indústria de Hong Kong, o último episódio no século xx. Na história do cinema

de Hong Kong não há, por assim dizer, “surto de vanguarda”, como foi comum em outros países, sobretudo ocidentais. Nos anos 80 e 90 do século passado, quando a vizinha Taiwan ganhava visibilidade com uma nova geração de diretores, como Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Tsai-Ming Liang e Ang Lee, que circulavam nos festivais europeus, Hong Kong entrava no Ocidente via mercado de *home* vídeo e distribuição restrita em circuito de salas de cinema.

A história do cinema de Hong Kong é eminentemente ligada aos gêneros da indústria local, e mesmo um cineasta *arthouse* como Wong Kar-wai começou fazendo “filme de porrada”. Assim, os filmes *wuxia* (gênero também literário que mistura a China medieval, magia e lutas de espada), comédias, melodramas, filmes de kung fu (e a variante *wire fu*) e, sobretudo, os *bloodshed*, compõem um corpo de obras com marcos ligados aos paradigmas da indústria e à popularidade dos gêneros e dos atores. Por mais que não se adequassem ao rótulo de *exploitation*, os filmes de Hong Kong ocuparam nos anos 80 um lugar bastante restrito e exótico. Algumas co-produções entre Estados Unidos e Hong Kong se tornaram bastante populares no mercado de vídeo, em especial as da vaga “kickboxer”, como *Retroceder nunca, render-se jamais* 1 e 2 (dirigidos por Corey Yuen, em 1986 e 1987), *O Rei dos kickboxers* (1990) e *Os irmãos kickboxers* (1990), todos produzidos por See-Yuen Ng, antigo quadro da Shaw Brothers. Entretanto, os filmes *kickboxer* possuíam ambições estéticas mais modestas e entravam no filão corriqueiro dos filmes B de artes marciais para o público ocidental. Mas o ouro mesmo eram os *bloodshed*.

Os *bloodshed* popularizaram o cinema de ação de Hong Kong, ao ponto de se tornarem uma das referências fundamentais do cinema, em especial para os diretores americanos, nos anos 1990 e 2000, e seus elementos foram reapropriados por uma série de cineastas, o que rendeu filmes vigorosos (*Cães de aluguel*, de Quentin Tarantino em 1993 e *El Mariachi*, de Robert Rodriguez, de 1992) e canhestros (*O profissional*, de Luc Besson, de 1994, e *Dobermann*, de Jan Koenen, de 1997). Mesmo em *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski, *Irma Vep* (1996), de Olivier Assayas, e nos filmes de McG, a presença também

do cinema hongconguês, mais especificamente da imagética e dos procedimentos do *wire fu*, é definitiva.

Os *bloodshed* são filmes com estilização radical da ultraviolência e que abrigam parábolas morais sobre honra e redenção em um registro melodramático, de emocionalismo agudo, muitas vezes marcado por trilhas incidentais tristes, grandiosas e por canções pop melosas (outra grande indústria honkonesa é a da música pop). Esses são traços comuns, ainda que o tom, ou o protagonismo de um ou outro elemento, varie de um filme para outro. Ringo Lam, Ronny Yu, Johnnie To, John Woo e Tsui Hark, foram alguns dos diretores e produtores que se tornaram referência no gênero, sendo que alguns deles (Lam, Hark e Woo), inclusive, acabaram sendo levados à Hollywood por Jean-Claude Van Damme e dirigiram os melhores filmes em que o ator trabalhou, como *O alvo* (Woo, 1993), *Golpe fulminante* (Tsui, 1998) e *In Hell* (Lam, 2003).

É digno de nota que quase todos os diretores desenvolveram também uma carreira como produtores, seja dos seus próprios filmes ou dos filmes de seus colegas, o que dá a eles uma noção e uma expectativa muito diferente da eficácia – estética e de mercado – dos filmes. Entre eles, Tsui Hark e John Woo foram os mais emblemáticos, em especial pela parceria na trilogia *Alvo duplo* (Ying hung boon sik), na qual os dois primeiros tiveram direção de John Woo e produzidos por Tsui Hark, que dirige a terceira parte. A trilogia *Alvo duplo* foi responsável pela repercussão no Ocidente de John Woo, Tsui Hark e do ator Chow-Yun Fat.

O ETÉREO EM JOHN WOO

Prédios de vidro e ferro; pisos frios e mobília industrializada de acrílico e alumínio; lojas com produtos de manufaturas cintilantes e eletroeletrônicos empilhados; neon e escadas rolantes; óculos escuros baratos e música pop melosa; cortiços gigantescos e escritórios assépticos; portos movimentados e sedans de indústrias asiáticas; mistura de símbolos ocidentais e moral oriental; aeroportos, bares, hotéis e restaurantes com cascatas artificiais e povoado por figuras locais e estrangeiras fazendo negócio; malas de dinheiro, pilhas de

dinheiro falso e armas. Esses são objetos e elementos que compõem um mundo, a imagem de um tempo, de uma realidade industrial e produtiva, uma miragem capitalista dos tigres asiáticos que ascendeu entre os anos 1970 e 1990, tendo no próprio cinema um testemunho e ao mesmo tempo um produto. É nesse universo que conjuga uma cumplicidade entre o capitalismo e o crime que os dois principais cineastas do cinema de Hong Kong, John Woo e Tsui Hark, construíram parte mais importante de suas obras, que foram ao mesmo tempo produtos comerciais eficazes, peças singulares de invenção formal e fábulas violentas sobre o incontornável e irresoluto conflito entre a honra e o dinheiro.

John Woo e Tsui Hark representam suas potências emblemáticas desse cinema. Cineastas de gênero com uma carreira só comparável, em número e popularidade junto ao seu público, aos cineastas da antiga Hollywood das três primeiras décadas. Filmaram muito desde os anos 1970 (assinaram entre 40 e 50 filmes cada um), passaram por diversos gêneros cinematográficos, trabalharam em uma infinidade de funções na indústria: foram assistentes, cenógrafos, câmeras, montadores, roteiristas, atores, e, principalmente, produtores e diretores. Dentro dessa engrenagem imprimiram uma marca.

Até *Alvo duplo* (Ying hung boon sik, 1986). John Woo fez uma carreira versátil, alternando entre comédias de aventura como *Um dinheiro muito louco* (Fa qian han, 1977), *Quem tudo quer nem tudo tem* (Qian zuo guai, 1980) e *Resgate alucinado* (Hua ji shi dai, 1981), *Confusão à moda chinesa* (Ba Cai Lin Ya Zhen, 1982), filmes de kung fu como *Mão da morte* (Shao Lin men, 1976) e *A jugular blindada* (Hao xia, 1979), realizando até mesmo o tradicional filme de ópera chinesa em *A Princesa de Chang Ping* (Dinü hua, 1976) e o filme infantil *Run Tiger Run* (Liang zhi lao hu, 1985). Ou seja, quando chegou ao *Alvo duplo*, Woo já acumulava uma carreira com filmes de grande repercussão popular perfeitamente adequados à miríade de gêneros do cinema de Hong Kong. Até *Run Tiger Run* vemos um cineasta que, entre os seus pares locais, é o que mais cultiva um senso de equilíbrio visual, um ritmo que, mesmo acelerado, preserva certa serenidade em um encadeamento de movimentos que cultiva, sobretudo, uma atenção à

articulação dos elementos em cena (mesmo na bagunça e na profusão, há ordem, não o caos), com um talento de construir imagens icônicas a partir do gestual dos corpos no plano.

Alvo duplo é o filme mais ambicioso de Woo até então. A parábola de honra e redenção dos irmãos que se tornam rivais porque um faz carreira na polícia e outro foi preso por participar da máfia que fabricava dinheiro falso (motivo pelo qual o pai deles foi assassinado), inaugura um novo tipo de abordagem da violência e de registro dramático no gênero. O aspecto ligeiro e jovial do cinema de ação hongkonquês (como em *Aces Go Places 4*, de Ringo Lam, feito no mesmo ano) dá lugar a uma densidade dramática e a uma perspectiva mais extrema da violência. John Woo prima por uma ambição plástica que é constituída pela relação entre o grafismo da imagem direta da violência em seu aspecto mais francamente pictórico, e a coreografia que modula o espaço como uma espécie de lugar de visualidade quase etérea – arejado, amplo, com paredes brancas e alguma simbologia, que guarda uma ideia de sublime – que vai ser devidamente destruído. A sequência em que Mark, o personagem de ChowYun-fat, entra em um restaurante e no corredor anda em *slow motion* abraçado por uma mulher, a montagem revela os detalhes daquilo que se está armando: um massacre promovido por Mark. Quando chega à área das mesas, ele saca duas armas e atira em todos os homens entorno de uma mesa redonda, onde comem e se divertem com algumas mulheres. É um massacre coreografado em que os corpos vestindo ternos e camisas brancas são lançados em direção à mobília em *slow motion* e explodindo sem sangue (como em Sam Peckinpah). Um dos gângsteres tem a cabeça atingida por um tiro que explode em sangue na parede branca. O corpo sai do quadro e ficamos com um Pollock, menos como citação fetichista e frívola e mais como uma consciência do caráter de quase abstração de uma cena ultraviolenta que, se fosse hiper-realista, seria somente abjeta.

A arte de Woo tanto na série *Alvo duplo* quanto nos posteriores, *O matador* (Dip huet seung hung, 1989), *Bala na cabeça* (Die xue jie tou, 1990) e *Fervura máxima* (Lat sau san taam, 1992), tem um desejo de lançar a imagem para uma zona de abstração. Ao conduzir a imagem

da violência e da morte ao extremo da visibilidade (a morte está no centro plano em *slow motion*), Woo dá a ela ao mesmo tempo gravidade (como efeito), solenidade (como evocação) e esvaziamento (se torna uma performance plástica). Não deixa de ser uma reflexão sobre a imagem da morte no cinema, porque ela é sempre banal como representação, já que ela é um gesto, uma performance, uma trucagem, mas ao mesmo tempo, remete a algo que está para além dela mesma: a violência como parte principal e constitutiva de um imaginário que fabula sobre os limites dos jogos de força do poder e do dinheiro. Se *Alvo duplo* começa com planos da fabricação minuciosa do dinheiro falso, é porque o caráter de abstração encontra no dinheiro seu fetiche mais insinuante.

A violência seria a expressão mais banal, corriqueira e “profissional” (atentar a essa qualidade) do mal. O mal e o bem não seriam uma essência, mas uma postura. A identificação dos personagens não se daria por meio de um juízo especificamente moral, mas a partir de uma tomada de posição, para além do lugar em que atuam. A dinâmica entre dois personagens cria uma terceira dimensão em filmes como *O matador* e *Fervura máxima*, em que matador profissional e policial criam uma terceira unidade no filme (não oficial) que dissolve a oposição (oficial) entre eles.

Fala-se muito da ambiguidade no cinema de John Woo, na relação de identificação entre protagonista e antagonista. Mas o que se vê, por exemplo, em *Alvo duplo 1 e 2* e *Bala na cabeça*, é justamente uma triangulação. O confronto é entre dois personagens, o terceiro desestabiliza a dinâmica, seja criando um elo (Mark em *Alvo duplo*), seja consolidado a querela (Frank encontrado louco em Saigon, em *Bala na cabeça*). A imagem limítrofe do cinema de John Woo, um personagem apontando a arma para a cabeça do outro, também se triangula.

Bala na cabeça é o filme mais ambicioso do diretor e o que lhe rendeu mais problemas de produção. Originalmente, Woo faria *Alvo duplo 3* em Saigon, narrando o encontro dos personagens Mark e Sung. Por desentendimentos com o produtor Tsui Hark, ele saiu do projeto e adaptou suas ideias em um outro roteiro que resultou no filme *Bala*

na Cabeça. É entre todos os trabalhos do diretor aquele que concentra todos os seus temas de ambição. A amizade, a lealdade, a guerra, mas sem uma perspectiva de redenção. Mesmo seu repertório simbólico (arte ocidental, cristianismo) se não está ausente, está enviesado ou cifrado. É um filme mais direto e mais pesado, e pesado em um sentido não só dramático, mas formal. A coreografia da violência é mais horizontal e não aprece fascinada com suas possibilidades. A memória é histórica e a iconografia não está ligada à arte Ocidental ou ao cristianismo, mas a imagens reais da violência, como os tanques em Pequim no Massacre da Praça da Paz Celestial e a foto que Eddie Adams bateu em 1968 em Saigon, quando o general Nguyen Ngoc Loan desferiu um tiro na cabeça de Nguyen Van Lém, membro da Frente Nacional para a Libertação do Vietnã. *Bala na cabeça* é um filme perturbado por essas e outras imagens extraídas da realidade, mas que, ao mesmo tempo, usa de toda sua potência plástica e ficcional, para refletir sobre essas imagens sem o distanciamento da “não representação” que o cinema moderno Ocidental transformou em tabu.

A HIPERTROFIA EM HARK

Existem dois Tsui Hark que se encontram em muitos casos, se confundem em outros e se distinguem em mais alguns: o diretor e o produtor. O Tsui produtor mereceria um texto à parte, pois, além de prolífico, foi muito ousado, mas também já agiu como a figura convencional do executivo mercenário. Mas muitas vezes o Tsui produtor assume um projeto que originalmente teria um distanciamento como *Máscara negra 2* (Black Mask 2: City of Masks, 2002) e *Alvo duplo 3* (Ying hung boon sik III: Zik yeung ji gor, 1989), transformando-os em uma obra com características pessoais (no caso de *Alvo duplo 3*, fez uma obra-prima, o melhor da série). Como produtor é excessivo e multifuncional, tem nessa atividade uma versatilidade paradoxal.

No entanto, o que nos interessa mais é o Tsui Hark diretor. Se a marca estilística de John Woo é o arejamento no plano, uma certa serenidade na organização da violência, as imagens catárticas que contrastam o sublime com o terrível, a marca de Tsui é a hipertrofia figurativa, a fragmentação, o gosto acentuado pelo artifício, o

deslocamento do centro de gravidade da ação nas acrobacias (e na câmera), um ritmo que o movimento não dá trégua no interior do quadro e na cadência de um plano para outro, os ângulos instáveis. Tudo é movimento e instabilidade.

Tsui assinou a quantidade avassaladora de cinquenta filmes como diretor em 39 anos de carreira. Seu primeiro longa, *Butterfly Murders* (Dip bin, 1979), é um *wuxia* extravagante, onde já demonstra uma inclinação pelo fantástico e pelo fascínio da destruição cenográfica. No cinema de Hark, se um cenário é erguido é para ser derrubado ou incendiado. Se um espaço é organizado de uma certa maneira, ele será desorganizado pela ação. Não existe perenidade, ordem cosmológica ou social que permaneça de pé em seu cinema.

Todos os títulos que dirigiu são de extravagância singular, mas seus primeiros filmes em que vemos seu cinema em plena energia e beleza são *Não brinque com fogo* (Di yi lei xing wei xian, 1981) e *Zu – Os Guerreiros da Montanha Mágica* (Shu Shan – Xin Shu shan jian ke, 1983). Em *Não brinque com fogo* já estão lá o comentário político que localiza os personagens em circunstâncias históricas e sociais extremas, o fascínio pelas imagens de destruição, o grafismo da violência, e o uso radical da perspectiva em cenas de ação coletivas. É uma obra de juventude, tão livre e enérgica quanto *Conto cruel de juventude* (Seishun zankoku monogatari, 1960), de Nagisa Oshima ou um romance como *Gente Pobre*, de Dostoiévski. Em *Zu – Os Guerreiros a Montanha Mágica*, Hark realiza um filme fantástico que pode ser visto como uma alegoria monumental e imaginativa sobre o lugar de Hong Kong entre a China e a Inglaterra. *Zu* carrega fortemente essa característica da obra de Tsui Hark de ser uma reflexão grave sobre o lugar ambíguo de Hong Kong entre dois reinos (do Oriente e do Ocidente) e dois senhores (O capitalismo liberal e a sombra do capitalismo de estado da China). Hong Kong é concebida como esse lugar, esse território transnacional, atravessado por conflitos estrangeiros que são a essência do conflito local. Isso não é só um tema ou um fundo, mas é formulado como estética na obra de Tsui.

Alvo duplo 3, sua primeira obra-prima, retoma o personagem Mark do primeiro filme da trilogia e o coloca em Saigon no fim da guerra do

Vietnã. Ali em Saigon ele tenta levar o tio e o primo para Hong Kong e se envolve com Kitty (Anita Mui, presença forte de batom vermelho, óculos escuros e cabelo frisado) e se vê no meio das forças militares de Saigon e contrabandistas. No território instável, em disputa, em regime de exceção, entre a violência política e a do crime, Tsui constrói uma narrativa de eventos bruscos, estranhos, e até mesmo impenetráveis em seu absurdo. Para Tsui Hark a História (e a história) não é uma narrativa que se desenrola em um diapasão segundo a regra da causa e do efeito facilmente interpretáveis em seus desdobramentos. O terceiro filme da trilogia é estilisticamente quase oposto ao de Woo: o arejamento na composição dos planos dá lugar à hipertrofia, os enquadramentos de um equilíbrio quase clássico cedem aos quadros tortuosos muitas vezes com grande angular, a luz alva é substituída pela luz estourada.

Se em *Alvo duplo 1* e *2* o ponto de vista de Woo tinha um distanciamento quase renascentista (austera, equilibrada), no filme de Tsui a câmera instável quase sempre em *plongée* ou *contra-plongée* é algo barroco porquê de uma materialidade opulenta e exuberante. A dramaticidade excessiva e quase cega (no sentido trágico) de *Alvo duplo 3* está no dinamismo de sua forma que agencia elementos contrastantes. Tsui, também diferente de Woo, tira seu mundo do domínio dos homens e insere na trama uma mulher, Kitty, que é a personagem de poder e que ensina tudo à dupla masculina. Ela é forte e sua força não prescinde de um estilo que se traduz em uma iconicidade bruta do seu corpo empunhando uma arma. Na sequência da emboscada militar em uma noite azulada há toda brutalidade exasperada e coreográfica do estilo do cineasta em que Kitty toma o protagonismo. Um espetáculo opulento da violência e da guerra: metralhadoras, bazucas, máquinas pesadas sendo arrastadas (carros, tanques) e corpos, uma porção deles, em destruição. A concepção visual está toda articulada segundo o pensamento de montagem: ritmo, golpes de força, articulação entre aproximações e distanciamentos em que os corpos e as máquinas são catalizadores e conversores de energia, que recebem e restituem movimentos.

Nos anos 1990, antes de ir para os Estados Unidos filmar *A colônia* (Double Team, 1997), com Jean-Claude Van Damme, Tsui Hark teve a

grande fase de sua carreira com filmes de ação como *O mestre* (Long hang tian xia, 1992), com Jet Li, *The Blade - A Lenda* (Dao, 1995), e uma fantasia extravagante como *A cobra verde* (Ching se, 1993), uma fábula sobre o poder opressor e destruidor do ideal de virtude. Mas seu maior feito, entre tantos nessa época são os três filmes de *Era uma vez na China* (Wong Fei Hung). Em todos os heróis lutam contra invasores estrangeiros.

Era Uma Vez na China é provavelmente o maior filme em escala (caro e ambicioso) e popularidade, claro e direto na sua fábula épica antiocidental (antiestrangeira e anticapitalista). Como o Glauber Rocha de *A idade da terra* (1980) (comparação improvável), a fúria contra a força colonialista só o será ser for exuberante, se conseguir responder com grandeza e suntuosidade, sonho e criatividade (e beleza) à violência das metrópoles ocidentais, pois é preciso oferecer e apontar uma outra estética para poder propor uma outra política. A série é nacionalista? Sim, o projeto é, sem dúvida, mas existe um desvio pela ficção que cria mais um libelo antiestrangeiro do que um elogio às virtudes nacionais da grande China. Ele não faz esse libelo como uma epopeia histórica ou um épico de reconstituição ideologizante, mas o faz como um grande mural abstrato.

O protagonista de *Era uma vez na China*, Wong FeiHung, é um personagem histórico e um herói da China por causa de sua resistência aos estrangeiros no século XIX, e já foi interpretado no cinema por Jackie Chan em *O mestre invencível* (Zui quan, 1978), de Yuen Woo-ping. Aqui vivido por Jet Li, Wong FeiHung, está defendendo a região dos invasores estrangeiros. O território que vemos é um lugar de exceção, de agressiva política provisória, disputado por estrangeiros em que todos são um pouco forças oficiais e criminosas (políticas e comerciais) ao mesmo tempo que oprimem a população local que não pode contar com o poder local que opta a negociação comercial ao modo Ocidental, apoiado por gângsteres locais. Forças britânicas e comerciantes norte-americanos exploram os nativos com trabalho escravo e sequestram a namorada do herói para vendê-la como prostituta aos americanos. A trama em si, é simples, mas suas articulações estéticas são mais complexas.

Ai Tsui Hark investe em um espetáculo deslumbrante na sua concepção cenográfica e pictórica e no movimento de mundo que anima. O filme é fotografado em uma variação de cores púrpuras e em um sem número de planos. A musicalidade está só na junção entre um plano e outro, mas em uma ideia mais geral (e moderna) de montagem, que conjuga toda a composição visual que anima o filme: a modulação de seus espaços, a dramaticidade das cores, a conjugação e o contraste de elementos visuais e sonoros, a coreografia dos corpos. É um trabalho mesmo de composição no sentido musical: linhas melódicas, ritmo, textura. A sequência do massacre do teatro de ópera chinesa é exemplar: o espetáculo tradicional é destruído e reapropriado, como sentido dramático e simbólico, outro. Essa é a dinâmica vertiginosa de *Era uma vez na China*: o filme absorve, reprocessa, estiliza e dá outra vida a todas as formas de representação e figuração com as quais trabalha.

Essa abstração da hipertrofia em Hark tem uma intensidade mais convulsiva em *O tempo e a maré* (Shun liu ni liu, 2000). O filme dispensa mais drasticamente uma ordem narrativa que se faz com elos de causalidade. É um paradoxo: mesmo com a profusão de elementos visuais, *O tempo e a maré* parece dispor só do que precisa e dispensa penduricalhos. É um filme que tem uma lógica de desenvolvimento, mas que se dá em blocos mais autônomos. É uma estrutura complexa, porque, novamente (como em *Alvo Duplo 3*), sua tendência é construir espetáculos de hipertrofia abstrata. Há a típica trama moral do *bloodshed*: dois homens ficam amigos ao trabalharem para um mafioso se veem, a certa altura, em lados opostos de uma luta, evidenciado o conflito entre a honra e o dever. Motivos clássicos, mas trato distinto: os personagens são pura opacidade, a dilatação temporal, fragmentação, uma relação convulsiva entre tempo e ação. Se antes Tsui Hark já abolia as leis da física com a suspensão de um centro de gravidade da câmera e dos corpos (sempre em relação dinâmica), aqui ele também faz o mesmo com o deslocamento de espaço-tempo. Cortes bruscos nos levam de um lugar a outro, de um tempo a outro. *O tempo e a maré* foi realizado depois de sua incursão como diretor contratado nos Estados Unidos e não é só uma síntese formal do seu trabalho

na década de 1990, mas uma obra que pertence ao grupo de filmes radicais que definiram o cinema da segunda metade dos anos 1990 para os anos 2000, como *O Intruso* (*L'Intrus*, 2004), de Claire Denis, *Adeus ao Sul* (*Nan guo zai jian, nan guo*, 1996), de Hou Hsiao-hsien, *2046*, de Wong Kar-wai e *Enigma do poder* (*New Rose Hotel*, 1998), de Abel Ferrara: filmes que se lançam a experiências um pouco mais diretas com as imagens e ajudam a reconfigurar a compreensão de uma sensibilidade contemporânea na sua relação (e apreensão) com o tempo, o espaço e a memória. Por isso e por outros motivos, Tsui Hark é um cineasta fundamental, entre os grandes que fizeram a transição do século xx para o XXI, pouco lembrado, pouco falado. Ele tem a dimensão daqueles artistas de *fin de siècle*: um poeta maldito como Mallarmé e um “recusado” como Manet. Como ambos, Tsui se empenhou em criar formas que tentavam entender a transição de uma percepção de mundo e uma sensibilidade de um tempo de mudança de paradigmas. Talvez ainda não o tenhamos conhecido, e compreendido, totalmente.

A ATRIZ DE STANLEY KWAN

ESCREVENDO HISTÓRIA
EM AREIA MOVEDIÇA¹

— JONATHAN ROSENBAUM

Existe um certo ramo da etiqueta americana contemporânea que defende a noção de que, se certos filmes (ou versões de filmes) não estão disponíveis, é preferível não falar (ou ouvir, ou ler) sobre eles – uma posição que levou o editor de meu livro mais recente *Movie Wars* (2002) a fazer cortes extensos nos artigos escritos para a revista francesa *Trafic* que compõem o nono capítulo, “Tráfico de filmes (Festival-Hopping nos anos noventa)” – especificamente para reduzir o número de filmes discutidos que ele (e, por extensão, muitos outros leitores) nunca tinham ouvido falar. O fato de muitos dos meus leitores franceses não terem ouvido falar ou visto muitos dos mesmos filmes, apesar de nunca ter ocorrido aos editores da *Trafic* fazerem cortes pela mesma razão, sugere uma interessante distinção cultural – de que o modelo de consumo que atualmente governa a crítica americana é tão monolítico que muitos chegam à conclusão de que é melhor manter os leitores na ignorância sobre os trabalhos que não conseguem ver (ou, em alguns casos, não podem ver). Consequentemente, minha decisão de publicar um artigo sobre um filme que permanece fora de alcance pode ser considerado elitista ou, no mínimo, um exemplo de falta de educação². Minha suposição é a de que adultos podem muito bem lidar com informações que não levam automaticamente à gratificação imediata – e a de que a única maneira possível de obter acesso a certos filmes é escrever sobre eles.

“O passado é um país estrangeiro: lá, as coisas são feitas de maneira diferente” — L. P. Hartley, O mensageiro (The Go-Between, 1953)

É emblemático da identidade fugaz da obra-prima de Stanley Kwan que ninguém concorde quanto ao seu título em inglês. Eu encontrei

165

A versão traduzida neste catálogo foi originalmente publicada em *Cinema Scope*, nº 7, 2001, bem como na coletânea *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Johns Hopkins University Press, 2008), pp. 170–178. Tradução de Julio Bezerra.

pelo menos cinco nomes possíveis, incluindo ortografias alternativas – *Actress*, *The Actress*, *Centre Stage*, *Center Stage*, e *The New China Woman* – e os dados a respeito de sua duração tendem a ser igualmente variáveis. Felizmente, a melhor e mais longa versão, com 146 minutos, com o que eu considero o melhor título, *Actress* (Atriz), foi a primeira que consegui ver, na minha primeira visita à Ásia – no Golden Horse Awards, em Taiwan, em 1991 – , mas, para encontrar uma cópia dessa versão hoje, é preciso ir até a Austrália. De acordo com a crítica de cinema Bérénice Reynaud, que aprendeu isso com o próprio Kwan, o negativo original do filme foi destruído pela Golden Harvest alguns anos atrás, aparentemente em um incidente de displicência histórica tão característico do cinema de Hong Kong. De forma profética, a designação “versão original perdida” aparece na tela pelo menos cinco vezes em *Atriz* — cada uma delas faz referência a um filme silencioso distinto com Ruan Lingyu que está sendo recriado ou, com menos frequência, extraído. Toda vez que a frase aparece, ela registra uma reprovação, um lamento, uma dor por esta perda sem sentido; e, menos de uma década depois, o próprio *Atriz* sofre o mesmo destino.

Eu acabo de sugerir que a ausência de mentalidade histórica caracteriza o cinema de Hong Kong em particular. Eu deveria ter dito que isso caracteriza o cinema como um todo, em todo o mundo, com ênfase particular no final do século xx e início do século XXI. Não seria um exagero dizer que, quando o assunto é cinema, uma parte central da ideologia do capitalismo é justamente cultivar a amnésia, embora a ideologia do comunismo a este respeito não seja muito melhor. Para manter o produto em movimento, é preciso torná-lo novo ou fingir que é novo, e, no momento em que se dá conta de que não pode continuar fazendo isso, é imperioso destruir tudo o que você decide que é velho – simplesmente para dar mais espaço para o que quer que você estabeleça como novo, quer seja ou não verdade. Seria uma forma econômica de lobotomia ou eletrochoque, que intervém em todos os lugares, tão inexoravelmente e tão previsivelmente quanto outros tipos de violência ecológica que podem ser encontrados hoje no Peru e em Taiwan, na América do Norte, Europa e Oriente Médio.

No entanto, considere também o fato de que tudo o que mais importa no cinema chinês na última década – começando com minha própria lista de *A cidade das tristezas* (Bei qing cheng shi, 1989), *Mestre das marionetes* (Xi meng ren sheng, 1993), *Bons homens, boas mulheres* (Hao nan hao nu, 1995), *Dias selvagens* (Ah fei zing zyun, 1990), *Um dia quente de verão* (Gu ling jie shao nian sha ren shi jian, 1991), *O sonho azul* (Lan feng zheng, 1993) e *Plataforma* (Zhantai, 2000) – consiste em uma intervenção explícita sobre (e declaração de) história e, portanto, em um ato em conjunto de desafio em relação a este clima. De fato, considere como até mesmo alguns dos trabalhos contemporâneos que vieram depois desses filmes de época foram de fato explicitamente concebidos como histórias do presente – incluindo *Mahjong* (Ma jiang, 1996), *Adeus, ao Sul* (Nan guo zai jian, nan guo, 1996), *O rio* (He Liu, 1997), *Felizes juntos* (Chun gwong cha sit, 1997), *Companheiros, quase uma história de amor* (Tian mi mi, 1996) e *Sr. Zhao* (Zhao xiansheng, 1998). De fato, se o termo “Hong Kong New Wave” significa algo mais do que um discurso de vendas automático, é útil lembrar que a New Wave francesa foi baseada em um tipo particular de inteligência crítica ligada à história do cinema – uma classificação crítica do que precisava ser mantido e do que precisava ser descartado, polemicamente afirmada como resposta aos veredictos de bilheteria sobre esses mesmos assuntos e presidido por gurus como Henri Langlois e André Bazin. Deste ponto de vista, pode-se argumentar que *Atriz* continua a ser o filme-chave da New Wave de Hong Kong, precisamente porque é o único em que uma importante historiadora de cinema e crítica, Peggy Chiao, desempenhou um papel substancial.

É também o filme da New Wave de Hong Kong que mais evoca uma marca particular de glamour e cinefilia que eu conectaria especificamente com George Cukor e MGM nos anos 50 – e não apenas porque Cukor dirigiu um filme em preto-e-branco para a MGM em 1953 chamado *The Actress*: na verdade, dois de seus filmes subsequentes para a MGM nos anos 50, ambos em cores, *A encruzilhada dos destinos* (Bhowani Junction, 1956) e *Les Girls* (1957), talvez se aproximem ainda mais dessa marca. A relação entre diretor e atriz em ambos os casos

é simples e inequivocamente de adoração – uma atitude de reverência, fascínio e admiração em relação à beleza feminina – e, neste sentido, outra referência estética se faz relevante, Terence Davies e suas evocações igualmente religiosas dos anos 50 de Hollywood em *Vozes distantes* (Distant Voices, Still Lives, 1988) e *O fim de um longo dia* (The Long Day Closes, 1992).

“Os chineses não atribuem muita importância às coisas do passado, sejam filmes, patrimônio ou até mesmo roupas ou móveis. Na Ásia, nada é preservado, voltar-se para o passado é considerado estúpido e aberrante.” — Maggie Cheung em *Les inrockuptibles* (1 dezembro de 1999), em referência a *Actress*

Está posta uma confissão embaraçosa: as únicas performances de Ruan Lingyu que pude ver antes de escrever este ensaio são aquelas extraídas por Kwan no filme biográfico que leva seu nome – uma mistura única de documentário e ficção, investigação e especulação, que conjuga entrevistas com testemunhas sobreviventes, conversas com atores contemporâneos do filme, um dramaturgo que escreveu uma minissérie sobre Ruan para a TV chinesa do continente, o próprio Kwan, e até mesmo uma certa quantidade de colaboração criativa por parte do espectador. Na verdade, esta é uma história do tipo “faça você mesmo”, e para todos os envolvidos, em ambos os lados da câmera. Para embarcar em tal jornada deve ser reconhecido desde o início que os objetos de escrutínio já estão à beira da extinção. De acordo com Reynaud, apenas cinco dos filmes de Ruan Lingyu sobreviveram: *Love and Duty* (Bu Wancang, 1931), *The Peach Girl* (Bu Wancang, 1931), *Little Toys* (Sun Yu, 1933), *The Goddess* (Wu Yonggang, 1934), e *New Women* (Cai Chusheng, 1934). Além disso, se considerarmos a cena em *Atriz* que mostra *New Woman* sendo mutilada, jogando fora cenas sobre “jornalistas aproveitadores” em clubes noturnos para apaziguar a pressão da Shanghai Press Union, as chances de termos esse filme completo parecem bastante remotas. Vale acrescentar que *Love and Duty* foi descoberto em 1994, supostamente no Uruguai, anos após *Atriz* ter sido concluída. Em contraste, aparentemente todos os filmes

que Ruan fez no início de sua carreira para o estúdio Mingxing, na década de 1920, foram destruídos pela ocupação japonesa e, mesmo se acrescentarmos a essa lista, todos os outros filmes identificados como perdidos na obra de Kwan – *Spring Dream* (Sun Yu, 1930), *Wild Grass* (Sun Yu, 1930), *Three Modern Women* (1932), *Night in the City* (Fei Mu, 1933), e *The Sea of Fragrant Snow* (Fei Mu, 1934) – ainda não teríamos esgotado o desfile de títulos perdidos (por exemplo, *Fei Mu's A Life*, de 1934).

Diante desse tipo de devastação, o projeto de Kwan equivale a um esforço imprudente e utópico – seria como escrever história em areia movediça. É claro que este empreendimento não satisfaz Charles Tesson na edição de dezembro de 1999 da *Cahiers du Cinéma*, cuja revisão de um parágrafo quase dispensou o filme por sua falta de rigor histórico e por Maggie Cheung não estar à altura de Ruan Lingyu na realização de uma cena de *New Woman*.

Vale a pena admitir que Cheung – que ganhou o prêmio de melhor atriz em Berlim por sua atuação como Ruan Lingyu (mercidamente, na minha opinião), fazendo dela a primeira atriz de cinema chinesa a ganhar um prêmio internacional – ela substituiu no último minuto Sylvia Chang, o que teria sido um *casting* muito mais convencional (e nos teria indiscutivelmente levado a um filme menos interessante). No entanto, a falta de um ajuste preciso entre uma tragédia dos anos 30 e uma comediante dos anos 80, apesar de uma compulsão para justapô-las, é claramente parte da estratégia radical de Kwan, e o agudo e comovente apelo histórico de *Atriz* certamente seria diminuído sem essa falta. Poderíamos até mesmo perguntar: de que adianta indagar sobre uma duplicação ou aproximação, como Tesson faz implicitamente, quando já temos amostras da Ruan Lingyu original? Muito mais esclarecedor é a leitura de Reynaud das intenções de Kwan em sua inestimável *Nouvelle Chines, Nouveaux cinémas*:

Como todo cinéfilo chinês, Stanley Kwan é apaixonado por Ruan Lingyu; conseqüentemente, ele não pediu a Maggie Cheung que substituísse sua própria imagem pela da estrela morta, mas que conseguisse algo muito mais difícil: usar seu corpo como um

portal entre o presente (Hong Kong) e o passado (a idade de ouro dos estúdios de Xangai). Para isso, ele precisava de uma jovem que incorporasse, em seu próprio tempo, uma modernidade comparável à que Ruan tentou (mas não conseguiu) representar nos anos 30. Pois a ‘modernidade’ de Hong Kong vem de uma sucessão de tragédias: colonização, separação da pátria, emigração, exílio, desenraizamento. E, nascida em Hong Kong, mas criada na Inglaterra, Cheung se sentiu como uma estrangeira nos dois países.

Aqui está a maior parte do que consegui descobrir sobre Ruan Lingyu antes do início de *Atriz*: nascida sob o nome Ruan Fenggeng, em Xangai, em 26 de abril de 1910, de ascendência cantonesa, sua vida estava cheia de tragédia desde o início. Seu pai, um maquinista, morreu quando ela tinha seis anos, deixando a família em desespero e forçando sua jovem mãe a trabalhar como doméstica. Em 1918, ela entrou na Escola de Meninas Chongde. Aos dezesseis anos, já com o nome Ruan Lingyu, conheceu Zhang Damin, o sexto herdeiro da rica família Zhang, em Haining Road, para quem sua mãe trabalhou brevemente. Meses depois, deixou a escola e se mudou para o apartamento de Zhang. Em 1926, a pedido de seu cunhado, Zhang Huichong fez um teste para o diretor de Mingxing, Bu Wancang (conhecido no filme de Kwan sob seu nome ocidental, Richard Poh). Ela apareceu em cinco filmes em Mingxing, depois seguiu Bu para o recém-formado estúdio Lianhua – cuja fundação forma a base da cena de abertura de *Atriz*, ambientada em uma sauna onírica³.

Quer o filme seja *Canção do sul* (Song of the South, 1946), *O império do sol* (Empire of the Sun, 1987), *A lista de Schindler* (Schindler’s List, 1993) ou *Titanic* (1997), a rota para a história de Disney-Spielberg-Cameron e que domina o cinema *blockbuster* de Hollywood é começar com os arquétipos clichês que um lugar e o tempo evocam e, em seguida, nunca se afastar muito desses detalhes padronizados por medo de desafiar o público. Se você mostrar aos espectadores o que eles acham que já sabem, e lisonjeá-los por já saberem disso, o caminho estará aberto para levá-los rapidamente aos detalhes específicos

do enredo, como os pontos-chave de um passeio de parque temático. O fato de que esse processo sempre acarreta o encolhimento mental resultante da simplificação, qualquer que seja o tamanho dos cenários, é literalizado nos princípios de construção por trás da Disneyland e da Main Street da Disney World, nos EUA, onde cada tijolo, cascalho e lâmpada a gás é literalmente cinco oitavos do tamanho normal. (Como a própria Disney disse, isso faz da rua um brinquedo... Além disso, as pessoas gostam de pensar que seu mundo é de alguma forma mais crescido do que o do papai.) A mesma filosofia é proposta em termos de desenhos animados quando locais aéreos confundem-se com os mapas na cena de abertura da Flórida em *Dumbo* (1941) ou nas várias evocações dos locais sul-americanos em *Alô, amigos* (Saludos Amigos, 1942), e explica incidentalmente a idiota, mas lógica, noção de James Cameron de fazer com que o *Les demoiselles d’Avignon* de Picasso afunde com o Titanic: para demonstrar o conhecimento artístico da heroína em 1912 sem fazer o público se sentir menos sofisticado, você tem que empurrar aquele totem familiar em seu camarote.

Além disso, se transportar o público através de detalhes emocionantes e radicais é o seu objetivo final, então a violência e ou a morte, os principais emblemas de encerramento, são mais prováveis do que os pequenos presentes que você distribui perto do fim – e é por isso que Bobby Driscoll é golpeado por um touro no clímax de *Canções do sul*, Spielberg nos traz a bomba atômica e os fornos a gás (sem mencionar o desembarque na Normandia em *O resgate do soldado Ryan*), e Cameron consegue sua própria apoteose artística com centenas de cadáveres flutuantes. Melhor ainda, se a velocidade contínua for o seu objetivo final, como ocorre com frequência no cinema de ação de Hong Kong, dispensar a morte em intervalos regulares, em surtos de desordem cuidadosamente coreografados, é geralmente suficiente para manter o público ocupado demais para se preocupar com as sutilezas da decoração do cenário.

Em contraste, é fundamental para o fracasso comercial do amplamente subestimado *Newton Boys – Irmãos fora-da-lei* (The Newton Boys, 1998) que seu diretor e coautor, Richard Linklater, tenha decidido

jogar outro jogo, contando uma história de assalto ao banco na qual ninguém é morto e a maior parte da violência é leve o suficiente para se passar por *slapstick*. Mesmo que a alegre música do período de Jelly Roll Morton faça você antecipar periodicamente os banhos de sangue retributórios de *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* (Bonnie and Clyde, 1967), o filme continua jogando você em bolsões privilegiados de espaço histórico, deixando-o solto em um mundo recriado e pedindo que você encontre o seu próprio caminho nele. A esse respeito, a prima mais próxima da aventura espacial de *Newton Boys* é *Atriz*.⁴

Especificamente, *Atriz* propõe o passado como algo maior e mais labiríntico do que o presente estereotipado e, portanto, ainda mais digno de nossa exploração e admiração. Isso não é simplesmente uma questão de tamanho físico, mas de espaço psicológico e narrativo – o grau em que o olho do espectador está livre para vagar, ponderar, estudar e sonhar com um conjunto ou local específico sem a história impor uma restrição estreita ao seu itinerário. O filme pode terminar com uma morte – o misterioso suicídio da heroína do título, que ninguém jamais foi capaz de explicar completamente, apesar de um excesso de motivações. Mas é fundamental para o radicalismo da abordagem de Kwan que, bem como a estratégia de Nagisa Oshima em *O enforcamento* (Kôshikei, 1968), ele se recusa a deixar seu protagonista permanecer morto – repetidamente derrubando seu cadáver de volta no corpo vivo de Maggie Cheung por um trecho no final do filme que é claramente projetado para imprimir uma sensação de eternidade. Para Kwan, o passado permanece desconhecido em relação ao tempo e ao espaço, e é uma medida de sua realização transmitir uma sensação de imensidão em ambos os reinos.

Oscilando entre a comédia viva e a tragédia morta é uma das muitas zonas de confusão que o filme propositadamente cria em torno da figura de Ruan Lingyu, solicitando contribuições criativas da imaginação do espectador para estabelecer o espaço complexo – físico, metafísico, espiritual, histórico, ideológico, político, mítico, sexual, emocional, intelectual, conceitual – que ocupa o filme. Seria útil listar alguns dos outros embaraços produtivos:

1.

O jogo dialético entre Ruan e Cheung durante todo o filme se recusa a nos deixar ficar com qualquer uma das atrizes por muito tempo sem nos lembrar à força da outra. O filme praticamente começa com esse casamento à queima roupa: sobre os *stills* de Ruan, Kwan fala sobre ela, depois corta imediatamente para Cheung respondendo aos seus comentários. Na sequência que provoca a desaprovação de Tesson, Cheung na pele de Ruan percorre vários *takes* da cena de leito hospitalar em *New Women*; então a câmera se afasta da cena em preto e branco e ouvimos alguém dizer: “Você esqueceu de levantar a folha para olhar para Maggie.” Só então vemos o arquivo, e as diferenças entre cópia e original são claramente sublinhadas – embora não mais do que as diferenças entre os atores que interpretam Damin e Tang e as fotografias de Damin e Tang. (Kwan apresenta o último bem tarde no filme, como se esfregasse nossos narizes nas discrepâncias.)

2.

Como Billie Holiday e Edith Piaf, duas outras heroínas da classe trabalhadora com origens decadentes, Ruan era uma figura que parecia prosperar em confusões entre sua imagem pública e vida privada – confusões que podem ter levado ao seu suicídio (uma das notas que ela deixou para trás incluíam a famosa frase “renyan keweï”: “as palavras das pessoas são temerosas” – e Kwan explora essa confusão de várias maneiras. A primeira cena narrativa do filme mostra Cheung como Ruan filmando uma cena de *Spring Dream* em um palco de som envidraçado; a segunda a mostra no *set* de *Wild Grass*, ainda mais estilizada em aparência (com suas paredes azuis, sombras escuras e neve visível através de uma sombra), então podemos não perceber imediatamente que ela não está filmando outra cena, mas apenas conversando com Li Lili (Carina Lau) sobre sua própria vida.

3.

Como os fatos conhecidos da vida de Ruan são um tanto imprecisos e fragmentados, os segmentos narrativos tendem a ser altamente episódicos, criando diversas lacunas e elipses que somos convidados

a preencher com nossa imaginação. O fascínio de Kwan com o glamour de sua heroína como uma placa de moda apenas intensifica a indefinição da personagem a esse respeito, criando outra lacuna entre sua imagem como uma deusa abastada e seu papel como uma mártir de esquerda derivada de suas origens operárias, seu futuro desenvolvimento como uma atriz que interpretou papéis progressistas, e seu suicídio. (Deve-se também considerar a tensão entre seu glamour e seu *status* como um modelo feminista por sua autodeterminação, seu apoio financeiro a seu ex-amante rico e o fato de que ela se matou em um feriado chamado “Dia da Mulher”, quando se esperava que ela faria um discurso. Além disso, como Ackbar Abbas aponta em *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Atriz inverte os papéis habituais do documentário e da narrativa na medida em que “é a parte ficcional ou narrativa do trabalho que relata os fatos conhecidos da vida de Ruan Lingyu, enquanto é a parte documental que fornece os elementos de especulação e exploração.”

4.

Manter todos os segmentos documentais em preto e branco e a maioria dos segmentos narrativos em cores reforça essa estratégia, mas Kwan complica ainda mais ao introduzir o preto e o branco nos segmentos narrativos de várias maneiras – de forma mais impressionante, através do uso de enormes murais em preto-e-branco revelando cenários urbanos no *backlot* de estúdio em Xangai. Esses cenários – que variam de relativamente realistas a extremamente fantasiosos – criam uma grande ambiguidade espacial. Outras ambiguidades surgem de tempos em tempos através de transições de cena. Pouco depois de Ruan entrar em sua nova casa, por exemplo, há um corte de correspondência em um escritório de estúdio usando o mesmo vestido; ela se encontra com Cai no terraço, uma ponte e arranha-céus em preto-e-branco bidimensionais visíveis atrás delas, e a súbita mudança de cena pode criar a impressão momentânea de que ela ainda está em casa. (A mesma sequência apresenta uma de suas referências mais tocantes às origens de sua classe – uma discussão sobre a prática chinesa de acocorar-se).

5.

Finalmente, para que não assumamos que ambiguidades espaciais estão em jogo apenas nos segmentos narrativos, um dos primeiros segmentos documentais em preto-e-branco nos mostra Kwan e Cheung conversando enquanto ambos estão aparentemente de frente para a câmera, com Kwan em pé atrás de Cheung; é só depois que descobrimos que o rosto de Kwan está refletido em um espelho que compreendemos o engano.

Graças a ambiguidades deste tipo, a tarefa de recuperação histórica torna-se uma viagem através de um labirinto em expansão, onde o nosso sentido variável de espaço fora da tela se torna central para a nossa leitura das imagens. Não quero sugerir, no entanto, que as ambiguidades de Kwan são exclusivamente visuais. A resenha de Stephen Teo sobre o filme em *Cinemaya*, no. 14 (Inverno de 1991–92), por exemplo, propõe uma leitura complexa do filme em relação aos dialetos chineses dos personagens (cantonês de Ruan, Li corrigindo sua pronúncia errada do mandarim, e assim por diante), e as significações contrastantes relacionadas a Xangai e Hong Kong é provavelmente igualmente importante. Nem desejo sugerir que a mistificação é tudo o que interessa a Kwan; quando ele nos mostra o tipo de trabalho manual envolvido em puxar uma *dolly* ou criar uma tempestade de estúdio, ele está realmente fazendo algo mais próximo do reverso. Quando George Cukor nos mostra Ava Gardner olhando para um espelho, talvez um tipo semelhante de meditação sobre uma beleza autoconsciente e seus imponderáveis esteja em jogo – embora seja igualmente proveitoso pensar em Ruan em relação a Marlene Dietrich (mencionada diversas vezes) e ou Greta Garbo, ambas as quais se destacaram estetizando certos papéis femininos da classe trabalhadora sexualmente liberadas. Ou talvez a agenda de Kwan seja simplesmente uma espécie de impulso: a melhor rota para o passado é uma tentativa de recriá-lo em seus próprios termos – mesmo que isso signifique seguir fielmente seu encantamento e diversão, e fazer mais perguntas do que jamais espero responder, esperançosamente me perdendo no processo.

STEPHEN CHOW

UM GUIA PARA OS PERPLEXOS

— S H E L L Y K R A I C E R

A maioria dos norte-americanos provavelmente nunca viu nenhum filme de Stephen Chow, apesar dele ser o ator mais popular de Hong Kong. Isso está prestes a mudar. Nascido em 1962 e protagonista de mais de 50 filmes, Stephen Chow é um gênio que encanta plateias locais com diálogos afiados e piadas escatológicas. Ele estrelou cinco dos doze filmes mais lucrativos da história de Hong Kong; em seu auge no início dos anos 90, seus filmes superavam os de Jackie Chan nas bilheterias. Críticos de Hong Kong o admiram e o renomado cineasta Wong Kar-Wai já escreveu para ele. O estúdio estadunidense Miramax comprou os direitos norte-americanos para a exibição de seus três últimos filmes, incluindo *Kung-Fu Futebol Clube* (Siu Lam juk kau, 2001), o filme de maior bilheteria da história de Hong Kong. Chow, que para muitos de seus fãs personifica o conceito de um “verdadeiro cidadão de Hong Kong”, quer agora se tornar um canadense. O departamento federal de imigração e o sistema judiciário têm, no entanto, rejeição à essa ideia: sensíveis à presença das tríades no financiamento do cinema de Hong Kong, eles repetidamente negaram as tentativas de Chow para adquirir a cidadania canadense.

Perplexo? Fico tentado a seguir o método idiossincrático dos próprios filmes de Stephen Chow, buscando sentido em algum lugar dentre as colisões e espaços que existem nessas aparentes contradições.

HOMEM DE MUITOS NOMES

Como sugere a sua plástica e maleável persona, Stephen Chow possui uma grande variação de nomes e apelidos. Ele pessoalmente prefere ser creditado como “Stephen Chiau”, mas frequentemente assina como “Stephen Chow” ou mesmo “Stephen Chiao”. Para os cidadãos

177

Publicado originalmente na revista *Cinema Scope*, nº 10, 2002. Tradução de Jaiê Saavedra. Disponível em: www.cinema-scope.com/cinema-scope-online/11043

de Hong Kong ele é “Chow Sing-chi”. Mas mesmo esse nome é uma corruptela, pois esta é uma tradução literal proveniente do cantonês. Foneticamente seu nome pode ser melhor traduzido como “Dzao Sing Tzee”. Em mandarim seu nome pode ser visto na forma de “Zhou Xingchi”, pronunciado como “Joe Shing Churr”, aproximadamente. Mas nenhum de seus fãs utiliza nenhum desses nomes: para estes ele é “Sing Jai”, uma afetuosa gíria cantonesa que significa “Pequeno Stevie”.

MO LEI TAU

Uma frase cantonesa que significa “nonsense” (a falta de sentido). Chow é o rei da comédia *mo lei tau*, uma rápida e intraduzível prosódia que cria humor a partir de habilidosos jogos de palavras. Um exemplo: em *Out of the Dark* (Wui wan ye, 1995), Chow pede um prato chamado “*see jup jing chang*”, que deveria significar “molho de feijão preto com laranjas cozidas”. Cada palavra isolada faz sentido e a sintaxe funciona, mas a combinação resultante é inconcebível para o paladar chinês, o que demonstra o princípio *mo lei tau* de justaposição de elementos irreconciliáveis. O *mo lei tau* também pode ser gerado a partir de meros jogos de palavras, que podem resultar em desconstruções que atacam diretamente as convenções e o enredo de um filme, rompendo com as expectativas do público de formas inesperadas.

DEIXE AS CRIANÇAS EM PAZ

Chow começou a aparecer na televisão de Hong Kong no início dos anos 80 como apresentador de um programa infantil onde ele já demonstrava grande tendência a um tipo de humor altamente sarcástico. Provavelmente para o bem das crianças, Chow foi “promovido” ao posto de ator da indústria cinematográfica de Hong Kong, onde passou a direcionar seus talentos satíricos a adultos dispostos a pagar ingresso para assisti-lo nas salas de cinema. Depois de alguns papéis que demonstravam um talento para performances dramáticas e grande capacidade atlética em filmes do final dos anos 80, ele subitamente se tornou um astro em 1990 com uma cena inesquecível na comédia *All for the Winner* (Dou sing, 1990): sua paródia da câmera lenta do gângster interpretado por Chow-Yun-Fat em *Alvo duplo* (Ying hung

boon sik, 1989) e *God of the Gamblers* (Dou san, 1989), ambos do diretor John Woo. Uma série de sequências sobre jogatina, filmes de comédia e paródias de Hollywood fizeram parte deste momento de sua carreira. À medida que sua fama e confiança cresceram, Chow começou a co-escrever e co-dirigir os filmes que estrelava.

CHOW É UM BUFÃO.

A combinação de pastiches exagerados e suas frequentes incursões a um certo humor “de baixo calão” colocam Stephen Chow em uma posição polarizada do tipo “ame-o” ou “odeie-o”. Se você nunca viu os filmes de Hong Kong que ele parodia, relaxe: ele tempera os seus filmes com muitas referências hollywoodianas (uma rápida lista inclui *Pulp Fiction*, *Instinto Selvagem*, a série de filmes *James Bond*, *Uma Linda Mulher*, *Ghost*, *O Exterminador do Futuro 2...*). Mesmo se a semiótica misteriosa de um momento de insanidade *mo lei tai* ou uma citação muito específica aos filmes mandarins de lutas de espadas forem referências muito obscuras, a sensação palpável de que algo está prestes a explodir sob a pressão de uma mal contida anarquia é mais do que suficiente para manter o interesse do espectador médio.

SEMIÓTICA MISTERIOSA

Chow quase perdeu sua plateia cativa com a comédia de humor negro *Out of the Dark*, um filme quase incompreensível sobre loucura com geladeiras que caem do céu, devoção ao filme *O profissional* (Léon, 1994) e o poder mágico de vôo trazido por chapéus feitos de papel. *Out of the Dark* é um filme que se passa em um asilo de loucos e que mistura elementos de seu tradicional humor escatológico com uma dose de fatalismo e negatividade que o público de Chow normalmente não compraria ingressos para assistir.

STEPHEN CHOW É BRUCE LEE

Um tema recorrente nos filmes de Chow é sua idolatria a Bruce Lee. *Fist of Fury 91* (Xin jing wu men 1991) é um *remake* do clássico de 1972 de Lee). Chow se vê como o maior fã de Bruce Lee do mundo, seu estudante mais devoto e sua mais pura encarnação contemporânea.

Chow ocasionalmente suspende sua virtuosidade discursiva para dar luz à beleza e ao poder do corpo masculino, emulando as clássicas poses de Bruce Lee sem camisa ou suas tradicionais sequências de chutes altos e velozes. O tributo de Chow a Lee o situa dentro da tradição do cinema de Hong Kong que dá voz a um certo orgulho nacionalista – muitas vezes demonstrado através de ferozes resistências a opressões vindas de outros países – dentro de uma dimensão ética central inerente à condição de cidadão chinês.

CHOW NÃO É...

“O Jim Carrey de Hong Kong”. Apesar de definições preguiçosas que existem mundo afora, Chow e Carrey têm pouco em comum além de serem astros engraçados com filmes muito populares, como *God of Cookery* (Sik san, 1996) e o tributo que Chow fez a *O Máskara* (The Mask, 1994) em *Sixty Million Dollar Man* (Bak bin sing gwan, 1995). A persona cinematográfica de Stephen Chow é o oposto do sujeito simplório ou ingênuo habitualmente interpretado por Jim Carrey; ele se apresenta como o cidadão comum de Hong Kong que acaba de chegar do campo ou da cidade grande. Esse arquétipo frequentemente possui uma inteligência virtuosa que se choca com os supostos personagens sofisticados ou cosmopolitas com quem ele se depara. Essa “persona rural-urbana” de Chow o conecta com grande parte de sua plateia, por aludir às ondas de imigrantes que compõem grande parte da população atual de Hong Kong.

CHOW TAMBÉM É...

“Um deus”. Críticos de Hong Kong como Sam Ho isolaram duas personas de Stephen Chow ao longo de seus filmes pós-anos 90. O primeiro, descrito acima, é o “cidadão menor” de Hong Kong. Essa persona se esforça para superar a humilhação e, marginalizado e degradado, luta e passa a encarnar o clássico sonho de ascensão social de Hong Kong. A segunda, uma persona auto-referente, é “Stephen Chow-como-deus”. Essa persona ecoa sua relação com seu público e seu *status* privilegiado na indústria do cinema de Hong Kong. Em filmes como *Out of the Dark*, *Mad Monk* (Chai gong, 1993) e *God of Cookery*, Chow interpreta um

personagem com habilidades supremas que, inicialmente derrotado por traições ou arrogância alheia, supera seus obstáculos e chega à vitória com um auto-conhecimento renovado que lhe confere uma aura de onipotência divina.

CHOW É UM GÊNIO.

Não é sua culpa se você nunca ouviu falar da obra-prima de Stephen Chow, o épico de três horas *A Chinese Odyssey* (Sai yau gei: Yut gwong bou haap, 1995). Quase ninguém fora de Hong Kong ouviu falar... ainda. O filme é dirigido por Jeff Lau Chun-wai e escrito por Lau e Wong Kar-wai, apesar da contribuição deste último não ser creditada ou reconhecida em muitas filmografias. Através de uma paródia ambiciosa de uma das figuras favoritas da literatura chinesa, o Rei-Macaco, Chow e seus colaboradores dão vida a um novo tipo de entretenimento insano repleto com piadas sujas, pessoas voadoras, efeitos especiais e figurinos incríveis. Mas é também um filme que desconstrói nostalgias, um estudo sobre a maleabilidade do tempo e um romance dominado por múltiplos arrependimentos. Chow apresenta uma visão quase apocalíptica – uma civilização arrancada de suas ideias de tempo estável, cronologia linear e progresso – através dos olhos de um homem em uma roupa de macaco, que come tranquilamente uma banana enquanto suas ilusões queimam ao seu redor. Este homem é Chow, claro, no papel que ele nasceu para interpretar.

KUNG-FU FUTEBOL CLUBE

Se *A Chinese Odyssey* é a obra-prima de Chow, em que posição se encontra *Kung-Fu Futebol Clube*? Não é sua intervenção mais coerente ou mesmo melhor orquestrada sobre a política e a cultura de Hong Kong – este é *God of Cookery*, que mostra a queda e retorno de um chef de cozinha treinado como Shaolin. Também não é sua paródia mais engraçada: veja a paródia de James Bond/Wong Kar-Way *From Beijing with Love* (Gwok chaan Ling Ling Chat, 1994).

Kung-Fu Futebol Clube oferece outros prazeres. Mescla a persona de Chow com a estrutura de um filme genérico sobre esportes. Ele convoca uma seleção de jogadores improváveis, rejeitados pela sociedade

ou fora dos padrões físicos, que superam os obstáculos habituais em uma espiral crescente de efeitos especiais, culminando em uma final grandiosa contra o “Time Mau”. O grupo de Chow é formado por ex-estudantes de Kung-Fu Shaolin que redescobrem no campo de futebol aptidões mágicas há muito esquecidas. O poder divino do chute de Stephen Chow é a manifestação física de sua persona heróica. A situação social dividida pelos seus colegas de time – todos desempregados ou sub-empregados – fornece a base para o triunfo de Chow, que novamente aqui ascende socialmente.

Neste filme o astro atipicamente divide a atenção do público com a outra atração principal do filme: uma mescla brilhante de animação computadorizada com acrobacias reais. A gravidade é constantemente desafiada por bolas de futebol flamejantes, jogadores que voam e goleiros que têm suas roupas arrancadas pelo impacto dos chutes. Essa ênfase nos efeitos visuais desloca a posição habitual de Stephen Chow e provavelmente torna o filme mais acessível para espectadores de fora de China que normalmente precisam enfrentar a barreira do idioma. Mesmo assim, à medida que o time de Chow treina e a história se desenvolve, há momentos também para as piadas ingênuas que permeiam sua filmografia, assim como confrontos surpreendentemente violentos. A presença desses confrontos é derivada de uma consciência de classe misturada com um pouco de ódio e patriotismo: o filme deixa claro que o time de Chow representa as “classes baixas” que batalham contra um time da classe média alta que é movido a drogas de aumento de performance americanas.

Como de hábito, Chow complica o roteiro do filme ao introduzir um intenso romance que adiciona dimensões espirituais e políticas que são características de seus trabalhos mais recentes. O personagem de Chow conhece uma vendedora de rua (interpretada por Vicky Zhao Wei, uma famosa atriz de televisão). Ela usa uma graciosa variação do Tai Chi para fazer seus pães (suas mãos se movem, a farinha vai ao ar e pães se materializam do nada). Ela chama isso de Kung Fu “leve”, que contrasta ao Kung Fu “pesado” de Stephen Chow. Apesar do progresso desse romance se desenvolver de uma maneira que transcende o gênero do roteiro, o kung-fu leve e o pesado levam a um

resultado simbólico ao final do filme. E um epílogo cria uma espécie de utopia onde o mundo foi totalmente transformado pelo exemplo desse encontro.

Zhao fala mandarim chinês (idioma padrão na maior parte da China) e Chow, que fala cantonês (falado em Hong Kong e parte do sul da China) na maior parte do filme, só fala mandarim com ela. *Kung-Fu Futebol Clube* foi majoritariamente filmado em Shaghai, em locais que podem ser confundidos com Hong Kong, apesar de um público local mais atento ser capaz de perceber a diferença. Este é um movimento radical para Chow: *Kung-Fu Futebol Clube* amplia seu personagem, transformando-o em um chinês típico. As diferenças entre uma Hong Kong recentemente reintegrada à China e o resto do país são quase reduzidas ao imperceptível. Talvez essa seja a razão pela qual o público local que acompanhou a carreira de Chow ao longo dos anos 90 (e que com ele tentou chegar a um difícil consenso sobre a definição do que é ser um cidadão de Hong Kong) tenha recebido *Kung-Fu Futebol Clube* de forma tão positiva.

SHAOLIN SOCCER NA MONOCULTURA

Kung-Fu Futebol Clube é repleto de códigos e práticas peculiares bem locais. De certa forma pode-se dizer que ele se apresenta como uma imagem reversa do épico *O tigre e o dragão* (Wo hu cang long, 2000), de Ang Lee, filme extremamente bem sucedido em muitos países pelo mundo e facilmente compreendido por qualquer cultura. O cinema de Chow, por outro lado, sempre se deparou com o estigma de ser incapaz de cruzar fronteiras. Mas os dois filmes são hoje propriedades de multinacionais, não existem mais essas fronteiras e estamos todos à mercê de sermos globalizados e homogeneizados. Deixarmos que isso ocorra nos termos do capital multinacional é assustador. Ao invés disso, deixemos que o espírito transgressor de Stephen Chow misture de forma promíscua todos os códigos culturais e abracemos a contribuição subversiva de *Kung-Fu Futebol Clube* para uma cultura global *mo lei tau*.

PETER CHAN E CHI-NGAI LEE:

ARTESÃOS DO DRAMA

— ARTHUR TUOTO

As trajetórias de Peter Chan e Chi-Ngai Lee são bastante reveladoras do panorama cinematográfico de Hong Kong. Duas carreiras indicativas tanto de elementos históricos decisivos para a indústria da região como de uma variedade imaginativa em suas escolhas temáticas e relações com o filme de gênero, em especial o melodrama. Como integrantes do grupo de cineastas fundadores da UFO (United Filmmakers Organization), Chan e Lee iniciaram suas vidas profissionais em um momento oportuno: o início dos anos 90. Hong Kong já vinha de uma década de 80 que consolidou certas características plantadas nos 70 – sendo a iconização definitiva dos filmes de artes marciais provavelmente a mais importante – e se encontrava, agora, no final dos 80 e começo dos 90, em certa plenitude comercial.

Em 1993, portanto, um ano sinalizador desse sucesso, os cineastas dividiram a direção em duas obras sugestivas dessa situação particular: *Tom, Dick and Hairy* (Feng chen san xia, 1993) e *He Ain't Heavy, He's My Father* (Xin nan xiong nan di, 1993). Comédias que, mesmo seguindo um apelo popular propício para tal momento histórico, já anunciavam um discernimento dramático singular na abordagem dos dois diretores.

Em *Tom, Dick and Hairy* (1993), ao mesmo tempo que acompanhamos a vida dos três jovens personagens título dentro de uma dinâmica típica da comédia adolescente (apelo sexual, desencontros propiciadores de momentos inusitados, peripécias juvenis variadas – tudo dentro de uma perspectiva altamente caricatural), percebemos um cuidado na localização do romance entre o personagem de Tony Leung Chiu-Wai e Ann Bridgewater, uma idealização romântica de dramaticidade distinta, que, se por um

lado, nunca soa exatamente deslocado do resto do filme, por outro, deixa claro o vestígio de um potencial que ali ainda se encontrava pouco desenvolvido.

Já em *He Ain't Heavy, He's My Father* (1993), com os mesmos Tony Leung Ka-Fai e Tony Leung Chiu-Wai (sendo este último muito mais conhecido no imaginário ocidental devido aos filmes que realizou com Wong Kar-Wai), os atores interpretam pai e filho que se encontram no passado – o filho viaja no tempo em uma busca afetiva reconciliadora – e a obra, para além da sua natureza cômica, revela uma relação desoladora entre memória e identidade que perpassa alguns momentos coloniais difíceis daquele território.

Toda esse vínculo com o drama que se imbrica na comédia, com uma desolação que dialoga tanto com a construção daquela comunidade no segundo filme, como com a natureza romântica propriamente no primeiro, não deixa de funcionar como embrião de uma concepção melodramática que atingiria um ápice três anos depois, quando cada um dos cineastas dirige, no mesmo ano, aquelas que seriam das obras mais poderosas da cinematografia do país e, com certeza, definidoras em uma concepção do gênero romântico dentro mesmo de um panorama de cinema mundial, e sobre as quais o presente texto inevitavelmente irá mais se debruçar: *Companheiros, quase uma história de amor* (Tian mi mi, 1996) e *Lost and Found* (Tian ya hai jiao, 1996).

Dois filmes que conciliam uma relação de identidade – temática absolutamente constante aqui, visto a conturbada dimensão identitária de Hong Kong enquanto nação – com uma tradição clássica da história de amor. Duas obras que não se contentam em simplesmente relatar, mas que constantemente se recompõem, se abrem para novas possibilidades de cinema. Ainda que exista, nestes filmes, certa apreensão tradicional pela narrativa como um elemento crucial, pelo contar como apelo principal dentro de princípios que em um primeiro momento não fogem do comum, o fascínio desses trabalhos brota da delicadeza com que seus diretores vão particularizar cada uma dessas experiências. O que é significativo não só em relação às carreiras de Peter Chan e Chi-Ngai Lee, mas sintomático da prática cinematográfica vigente ali. Afinal, um território com tantas peculiaridades em sua

idealização propicia todo um arsenal de saberes afetivos, tão variados como inspiradores em suas minuciosidades.

Companheiros, quase uma história de amor, de Peter Chan, parte de uma premissa costumeira: cidadão chinês chega para morar e trabalhar em Hong Kong. Para além das dificuldades com o cantonês, existe todo um novo mundo que se abre diante de XiaoJun. A figura aprazível de Leon Lai, o ator que interpreta o personagem, ajuda nessa contextualização. Um homem de traços inocentes e que nunca esconde sua fragilidade. Pelo contrário, é dessa ingenuidade declarada que o personagem tira seu encanto. Em um de seus momentos de descoberta desse novo mundo – oportunamente uma ida ao McDonalds – XiaoJun conhece Qiao Li. Maggie Cheung dá vida à personagem que simboliza um cidadão rotineiro daquele novo universo capitalista: possui vários empregos e tem uma perseverança obsessiva em ganhar dinheiro. Opostos em suas concepções de mundo, porém igualmente solitários nessa dinâmica urbana moderna, os dois criam um vínculo amoroso de idas e vindas que o filme irá acompanhar por nove anos

Com certeza o mais impressionante no trabalho de Peter Chan é a unidade que o diretor alcança ao lidar com praticamente uma década de narrativa. O filme começa em 1986 e termina em 1995, não coincidentemente dois anos antes do *handover* (a transferência da soberania sobre Hong Kong, que passou do Reino Unido para a China em 1997). O diretor compõe uma perspectiva afetiva – a história de amor que funciona a partir de uma dinâmica utópica, de um encontro que parece sempre inalcançável entre os personagens – em consonância com os reflexos das mudanças socioeconômica do ambiente. É curioso como nada disso parte de um movimento exatamente espetaculoso, mas de uma efemeridade irreconciliável.

O filme se rende ao tempo em todos os sentidos. A obra se despedaça e renasce a cada nova cartela informando um novo ano. Os personagens são submetidos a essas mudanças ao mesmo tempo que o vínculo afetivo vai se fragilizando, vai tornando aquele encontro idealizado cada vez mais distante. O que, paradoxalmente, em um sentido mais amplo, fortalece esses laços – a tradição da fantasia romântica, afinal, ganha potência justamente em seu tormento, em

sua não-realização. Os encontros entre XiaoJun e Qiao Li nesse meio tempo de uma década são os momentos onde o filme melhor trabalha essa noção de uma brevidade possibilitadora, de pequenas passagens onde um simples gesto evidencia o peso desse vínculo, uma trivial menção certifica a vitalidade daquela afeição.

Na cena do noivado de XiaoJun com sua namorada chinesa, alguns anos depois dos primeiros encontros do personagem com Qiao Li, um simples olhar entre os dois já expressa essa cumplicidade. Eles sorriem, levemente constrangidos e conversam coloquialmente. O rosto sempre simpático de XiaoJun, nesses momentos, é de uma natureza legitimamente ozuniana. O sorriso é máscara cordial, aparência que oculta um pesar, que vela um remorso afetivo do passado. Em uma das sequências mais poderosas do filme, após se depararem com Teresa Teng em uma rua de Hong Kong (cantora chinesa que irá acompanhar o casal em momentos definidores da trama), XiaoJun e Qiao Li se despedem, melancólicos. A personagem de Maggie Cheung permanece em seu carro, observando XiaoJun ir embora com a jaqueta assinada por Teng. Sua cabeça se abaixa, desolada, e sem querer atinge a buzina do carro. XiaoJun se vira, pianos melodramáticos são ouvidos enquanto o personagem volta e os dois, finalmente, se beijam depois de anos.

É a partir desses momentos fugazes, porém absolutamente imponentes em seu peso emocional, que o filme opera. O casal nunca fica propriamente junto durante esses nove anos, mas vive um limbo amoroso. De pequenos encontros e desencontros de tempos em tempos, de memórias implacáveis de um passado irrealizado. Tudo o que eles vivem a partir de então é ressignificado por essa ausência. Os dois seguem suas vidas, mas nada parece completo. O encontro é esse mito inconcebível que se concretiza em pequenos instantes perdidos no tempo. Peter Chan, aqui, evidencia a potência máxima de um efeito dramático. A disposição clássica que assegura o cinema como possibilidade de elucidação de uma vida em uma simples ação cotidiana: a banalidade de um cumprimento, a troca de um olhar, a duração de um gesto. A força do filme está justamente nessa contenção possibilitadora, nessa assimilação da trivialidade como núcleo do que é comovente, do que esconde em um sorriso o desconsolo de uma vida.

É desse mesmo vínculo delicado com aquilo que é habitual que Chi-Ngai Lee constrói a relação dramática de *Lost and Found*. Um filme que, diferente do longa de Chan, funciona a partir de algumas pistas falsas e de uma desconstrução mais declarada de sua estrutura. O filme parte da história de Chai Lam, uma garota rica condenada por uma leucemia, que conhece um marinheiro escocês, empregado de seu pai, e se encanta pela história das origens familiares do mesmo. Outra vez, uma relação de identidade, mais especificamente de ausência de identidade no caso de Chaim Lam, que busca em outro lugar do mundo o alento que não encontra no seu ambiente de origem. Os personagens acabam se desencontrando e a moça contrata um investigador (Takeshi Kaneshiro, com certeza dos rostos mais conhecidos do cinema asiático a partir da década de 90) para tentar encontrar o marinheiro.

Mas o que em um primeiro momento soa como mais uma história de desencontro nos mesmos moldes de *Companheiros*, acaba, aos poucos, se revelando um drama de dimensões mais amplas. Em quarenta minutos de filme Chai Lam e Mr. Worm (o investigador) já descobrem o paradeiro de Ted (o escocês). Como ele já está de partida para a Escócia, o casal combina de se encontrar em terras estrangeiras dali algumas semanas e a coisa fica por isso. A personagem, com tempo livre e se sentindo em dívida com o investigador, começa a trabalhar em sua agência de achados e perdidos.

É a partir daí que o filme não vai se centrar mais no drama romântico de Chaim Lam e Ted, mas nas situações e nos entornos do espaço físico onde ela se encontra, na redescoberta da personagem do seu próprio ambiente. Ela passa a se deparar com novas possibilidade de vivências a partir dos casos de Mr. Wong e das amizades ali realizadas. Existe uma relação afetiva que se baseia em um senso de solidariedade e empatia, de enxergar o outro não apenas como elemento invisível daquele lugar, mas cidadãos que compartilham uma cidade, que vivem em uma experiência coletiva. Já no ambiente da agência, observamos um olhar afetuoso do filme sobre indivíduos marginalizados (os deficientes que trabalham no escritório, as crianças abandonadas que são praticamente criadas por uma comunidade do entorno) que concebe esse senso de união.

Lost and Found assimila uma desconstrução narrativa em vários sentidos. Não estamos mais dependentes de uma evolução dramática tradicional, mas de pequenos momentos vividos pela personagem, que inclusive vai adiando sua viagem para a Escócia, tomada pelas situações que passa a viver ali. É possível afirmar, inclusive, que o diretor lança mão de procedimentos muito semelhantes ao do cinema de fluxo, tendência contemporânea que a partir da virada do milênio passa a ser empregada por certos cineastas, boa parte deles asiáticos. O filme concebe relações dramáticas que, apesar de estarem fundamentadas em um drama assumidamente narrativo, partem da experiência subjetiva de sua protagonista para formular uma dimensão sensorial muito particular, um fascínio nessa exploração de um mundo que sempre esteve ali, mas que só agora se abre para ela.

A própria relação com a câmera, em vários momentos, assimila uma descentralização formal em relação à unidade da cena. Em várias sequências do escritório de achados e perdidos e outros cenários da trama (sendo o jardim de rosas o mais emblemático), somos levados de um personagem a outro, de uma pequena ação a outra, como que imantados pela energia daquele espaço. O plano é guiado não por um apuro objetivo, mas passeia pelo ambiente, intui uma sinergia ali implícita. A força do trabalho vem justamente da maneira como Chi-NGai Lee concilia essa dimensão sensorial (existem cenas que remetem diretamente ao cinema de Hou Hsiao-Hsien, por exemplo) com uma estrutura melodramática tradicional: a personagem condenada por uma doença terminal, o inevitável triângulo amoroso entre ela, o investigador e o marinheiro escocês. Ao mesmo tempo que o filme vai, abertamente, se recompondo dentro desse processo de encantamento, ele preserva seu estímulo dramático de viés mais tradicional. O ato final é bastante característico nesse sentido. A obra fecha todas as pontas que abriu, resolve o triângulo amoroso e encara o seu tema central – a frágil relação entre morte e vida, descoberta e contentamento – com um viés nada limitador, mas que, à sua maneira, não deixa de propor uma resolução edificante.

Existe algo de artesanal nestes dois filmes de Peter Chan e Chi-NGai Lee. Ao mesmo tempo que são obras que se abrem para novas

possibilidades, que assimilam relações contemporâneas e compreendem a experiência particular e muitas vezes instável de seu tempo e de seu espaço, concebem uma noção de unidade muito rara, uma relação muito bem acabada que equilibra vários aspectos do trabalho. Do apelo popular – uma clara preocupação com o mercado, com a sustentabilidade daquela indústria – à sua inclinação renovadora, a um senso de aperfeiçoamento que passa por uma possibilidade de risco. São trabalhos que olham para o passado, tanto para a bagagem histórica de Hong Kong como para o papel do próprio cinema como meio expressivo dentro desse modelo, e miram para o futuro.

Em 1998, Chi-NGai Lee dirige outro trabalho que remete a estes mesmos aspectos. Apesar de *Sleepless Town* (Fuyajô, 1998) ser um filme de crime, uma obra que claramente tira seu apelo das especificidades do gênero e se filia a uma tradição que explora a tensão nas máfias asiáticas, a obra possui um vínculo dramático poderoso e uma estrutura pouco usual. O *plot* está em constante recomposição. Nunca sabemos quem está do lado de quem, personagens entram e saem da trama com rapidez. O espectador fica em um estado de suspensão tensional, aguardando uma resolução enquanto tudo se complica, remetendo inclusive a um legado do cinema *noir*: essa constante reordenação narrativa não eventualmente pode nos lembrar de *À Beira do Abismo* (The Big Sleep, 1946), de Howard Hawks.

Também digno de nota é *Perhaps Love* (Ru guo · Ai), de Peter Chan, lançado em 2005. Um musical de grandes proporções, que, se por um lado, não articula o drama romântico tão bem como *Companheiros*, do outro, propõe uma dinâmica inventiva onde a própria realidade dramática é questionada. Um jogo de farsas em que um filme dentro do filme espelha um melodrama que perpassa por vários anos na vida dos atores, conservando diversas camadas em uma diegese sempre ambígua – além de números musicais muito estimulantes. Nestes dois trabalhos posteriores dos diretores, identificamos um claro apelo comercial, porém subvertido através de procedimentos imaginativos. Um método que, a partir dessa vocação artesanal dos realizadores, talha os filmes como peças bastante únicas.

Se Peter Chan e Chi-NGai Lee, nos dias de hoje, não se encontram em posições artísticas tão significativas como antes – Chan assumidamente se considera muito mais um produtor do que cineasta, talento que seus recordes de bilheteria não deixam negar – fica bastante claro que os dois realizadores contribuíram para uma concepção cinematográfica muito particular. Uma mescla entre a inventividade e as exigências de uma indústria, entre os anseios da contemporaneidade e a possibilidade dramática tradicional. Amálgama instigante em vários sentidos e que, se não é o indicador da maior vocação do cinema de Hong Kong, sem dúvida é das características que mais exalta o seu diferencial.



MATANDO O TEMPO:

A ECONOMIA DIVERSIFICADA DE JOHNNIE TO

— CHRISTOPH HUBER

No início havia a verruga cabeluda, e a verruga cabeluda pertence a Lam Suet. Pela última década ela tem sido uma das visões mais hipnóticas do cinema de Johnnie To (Kei-Fung), e ela nunca pareceu tão cabeluda quanto no seu simplório filme *Running Out of Time 2* (Am zin 2, 2001), co-dirigido pelo seu frequente editor Law Wing-cheong, no qual Lam empresta sua baixa estatura para o papel de um policial viciado em jogos de azar que passa toda sua subtrama perdendo em cara-ou-coroa. (A moeda é, obviamente, viciada). Em um determinado momento o cabelo de Lam é raspado, como se fosse um castigo pelo seu vício, estabelecendo de forma definitiva a ideia de que estamos olhando para o Peter Lorre do cinema de Hong Kong – ou pelo menos da Milkyway Image, a produtora fundada por To em 1996, que foi crucial para sua tardia apreciação como um “autor de gênero”, apreciação esta que geralmente privilegia seus *thrillers* altamente estilizados. Muitos deles são de fato impressionantes, mas seria um desserviço reduzir aqui o foco a apenas eles: um dos elementos que torna a obra de Johnnie To tão fascinante é a sua diversidade, assim como alguns aspectos de sua direção, que acabam sendo subestimados por conta de suas bravatas formalistas. Aspectos que se manifestam, por exemplo, no seu uso icônico dos atores (fato que, ironicamente, tem muito a ver com a elegância de sua *mise en scène*), como no caso do estóico matador interpretado em *The Mission* (Cheung foh, 1999), que, silenciosamente, chuta uma bolinha de papel para matar o tempo, ou como o entregador cansado em *Eleição* (Hak se wui, 2005), que incansavelmente repete o juramento da tríade enquanto é espancado com um pedaço de madeira ou – em um raro papel principal – seu ainda mais azarado policial em busca de sua arma em *PTU* (2003),

195

Publicado originalmente na revista *Cinema Scope*. Tradução de Jaiê Saavedra. Disponível em: www.cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/features-killing-time-the-economical-diversity-of-johnnie-to

um dos dois recentes trabalhos de To inspirados pela obra de Akira Kurosawa. Da mesma forma, To teve a coragem de colocar *duas vezes* o galã Andy Lau, um de seus protagonistas mais utilizados, dentro de uma fantasia de gordo na comédia romântica *Love on a Diet* (Sau sun nam nui, 2001) e na obra-prima budista e insana *Running on Karma* (Daai zek lou, 2003). (Entre os lançamentos dos dois filmes ele também o colocou no papel de um assassino cinéfilo e desequilibrado em *Fulltime Killer* [Chuen jik sat sau, 2001]) Até mesmo o magistralmente coreografado filme de gângster/faroeste *Exilados* (Fong juk, 2006) é significativamente melhorado pela atuação de Anthony Wong (o “Wong” mais importante do cinema de Hong Kong), que não apenas encarna, mas por algum processo miraculoso se transforma em um das presenças mais fortes do cinema, o ator Lee Marvin.

Apesar de ser um realizador prolífico – dirigiu 26 filmes desde 1997 até o momento – o trabalho de Johnnie To é consistente. Ele merece estar figurado dentro de qualquer retrospectiva, especialmente quando levamos em consideração que cineastas mais despretensiosos ou remanescentes da tradição hollywoodiana clássica são uma espécie em extinção. Isso assegura que até mesmo um filme menos importante como *Running Out of Time 2* tenha seu valor, e não somente por causa de Lam Suet.

Nascido em 1955, To é apenas cinco anos mais novo do que Tsui Hark, um dos representantes da nova onda do cinema de Hong Kong. Seu filme *The Enigmatic Case* (Bi shui han shan duo ming jin, 1980) compartilha muitas características com a estréia de Tsui nos cinemas, o filme *The Butterfly Murders* (Dip bin, 1979). Um desses elementos em comum é a abordagem bem mais artística ao cinema de artes marciais convencional. To, no entanto, não é tão bem sucedido quanto Tsui em sua tentativa de mesclar conceitos filosóficos a uma narrativa deliberadamente obscura. Mesmo assim, o bem-sucedido uso de estilosas composições em *widescreen* e uma trilha sonora eletrônica bem desinibida sugere o que estaria por vir.

As marcas registradas do cinema de Hong Kong dos anos 80 – como o melodrama ao som de música pop cantonesa – se tornam características importantes da fase seguinte da carreira de Johnnie To, quando

lançou uma sequência de sucessos de bilheteria para o estúdio Cinema City. Estes filmes provam a capacidade e vontade de To de trabalhar com qualquer tipo de material de forma eficiente, característica que sem dúvida adquiriu em anos dirigindo sob os rigores e prazos da televisão. Suas colaborações com Chow Yun-Fat vão desde filmes sentimentalóides como *All About Ah Long* (A long dik gu si, 1988) até a divertida comédia *The Fun, The Luck and the Tycoon* (Gat seng gung ziu, 1989). Mesmo assim, To co-dirigiu (com Andrew Kam), ao mesmo tempo, um dos mais impressionantes filmes de ação da década: *The Big Heat* (Seng fat dak ging, 1988). O uso de sentimentalismo e violência nesses filmes talvez possa ser visto como exacerbado, mas certamente dá vislumbres de estratégias dramáticas que To utilizou posteriormente na sua fase mais celebrada, que se iniciou somente em 1996. Suas comédias populares deste período mais recente expandem fórmulas que ele experimentou neste momento anterior, assim como a violência e os medos políticos abordados em *The Big Heat* retornaram em seus magistrais filmes sobre crimes econômicos, ciclos de exploração e controle chinês: *Eleição* e *Eleição 2: A tríade* (Hak se wui yi wo wai kwai, 2006).

Os anos 90 trouxeram *The Story of My Son* (Ngoi di sai gaai, 1990), uma das primeiras colaborações com Wai Ka-fai, parceiro da Milkyway. A conexão de To ao rei das bilheterias Wong Jin é frequentemente subestimada, dando lugar a cenas memoráveis como a sangrenta sequência no píer no trágico *Casino Raiders 2* (Zi zeon mou soeng 11 – Wing baa tin haa, 1993), com suas bolas de fogo e trilhas de pop cantonês. Lá já se viam elementos que seriam utilizados novamente em *Lifeline* (Shi wan huo ji, 1997), como as câmeras lentas dos personagens bombeiros e as inversões de expectativas tão presentes das comédias românticas mais recentes de To. *Justice, My Foot!* (Sam sei goon, 1992) talvez seja o filme mais consistente dentre as suas duas colaborações com Stephen Chow, se é que isso significa alguma coisa quando falamos do universo *nonsense* do *mo lei tau*. Por outro lado o filme *Mad Monk* (Chai gong, 1993), também com Chow, certamente tem as cenas mais insanas, incluindo aqui uma sequência dentro de um estúdio/céu psicodélico que aparenta ter sido altamente influenciada

pelos filmes de Chor Yuen. *The Heroic Trio* (Dong fang san xia, 1993) e a sequência *Executioners* (Jin doi hou hap cyun, 1993), por sua vez, sugerem tons distópicos característicos dos *thrillers* noturnos posteriores dos estúdios Milkyway.

Os primeiros anos da Milkyway, quando Johnnie To atuou de forma mais intensa como produtor do que como diretor, tinham um caráter colaborativo característico desse momento de definição de um estilo para o estúdio e sua busca por um nicho de mercado. O espectro era bastante diversificado desde a primeira produção, o romance sobre mercenários *Beyond Hypothermia* (Sip si 32 dou, 1996), de Patrick Leung, um filme visualmente instigante, mas pouco seguro ao transitar entre o romantismo sombrio e um estilo mais despojado. Da mesma forma, no ano seguinte Wai Ka-Fai dirigiria *Too Many Ways to Be Number One* (Jat go zi tau di daan sang, 1997), um filme recheado de experimentações visuais que seriam também revisitadas em comédias posteriores. Johnnie To transita entre os gêneros: é romântico e exuberante em filmes como *A Hero Never Dies* (Chan sam ying hung, 1998), cômico em *Running Out of Time* (Am zin, 1999) e um verdadeiro mestre no uso da suspensão dramática do tempo e na criação de tensão em *The Mission*. Apesar de suas prioridades serem claramente estéticas, *The Mission* é também um bom exemplo de uma construção muito delicada: o filme abre com uma cena em um fliperama (uma das locações preferidas de To) que prenuncia os padrões coreográficos que são cruciais nas cenas de tiroteios que se seguem. A sequência também traz uma das trilhas sintetizadas mais inesquecíveis desde *Assault on Precinct 13* (1976), de John Carpenter.

A partir dessa posição artisticamente já bem estabelecida, no início do novo milênio os filmes de gângsters feitos por To começaram a se alternar com comédias populares como *Needing You* (Goo naam gwa neu, 2000, co-dirigido por Wai), estrelando o casal Andy Lau e Sammi Cheng. A dupla ganhou mais espaço nos filmes seguintes, chegando ao ápice em *Yesterday Once More* (Lung fung dau, 2004), filme que mescla ação com romance em uma hábil construção narrativa que culmina em cenas surpreendentemente introvertidas. Outra colaboração com Wai, no filme *Running on Karma*, se aproxima mais às suas

brincadeiras metalinguistas com as visões subjetivas de *Fulltime Killer* ou mesmo às suas comédias mais loucas, como *Wu Yen* (2001), filme estrelado por Anita Mui, radiante como sempre no cinema de To. Mas a apoteose máxima da linguagem pós-moderna típica dos trabalhos desses dois diretores pode ser observada em uma obra que Wai dirigiu sozinho: *Himalaya Singh* (Hei ma lai ah sing, 2005), que traz uma cena em que um nativo himalaio é apresentado ao mundo exterior através de um DVD danificado, apenas para, em uma das sequências mais impressionantes do cinema, ele começar a se mover e falar com ações e falas interrompidas, “rebobinando” sílabas e emulando as falhas do disco em uma sequência com duração de um minuto (que mais parece uma eternidade).

Se distanciando das tendências surreais de Wai, a filmografia de To posterior a *Running on Karma* apresenta uma sucessão de obras elegantes e altamente estilizadas, como já sugeria seu filme *PTU*. Seu trabalho mais pessoal provavelmente é *Throw Down* (Yau doh lung fu bong, 2004), um segundo tributo a Kurosawa, declaradamente dedicado ao “maior cineasta de todos os tempos”. Se trata de uma homenagem à *Saga do judô* (Sanshiro Sugata, 1946) que resulta em um incrível trabalho de direção de Johnnie To, que aborda de forma confiante um roteiro sutil e estruturado por citações ao seu mestre (na cena de um homem cantando envolto por uma grama alta, por exemplo) e momentos de pequenas humilhações e vitórias nos jogos eletrônicos de um fliperama. Neste filme To demonstra uma virtuosidade na direção que é mais bem sucedida do que em outros exemplos, como *Exilados* ou mesmo o pirotécnico *Breaking News* (Dai si gin, 2004), ambos filmes bem montados e divertidos, mas aquém de seus objetivos.

A direção pautada por escolhas inteligentes, íntegras e econômicas faz com que Johnnie To seja um diretor que sempre se mostra interessante. Mas em narrativas complexas e sombrias como as apresentadas em *Eleição* vemos o alcance real de sua potência ao trabalhar com um roteiro cuidadosamente refinado. Aos setenta minutos de filme a impressão é de que a trama está chegando ao fim, mas o roteiro se desenvolve de forma primorosa rumo a uma conclusão impiedosa

que justifica sua extensão narrativa. A tática dá ainda mais peso às implicações políticas da trama e posiciona o filme em uma Hong Kong infernal que remete a *Underworld U.S.A* (1961), de Samuel Fuller. E o assobio despreocupado e inadequado que ameaça encerrar os créditos finais do filme retorna em uma roupagem orquestrada melancólica, que remete aos cantos do ritual das tríades apresentados nos créditos iniciais. Esse complexo esquema de temas e motivos praticamente demandam uma segunda análise do filme, que pode ser revisto inúmeras vezes com igual potência. *Eleição 2* é ainda mais sintético e cru, e o que o filme perde em variedade ele ganha em intensidade e agressividade: seu círculo vicioso de violência é ainda mais cruel e eficiente, e a sensação claustrofóbica sugere que o mundo inteiro se tornou território das tríades, assim como seu sistema econômico. E toda essa tortura psicológica, no entanto, ainda assim é eclipsada pelas duas cenas de diálogo que são verdadeiros socos no estômago do governo chinês. No primeiro diálogo fica claro que membros corruptos do governo chinês estão arquitetando e manipulando as tríades dos bastidores, por as considerarem úteis para exercer controle econômico e social sobre a população; o sobrevivente da gangue descobre que cometeu um severo erro de julgamento, pois ao lutar para chegar ao topo em busca de poder e respeitabilidade ele se sentenciou a uma futura vida no crime. A segunda cena, ainda mais curta e sintética, prova de forma fatalista que ele também pôs em risco o futuro de sua família.

ERA UMA VEZ EM HONG KONG

— J U L I O B E Z E R R A

Quarta-feira, dia 19 de dezembro de 1984. A primeira ministra britânica Margaret Thatcher e o premier chinês Zhao Ziyang assinavam com canetas pretas um conjunto considerável de documentos encadernados em vermelho. Hong Kong voltaria à soberania chinesa em pouco mais de vinte anos. 1997 se tornou um enorme ponto de interrogação para o povo de Hong Kong e sua indústria cinematográfica. A cidade atravessaria um período sob uma convenção experimental de “um país, dois sistemas” sem precedentes na história. O futuro era turvo, incerto. O otimismo hesitante em relação a China, alegorizado, por exemplo, em *Chicken and Duck Talk* (Gai tung ngap gong, 1988), de Michael Hui, foi instantaneamente sufocado em 1989. Os violentos incidentes ocorridos na Praça da Paz Celestial transformaram “esperança e otimismo” em “desespero e frustração”¹, fazendo com que o povo de Hong Kong se preocupasse com a vida sob o regime chinês e “a perspectiva de um futuro sobre o qual teria pouco ou nada a dizer”².

Ou seja: era preciso correr. Quem poderia dizer o que seria do cinema de Hong Kong depois do retorno ao continente? Quais oportunidades permaneceriam depois de 1997? E assim, a indústria cinematográfica se precipitou em nome do lucro. O oportunismo frenético encorajava as empresas a produzir em excesso, e acabou por atrair a atenção das tríades, que agora viam a produção cinematográfica não apenas como um dispositivo de lavagem de dinheiro, mas também uma fonte confiável de renda.³ Em pouco tempo, os habituais 120-130 filmes por ano chegaram a mais de 200. O público local permanecia fiel e o crescente número de salas, com a explosão dos *multiplexes*, aumentava ainda mais a demanda. Os trabalhadores do cinema também se apressavam para ganhar o máximo de dinheiro possível. Em

uma pesquisa⁴ de fôlego, com entrevistas com diversos profissionais da indústria local, Mirana M. Szeto e Yun-chung Chen revelam que no final dos anos 80 um cinegrafista chegava a filmar dois ou três filmes de uma só vez, e um ator podia atuar em uma produção por algumas horas e depois ser levado para outro projeto no mesmo dia. A maior diversificação de plataformas (VHS, VCD, DVD, satélite e televisão a cabo) permitiu que os distribuidores ganhassem muito mais com direitos do que antes, aumentando a demanda e os preços das prévias de vídeo regionais.

Os mercados externos também floresciam e Hong Kong intensificava seu poder nos mercados regionais. Até mesmo a Coréia do Sul logo se juntaria a Singapura, Taiwan e Malásia, quando liberalizou suas políticas de importação em 1988. As receitas do exterior permitiram que as empresas aumentassem os valores de produção, o que, por sua vez, mantinha os rivais vizinhos com pequenas participações em seus respectivos mercados. Até o início da década de 1990, Hong Kong competia vigorosamente com Hollywood em toda a Ásia Oriental. Os cineastas e produtoras da ilha dedicavam-se a fornecer entretenimento produzido em massa, e se adaptavam engenhosamente às exigências de seus vizinhos.

Em *Supercop* (Ging chaat goo si III: Chiu kup ging chaat, 1992), Jackie Chan salta da China para Kuala Lumpur, enquanto *Thunderbolt: ação sobre rodas* (Pik lik foh, 1995) o fazia brigar em Tóquio. Os produtores contratavam ídolos *Cantopop* em papéis principais a peso de ouro, e, se o cantor executasse a música tema do filme, a obra poderia ser promovida em coleções de álbuns e shows no exterior. Uma ampla e variada gama de estrelas foram recrutadas da Malásia (Michelle Yeoh), de Taiwan (Brigitte Lin Ching-hsia, Joey Wang) e do Japão (Oshima Yukari). Hong Kong, como Hollywood fazia em relação às telas européias, chegou a produzir materiais extras para atender os gostos estrangeiros. Distribuidores coreanos e taiwaneses insistiam em muita ação, chegando mesmo, como sublinha David Bordwell⁵, a medir o número e a duração das lutas. Sammo Hung modificou *Heart of Dragon* (Long de xin, 1985) a pedido dos japoneses. A versão taiwanesa de *Cinzas do passado* (Dung che sai duk, 1994) abre e fecha

com duelos de espadas ausentes da versão de Hong Kong. E a série *Young and Dangerous* (Goo waak zai: Yan joi gong woo), para não contrariar os censores de Singapura e Malásia, dizia que os jovens membros das tríades eram na verdade policiais disfarçados.

Se o cinema de Hong Kong teve seu período “clássico” de 1946 a 1970, dominado pela produção baseada em estúdio e inspirada em Hollywood e no Japão, atravessou um momento de transição (1971–1978), marcado pelo surgimento do kung-fu e a queda e o retorno do cinema de língua cantonesa, e, por fim, uma idade “moderna”, a partir de 1979 e a geração do Cinema Novo, hoje, olhando pra trás, pode-se dizer, com a ajuda ilustre de David Bordwell (2011), que o *boom* da produção no final da década de 1980 iniciou uma quarta e desastrosa fase. Em 1993, 234 longas foram jogados no mercado. Os filmes permaneciam menos tempo em cartaz. Tornou-se difícil distinguir as obras boas das ruins. O público dava sinais de cansaço, já conhecia todos os truques e não aguentava mais espadachins e kung-fu. Vieram então a pirataria, a concorrência agressiva de Hollywood, a crise financeira asiática, a gripe aviária e a SARS. A indústria cinematográfica de Hong Kong entrou em colapso. Em 2007, apenas 50 filmes seriam lançados. Wellington Fung, produtor e ex-secretário-geral do Conselho de Desenvolvimento de Filmes de Hong Kong, em entrevista para o jornal britânico *The Guardian*, falou em “ciclo natural”:

“Na verdade, o boom não foi realmente saudável. Porque muito dinheiro veio para os filmes preencherem os *racks* de vídeo... A quantidade de produções subiu, o que significou que a qualidade caiu. Os temas dos filmes e os personagens começaram a se repetir, porque a oferta era tão abundante... o público perdeu a confiança no filme de Hong Kong”⁶

O MERCADO REGIONAL E A AGRESSIVIDADE RENOVADA DE HOLLYWOOD

As coisas começaram a mudar no início dos anos 90. O mercado regional começou a encolher de maneira vertiginosa. Taiwan e Coréia do

Sul mudaram sua política de cotas para atender ao chamado General Agreement on Tariffs and Trade (GATT) em 1993. Neste mesmo ano, *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, esmagaria o produto de Hong Kong nas bilheteiras. Taiwan se conectaria à televisão a cabo e via satélite e poucas estrelas locais ainda eram garantia de sucesso – Brigitte Lin, por exemplo havia se aposentado em 94. De 1993 a 1995, vinte e cinco dos trinta filmes de maior bilheteria do mercado taiwanês vieram de Hollywood e apenas quatro de Hong Kong.

O triunfo taiwanês dos americanos refletiu seu poder crescente na região. Nos anos 80, quando o mercado internacional passou a representar mais da metade das receitas de Hollywood, as empresas começaram a perceber que grande parte do seu futuro estava na Ásia. A região fornecia de um terço à metade de toda a renda estrangeira de um filme. Sucessos como *Jurassic Park*, *O fugitivo* (*The Fugitive*, 1993), *True Lies* (1994) e *Velocidade Máxima* (*Speed*, 1994) encorajaram os estúdios dos EUA a distribuir seus filmes de forma mais agressiva. Como na Europa, a chave para a expansão estava nas salas de cinema *multiplex*: “ideal para os shoppings de toda a Ásia, o *multiplex* normalizou os métodos ocidentais de apresentação, reduziu a sobrecarga por tela e demonstrou a lucratividade dos doces e da pipoca”, explica Bordwell⁷.

Já em 1996, os americanos colhiam os frutos de sua política. A produção em toda a região começou a cair. Na Coreia, em 1997, as importações americanas subiram para mais de duzentos e cinquenta títulos por ano, enquanto os filmes de Hong Kong caíram para cerca de quarenta. Em Taiwan, a paisagem era ainda mais sombria, com os filmes de Hong Kong caindo de um *market share* de 47% em 1992 para apenas 3% em 1999. Os filmes da ilha tinham pouca esperança de recapturar seu mercado externo. Taiwan estava virtualmente morta, a Coreia e a Tailândia estavam comprando somente filmes de ação, e apenas Singapura e Malásia ainda recebiam o produto de Hong Kong.

	Hong Kong		China		Taiwan		Coreia do Sul	
	FILMES	AUDIÊNCIA (MILHÕES)	FILMES	AUDIÊNCIA (MILHÕES)	FILMES	AUDIÊNCIA (MILHÕES)	FILMES	AUDIÊNCIA (MILHÕES)
2000	150	21.9	83	115	35	21.7	59	64.6
2001	126	20.8	71	120	17	19.6	75	89.4
2002	92	18.6	100	110	21	19.7	78	105.1
2003	77	17.5	140	117	10	16.8	70	113.3
2004	64	17.6	212	137.5	24	21.6	82	140.3
2005	55	16.8	260	157.2	17	22.1	82	140.3
2006	51	16.6	330	176.2	24	22.6	110	163.8
2007	50	19.4	402	195	30	20.2	124	157.5
2008	53	20.1	406	202.7	36	21.9	113	250.6
2009	51	20.8	456	263.8	32	22.8	139	156.8

GRÁFICO 1 A indústria de Hong Kong e seus rivais regionais.

Fonte: Hong Kong Motion Picture Industry Association.

Era o mercado interno que ainda fechava as contas, levando de metade a dois terços da renda total de um filme. No entanto, depois de uma década mantendo-se fiel, o público começou a despencar: enquanto em 1988 as vendas de ingressos chegavam a 65 milhões, elas somaram apenas 45 milhões em 1993 e 22 milhões em 1996.⁸ Apenas os habituais Chow Yun-fat, Jackie Chan e Stephen Chow eram garantia de sucesso. Em 1997, as produções locais recebiam menos da metade das bilheteiras e, no final da década de 2000, essa participação havia caído para cerca de um quinto. Cada vez menos filmes locais conquistavam um lugar entre os dez principais lançamentos do ano.

O público local também redescobriu Hollywood. Os *blockbusters* americanos se tornaram competitivos. Para se ter uma ideia, os dez filmes de maior bilheteria de 1996 incluíam cinco filmes americanos. Hong Kong havia se tornado um valioso mercado, mais lucrativo do que alguns países europeus e consideravelmente mais importantes do que o da China.⁹ Entre 1992 e 1996, o *market share* dos filmes americanos em Hong Kong aumentou de 20% para 46%, no mesmo período, enquanto os ganhos de bilheteria para filmes de Hong Kong diminuíram em 50%.

	FILMES LANÇADOS	ESPECTADORES (MILHÕES)		FILMES LANÇADOS	ESPECTADORES (MILHÕES)
1977-1989	100-156/ano	59-65	1999	150	18.6
1990	120	50	2000	126	21.9
1991	125	51	2001	92	20.8
1992	201	47	2002	77	18.6
1993	234	45	2003	64	17.5
1994	112	35	2004	55	17.6
1995	131	28	2005	51	16.8
1996	84	22.2	2006	50	16.6
1997	83	27	2007	53	19.4
1998	149	21.5	2008	51	20.1

GRÁFICO 2 Hong Kong: 1977-2009 – Lançamentos e número de espectadores.
Fonte: Hong Kong Motion Picture Industry Association.

A pirataria, problema desde o início dos anos 80, intensificou-se pouco antes da virada para os anos 2000, sobretudo com a chegada de um novo formato digital chamado Video Compact Disc, que permitia uma reprodução barata e rápida em massa. VCDs legais eram vendidos por cerca de US \$ 10-12, mas qualquer um poderia encontrar uma cópia pirata por apenas US \$ 3 – cerca de metade do custo de um ingresso de cinema. Em 1998, o VCD havia eliminado o formato de disco laser e marginalizado o videoteipe.¹⁰ Hong Kong estava ainda mais despreparada para o surgimento dos *downloads*. Não havia nenhum tipo de legislação proibindo a pirataria online e a ilha tinha uma das maiores penetrações de conexões de banda larga do mundo. Bordwell¹¹ cita o caso de *House of Fury* (Jing mo gaa ting, 2005). O filme de Stephen Fung somou 220 mil ingressos vendidos, e cerca de 40.000 *downloads* do longa foram rastreados até Hong Kong. Os distribuidores, preocupados com a pirataria, começaram a comprimir as janelas de lançamento dos vídeos. Uma obra poderia sair em DVD ou na televisão a cabo apenas uma ou duas semanas depois de sua abertura nos cinemas.¹² O público percebeu que logo poderia assistir ao filme em sua conveniência e permanecer longe dos cinemas.

A resistência continental, o enfraquecimento dos mercados no exterior, o gosto crescente pelos filmes de Hollywood e a pirataria de

vídeo combinaram-se para fomentar o temor de que a indústria de Hong Kong estivesse prestes a entrar em colapso. A crise financeira asiática de 1997 mergulhou a indústria em ainda mais turbulência. As distribuidoras da Malásia, Indonésia, Coreia do Sul e Tailândia, que ainda compravam filmes de Hong Kong, negociavam agora em moedas desvalorizadas. Os exibidores se negavam a aumentar os valores dos ingressos e, para compensar a diferença, os produtores de Hong Kong eram solicitados a aguardar o pagamento ou reduzir seus preços. Pela primeira vez em décadas, o total de bilheteria das importações estrangeiras superou as dos produtos locais, de 53% para 47%. Enquanto a maioria dos países ficaria feliz em confinar Hollywood a pouco mais da metade dos lucros, a mudança simbólica do poder desmoralizou a comunidade cinematográfica.

Hong Kong teve um de seus anos mais sombrios entre 2003 e 2004. Além da queda contínua de lançamentos e receitas, um surto de vírus da SARS – uma doença respiratória contagiosa que apareceu em 2002 na China e se espalhou pelo mundo em alguns meses – manteve muitas salas de cinema praticamente vazias por um tempo e fechou a produção de filmes por quatro meses. Em 2004, apenas 64 longas nacionais ganhariam o mercado. As mortes não relacionadas de dois dos mais famosos cantores daquele momento, os atores de Hong Kong, Leslie Cheung, de 46 anos, e Anita Mui, de 40 anos, completavam as más notícias.

Em meio a este turbilhão, os talentos mais proeminentes de Hong Kong foram embora. Enquanto a indústria doméstica definhava, John Woo encontrou o sucesso em Hollywood com *A última ameaça* (Broken Arrow, 1996), *A outra face* (Face/Off, 1997) e *Missão impossível II* (Mission Impossible II, 2000). Hollywood ainda importaria outros diretores: Ringo Lam (*Risco Máximo*, 1996, *Replicante*, 2001), Tsui Hark (*A colônia*, 1997; *Golpe fulminante*, 1998), Peter Chan (*A carta anônima*, 1999), entre outros. Se tivessem ficado em Hong Kong, é bem provável que alguns desses diretores emplasassem projetos de sucesso. Ou não. Pois até mesmo a estrela de Jackie Chan estava se esvaindo. Depois de tentar desde a década de 1980, ele finalmente encontrou seu nicho como chinês favorito da América com *Arrebatando em Nova York*

(Hung fan kui, 1995). Logo em seguida vieram a série *Hora do Rush* (1998, 2001, 2007) e os filmes de aventura cômicos com Luke Wilson (Shanghai Noon, 2000, Shanghai Knights, 2003). Mas os filmes de Chan se tornavam cada vez mais irrelevantes para o cinema local. Seus filmes em Hong Kong eram exibidos para um público em declínio acentuado¹³ – embora fizessem muito sucesso no continente.

Ao mesmo tempo, os produtores americanos e europeus desenvolveram suas próprias versões de kung-fu e sagas de gângsteres, contratando, muitas vezes, coreógrafos de Hong Kong. Yuen Woo-ping, por exemplo, assinou a direção das cenas de ação da série *The Matrix* (1999 e 2003), os dois *Kill Bill* (2003 e 2004) e algumas produções de Luc Besson. Em meados dos anos 2000, qualquer luta prolongada em um *blockbuster* de Hollywood envolveria muito provavelmente chutes altos e combate aéreo. Bordwell se pergunta: Por que se importar em importar filmes de ação de Hong Kong se a aparência deles era tão completamente assimilada pelos filmes ocidentais?¹⁴

2003 é ainda o ano de instituição do chamado Closer Economic Partner Arrangement (CEPA). O CEPA consagrava a instalação de um sistema de produção centralizada, com uma variedade de canais de investimento e uma nova estrutura de controle monopolista e burocrático. Seu objetivo primordial era integrar a atividade comercial de Hong Kong à economia da China, com especial atenção ao produto audiovisual. Sob os novos termos do CEPA, os filmes e programas de televisão de Hong Kong poderiam ser importados para a China sem cota. As demandas sobre as coproduções foram relaxadas, sem restrições quanto ao número de membros de equipe naturais de Hong Kong. Ter uma estrela da China em seu elenco já qualifica um filme como co-produção. Listar mais um produtor executivo ou diretor executivo da China na lista da equipe também funciona.

Ao mesmo tempo, as medidas do CEPA estavam sempre “sujeitas à aprovação das autoridades competentes”. No caso de filmes importados, essa aprovação implicava censura. Os roteiros das obras deveriam passar pela censura da State Administration of Radio, Film & Television (SARFT) antes da filmagem, e os cortes finais devem passar novamente pela censura para obter permissão de triagem. Além disso,

a China não tinha um sistema de classificação indicativa, de modo que os cineastas eram orientados a tornar os filmes apropriados para todos os públicos.

Com o passar dos anos, CEPA não elevou o número de filmes produzidos por ano – no final dos anos 2000, eram apenas 50 filmes. O acordo, contudo, acabou criando dois níveis de produção cinematográfica: longas locais de orçamento muito baixo, feitos por menos de US\$ 200.000, e projetos maiores, que tinham algum financiamento vindo do norte. CEPA e outras políticas que privilegiam as coproduções transfronteiriças atuam como fatores de atração. Os mercados locais e asiáticos em declínio atuam como fatores de pressão. Atualmente, a coprodução tornou-se o modo dominante de produção cinematográfica de Hong Kong – uma mudança de “made in Hong Kong” para “made by Hong Kong”¹⁵, como Peter Chan sintetiza ironicamente.

A indústria de Hong Kong aguarda ansiosa por uma nova fase.



O AMOR ETERNO

The Love Eterne *Liang Shan Bo yu Zhu Ying Tai* Hong Kong 1963 122 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	ELENCO
Han Hsiang Li	Han Hsiang Li	Hsing-Lung Chiang	Betty LohTi, Ivy
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	MUSICA	Ling Po, Yanyan
Run Run Shaw	Tadashi Mishimoto	Lan-Ping Chow	Chen, Chien Jen, Miao Ching, Sha- Fei Ouyang etc.

214

FILMOGRAFIA
COMENTADA

Uma jovem entra para uma universidade disfarçada de homem – as tradições da China do Século IV proibem o ensino superior feminino. Lá ela se torna “irmão de sangue” de um colega e aos poucos a paixão desperta entre os dois. Filmada múltiplas vezes, esta opereta é a mais popular versão da folclórica história dos “Amantes da borboleta”. Como manda a tradição da ópera huangmei, ambos os papéis centrais são interpretados por mulheres.

A história dos amantes da borboleta é uma das mais famosas do folclore chinês e já foi filmada diversas vezes, mas *O amor eterno* permanece a mais querida e popular delas. É o ponto alto da ópera *huangmei*, com os amantes a cantar apaixonadamente seus sentimentos a cada cena. É uma produção suntuosa com todo o maquinário da Shaw Brothers a seu favor e comandada pelo principal diretor do estúdio à época, Li Han-Hsiang. Trata-se de um filme que responde a uma longa tradição das formas populares chinesas e através disso alcança uma insuspeita modernidade. A história dos amantes da borboleta é um conto de fluidez de gêneros à moda de *Grande Sertão: Veredas*, com a moça que se passa por um rapaz para poder ir à faculdade, proibida para mulheres na época, e seu “irmão de sangue”, que se apaixona pelo colega que não sabe ser mulher. Como a ópera *huangmei* tem suas origens nas mulheres trabalhadoras rurais cantando ao longo da colheita, a tradição determina que os papéis masculinos centrais também sejam interpretados por mulheres, e duas atrizes, Ivy Ling Po e Betty Loh Ti, interpretam o casal condenado acrescentando um

elemento de confusão de identidades ao filme. O romantismo do filme e a determinação dos personagens contrasta com a estratificação social da era, a música cantada constantemente põe os sentimentos sempre no primeiro plano e os desejos do casal permanecem claros e diretos, sempre à frente das pressões que sofrem. — Filipe Furtado

O GRANDE MESTRE BEBERRÃO

Come Drink With Me *Da Zui Xia* Hong Kong 1966 91 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Chih-Ching Yang,
King Hu	King Hu e Shan	Hsing-Lung Chiang	Hung Lieh Cheng,
PRODUÇÃO	Hsi-Ting	ELENCO	Ying-Chieh Han,
Run Run Shaw	FOTOGRAFIA	Cheng Pei-Pei,	LaoShen etc.
	Tadashi Nishimoto	HuaYueh,	

Criminosos sequestram o filho de um governador de província e exigem trocá-lo pela liberação do seu líder. A jovem Golden Swallow é enviada para resgatá-lo e acaba recrutando um vagabundo que se revela um mestre espadachim. Este é o primeiro grande filme de espadachim produzido pela Shaw Brothers.

Muito já foi dito a respeito desse *O grande mestre beberrão*, mas é inegável como o longa de King Hu pode ser considerado um dos marcos fundadores em que o gênero *wuxia* tradicional faz sua transição em direção ao cinema moderno. Temos todos os elementos típicos do gênero: os heróis e heroínas solitários que enfrentam bandos de vilões cruéis, a presença de lutas coreografadas, os valores ético-morais que movem os conflitos, histórias que se passam no passado feudal chinês e os cenários que exploram uma relação próxima ao universo dos westerns americanos. Mas nessa obra-prima do cinema de Hong Kong, Hu introduz uma série de novos elementos que pautam os

215

FILMOGRAFIA
COMENTADA

wuxias até os dias de hoje. *O grande mestre beberrão* é recheado de estruturas formais típicas do cinema surgido em finais dos 1950 na Europa e nos EUA. A encenação é composta por planos que intensificam a temporalidade reflexiva das cenas e buscam enfatizar uma captação sensorial dos espaços e da relação desses ambientes com os conflitos internos das personagens. Os posicionamentos de câmera visam intensificar a potência das sequências, com o uso constante de *plongês* e *contra-plongês* e enquadramentos oblíquos. E ainda são notáveis os *travellings* laterais que ampliam a ação no campo em direção das bordas do quadro dentro da janela em *cinemascope*. Esse formalismo de Hu torna ainda mais intensa não só as belíssimas cenas de luta como toda a tensão dramática. — Fernando Oriente

GOLDEN SWALLOW

Jin Yan Zi Hong Kong 1968 89 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	FOTOGRAFIA	ELENCO
Chang Cheh	Chang Cheh e	Hsueh Li Pao	Cheng Pei-Pei, Lo
PRODUÇÃO	Tu Yun Chih	MONTAGEM	Lieh, Jimmy Yang Yu,
Runme Shaw		Hsing-Lung Chiang	Hsin Yen Chao, Wu
			Ma, Miao Ching etc.

Nesta continuação de *O grande mestre beberrão*, a jovem *Golden Swallow* (Cheng Pei-Pei) aposentou-se das aventuras e vive em paz com a companhia de um “amigo” (Lo Lieh) até que uma série de crimes a obriga a ter que limpar seu nome. Ela cruza então com um antigo amante (Jimmy Yang Yu) e um complicado triângulo se desenvolve.

O *wuxia pian* ganhava com Chang Cheh, já aqui em 1968, um acento mais conceitual. *Golden Swallow* não imerge de todo na dramaturgia deste gênero, e sim puxa alguns de seus paradigmas para falar sobre certas grandezas, motivos e símbolos – um certo espírito. A trajetória do Roca Prateada, que trocou o amor da Andorinha Dourada pela

justiçagem estoica, seria uma típica história de vingança, mas o que está em jogo é uma exibição de energias despendidas em lutas, desejos e espaços, ou seja, a dinâmica inscrita na encenação e que salta da imagem. A partir desse caráter tão “abstrato” quanto sensível (visível), *Golden Swallow* é uma grande narrativa sobre habilidades marciais que compõem essas figuras arquetípicas dos filmes de espadachim chineses, ou, na toada dos HQS, uma dedicada narrativa sobre um homem buscando seu lugar na história (na estória) como o mais excelso dos duelistas. Razão motora dos personagens, a serialidade e a variação dos combates à espada são uma farta exposição do traço milimétrico de Chang Cheh. Uma estética, aliás, com forte aspiração à poesia e à graça, em corpos que se projetam ao ar como pássaros, mortes executadas em fina escrita, o entrosamento sereno entre seres e natureza, um trágico embebido de vida. — Paulo Santos Lima

O ARCO

The Arch Dong fu ren Hong Kong 1969 94 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Hilda Chow Hsuan,
Cecile Tang	Cecile Tang	LesBlank e C.C. See	Hsiu Wen etc.
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	ELENCO	
Li Chiu-Chung	Subrata Mitra	Lisa Lu, Roy Chiao,	

Madame Wu (Lu), uma viúva de meia idade prestes a ser honrada pelo imperador por sua castidade, se apaixona por um jovem militar (Chiao) que passa uma temporada em sua residência. Sua situação piora quando o militar passa a flertar com sua filha (Chow).

O arco é uma das primeiras produções independentes realizados em Hong Kong e o primeiro filme dirigido por uma mulher local. Cecile Tang buscou o financiamento no exterior, assim como alguns dos seus principais colaboradores, o lendário Subrata Mitra, fotógrafo dos

filmes de Satyajit Ray, e o documentarista Les Blank, responsável pela montagem. Isto indica muito das ambições de Tang, e seu desejo de realizar um filme em diálogo estético com os cinemas novos da década de 60. Em contraste com suas imagens arejadas, *O arco* conta uma história clássica do apagamento da identidade e desejo feminino na sociedade oriental, com uma viúva, famosa por sua castidade e pronta para ser homenageada com um monumento, apaixonada por um jovem soldado hospedado em sua casa, mas forçada a reprimir seus desejos pela sua posição. Poderia ser um filme de Kenji Mizoguchi, mas o espaço abstrato e a natureza simbólica das suas imagens pertencem a Tang. *O arco* existe neste conflito constante entre modernidade e tradição, super consciente de toda uma história de formas (literárias, cinematográficas, sociais) às quais responde, e do desejo de levá-las um passo adiante, de buscar novas maneiras para interpretá-las e assim romper com a opressão sofrida pela mulher. — Filipe Furtado

CONFISSÕES ÍNTIMAS DE UMA CORTESÃ CHINESA

Intimate Confessions of a Chinese Courtesan Ai Nu Hong Kong 1972 97 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	ELENCO
Chor Yuen	Kang Chien Chiu	Hsing-Lung Chiang	Lily Ho, Betty Pei Ti,
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	e Yen Hai Li	Hua Yueh, Lin Tung,
Runme Shaw	Chia Hsin Chu		Chung Shan Wan, Mei Sheng Fan etc.

Ai Nu é uma jovem pobre sequestrada e vendida ao Bordel das Quatro Estações. Lá a cafetina Chun Yi fará de tudo para quebrar seu espírito. Quando Ai Nu percebe que a cafetina está apaixonada por ela, a personagem iniciará um elaborado plano de vingança contra todos os que dela tiraram vantagem. Muito polêmico à época do seu lançamento dado o misto de erotismo e violência.

Chor Yuen talvez seja o cineasta mais representativo do que foi a indústria cinematográfica em Hong Kong. Começou fazendo dramas contemporâneos e independentes nos anos 60, elevou os filmes *wuxia* da Shaw Brothers dos anos 70 a alturas barrocas, e ainda fez comédias de costume e melodramas híbridos. *Confissões* é seu filme mais festejado. É um longa de duas *femme fatales*, sobre amores não correspondidos, a corrupção dos ricos e a inabilidade da lei. Ninguém presta em *Confissões*. O amor é usado apenas como meio para um fim, e o sexo é como uma espécie de dogma dominante. AINU é sequestrada e escravizada em um prostíbulo. Ela é espancada e estuprada pelos principais cidadãos da cidade. Yuen nos tranca no ponto de vista da personagem. Sua vingança também é coisa nossa. Yuen, contudo, diminui o ritmo na segunda metade do longa, nos incentiva a refletir sobre a violência e a natureza sexual dos assassinatos, joga água em nosso chope, complicando a catarse final. Filmado inteiramente nos limites de um estúdio, *Confissões* é certamente um dos filmes mais plásticos de Hong Kong, contrariando a fealdade do assunto com ambientes exuberantes, românticos, geométricos e um tanto claustrofóbicos. O esmero na direção de arte e nos figurinos, e a fotografia de tons pastéis, focos doces e muitos closes imprimem uma espécie de qualidade mágica de conto de fadas ao filme. Mas essa beleza das vestimentas, da fotografia e dos espaços não pertence a AINU. Seu mundo é outro. Sua vingança não é triunfante. Ela só pode ser trágica. — Julio Bezerra

IRMÃOS DE SANGUE

Blood Brothers Ci Ma Hong Kong 1973 118 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Kuan-Tai, Jing
Chang Cheh	Chang Cheh	Ting Hung Kuo	Li, ChingTien,
PRODUÇÃO	e Kuang Ni	ELENCO	Danny Lee, Mei
Runme Shaw	FOTOGRAFIA	David Chiang,	Sheng Fan etc.
	Mu-To Kung	Ti Lung, Chen	

Chang (Chiang), Huang (Chen) são dois pequenos bandidos que formam uma forte amizade com o soldado Ma (Lung) e montam um exército poderoso para tomar a província, levando Ma ao poder. Os irmãos de sangue, contudo, serão testados quando a cobiça e a luxúria fazem com que Ma volte os olhos para a bela esposa de Huang.

Ao lado de King Hu, Chang Cheh foi responsável pelo renascimento do cinema *wuxia* na década de 1960 e a subsequente ascensão do filme de kung fu nos anos 70. *Irmãos de sangue* sinaliza com louvor essa transformação. Ambientado nos últimos anos da dinastia Qing, este conto de traição e vingança dramática, trágica, romântica e encharcada de sangue, explora um dos escândalos mais sensacionais da história chinesa, tendo sido objeto de numerosos espetáculos de ópera e filmes. Co-escrito com Ni Kuang, o filme está entre os épicos de grande escala de Chang e seus dramas menores. *Irmãos de sangue* é na verdade um drama antes de ser um longa de ação. Os personagens se vêem enredados em conflitos angustiantes e ambíguos. Essa angústia e ambiguidade são expressas pelo zoom, por mudanças de foco, pelos frames congelados, pelos corpos e movimentos. O espectador é o primeiro a flagrar os olhares de Ma e Mi Lan. Somos os primeiros a saber da relação amorosa que nasce entre eles. O personagem de David Chaing é aquele que descobre em segundo e carrega o peso do mundo em seus ombros – seu fardo é pintado em seu rosto em todas as cenas seguintes. Claro, há uma série de cenas de luta sólidas, com coreografias de Lau Kar Leung – sobretudo o confronto final entre Ti Lang e Chiang. Mas mesmo nestes momentos, a câmera parece por vezes abandonar sua função narrativa, ora em nome de closes de difícil tradução, ou pequenos tempos mortos. E a violência, quando explode, jamais assume o tom de justiça, nem mesmo o de vingança. O que salta naqueles olhares e corpos é paixão. John Woo, um dos herdeiros mais diretos de Chang, foi seu assistente em *Irmãos de sangue*. — Julio Bezerra

OS DETETIVES

The Private Eyes Ban jin ba liang Hong Kong 1976 94 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Hui, Ricky Hui,
Michael Hui	Michael Hui	Peter Cheung	Agee Chiu, Richard
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	ELENCO	Ng, Wei Ying-Lo,
Raymond Chow	Yao-Chu Chang	Michael Hui, Sam	Kin Shek etc.

Michael Hui, o maior comediante chinês das décadas de 70/80 se une aos seus dois irmãos, o galã Sam e o atrapalhado Ricky. Michael é o turrão dono de uma agência de detetives pronto a explorar Sam e Ricky. Juntos eles investigam os mais diferentes casos, de adultérios até um assalto a uma sala de cinema.

Os detetives é um estudo minucioso sobre a comédia situacional. Michael Hui e seus irmãos Sam e Ricky não demoram mais que poucos minutos para estarem contracenando em uma agência de detetives particulares. A partir daí, será uma série de casos sem termos uma narrativa central. E a cada nova situação absurda proposta, dezenas de outras se multiplicam. Além do sucesso incontestável em gerar sequências hilariantes, é interessante como vão se descortinando ao longo do filme diversos estilos de humor, as vezes servindo mais ao balé corporal tradicional do cinema local (Sammo Hung é o coreógrafo nas sequências de ação), outras caminhando para um humor mais grosseiro. Numa das cenas memoráveis, assaltantes invadem a cabine de um cinema e mandam interromper a projeção de um filme, rendendo toda audiência. Outra sequência que reforça a pluralidade da comédia situacional dos Hui, é a que Michael acredita que sua carteira foi roubada. Ele luta com um o suposto assaltante usando os alimentos localizados em uma cozinha, perde, assiste Sam recuperar a sua carteira com a destreza de um batedor, apenas para descobrir que sua carteira nunca fora roubada e ele estava atacando uma pessoa inocente. É aí que a situação aumenta: Michael e Sam pedem a Ricky para enrolar os policiais trazidos por sua vítima, enquanto tentam

fugir com uma escada improvisada pela janela dos fundos – eles estão num dos andares mais altos do prédio. As gags se acumulam e a ação vai crescendo até não haver mais para onde os personagens correrem. Essa obsessão em tentar ir no limite, aliado ao cuidado aos detalhes de cena, essa compreensão da importância do enquadramento na comédia, tornam *Os detetives* essencial. — Guilherme Martins

HO, O SUJO

Dirty Ho Lan to he Hong Kong 1979 97 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Liu. Lo Lieh, Lung
Lau Kar Leung	Kuang Ni	Hsing-Lung Chiang	Wei Wang, Hsiao
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	e Yen Hai Li	Ho, Wilson Tong etc.
Run Run Shaw e	Chih Chun Ao e	ELENCO	
Chia-Hsi Huang	Arthur Wong	Wong Yue, Gordon	

O príncipe Wang (Liu) se mantém incógnito como um reles mercador. Ele se torna amigo do ladrão vagabundo Ho (Wong) e o transforma no seu guarda costas. Quando o príncipe se torna alvo de assassinos, Ho precisa se transformar num guarda costas de verdade. Um dos mais suntuosos filmes de artes marciais feitos, com excepcional coreografia do mestre Lau Kar Leung.

Lau Kar-leung começou sua carreira como coreógrafo em filmes de artes marciais nos anos 60 antes de ser promovido a diretor na metade da década seguinte. Estudante do Hung Ga, uma das variações do kung fu dos monges do Templo de Shaolin, desde os cinco anos de idade, para ele o cuidado com o corpo e a expressão pela via do movimento eram uma verdadeira filosofia de vida. Entre todos os seus filmes nenhum expressa isso melhor do que *Ho, o sujo*, no qual a criatividade de Lau para imaginar sequências de ação alcança o auge. A trama é simples: a amizade entre um príncipe, que prefere viver disfarçado entre os súditos, e um pequeno ladrão, que o primeiro

promove como seu guarda costas. A nobreza do kung fu eleva o criminoso Ho, mas o que importa são os movimentos e como Wong Yu e Gordon Liu alcançam uma perfeita sincronia. Afinal, o que o corpo humano é capaz de fazer? *Ho*, transborda invenção do uso das cores e cenários à precisão da coreografia. A arte de Lau é comparável a de Astaire ou Kelly na graça dos seus movimentos. As duas sequências de ação finais – com o príncipe ferido só tendo uso de uma perna e mestre e pupilo em necessária sintonia contra um exército – são uma aula de como o corpo desliza pelo plano, uma série sublime de pontapés e saltos dignos de Astaire e Rogers a dançar *cheek to cheek*. — Filipe Furtado

NÃO BRINQUE COM FOGO

Dangerous Encounters - First Kind Di ye lei xing wei xian Hong Kong 1980 95 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Lung, Paul Che,
Tsui Hark	Tsui Hark e Szeto	Cheung Kan Chow	Chen Chi Lin, , Lo
PRODUÇÃO	Cheuk-Hon	e Wai Wu Tsui	Lieh, Ray Lui etc.
Fung Wing-Fat	FOTOGRAFIA	ELENCO	
	David Chung	Albert Au, Tin Sang	

Três jovens amigos vivem aprontando pequenos atos, como colocar uma bomba numa sala de cinema. Uma garota solitária, dada a jogos ainda mais perigosos, entre na vida deles. Do encontro deles e uma mala com notas promissórias japonesas surgirá uma escalada de violência. Esta obra-prima anarquista de Tsui Hark sobre juventude perdida de Hong Kong foi censurada e remontada à época do seu lançamento dado o seu conteúdo confrontador.

O primeiro dos grandes filmes de Tsui Hark, *Não brinque com fogo* é extremo, desagradável, agressivo. Faz uma busca incessante pela estética que estivesse à altura da expressão interna que gere aquele mundo, de uma loucura reativa a uma sociedade em colapso absoluto.

Não existe uma barreira factível entre bons e maus, embora exista claramente uma espiral dramática em que quanto mais profundamente envolvidos no mundo da violência, mais descontrolados tornam-se os protagonistas, e, por consequência, a imagem criada à semelhança daquele espírito. Tsui demonstra todo o seu arsenal ousado de ângulos e lentes. Há imagens verdadeiramente deformadas seguidas de planos engenhosos. Ao mesmo tempo que o mundo retratado pode soar impenetrável, o filme é cativante, irresistível, frenético. Tsui Hark se tornaria um dos nomes mais relevantes do cinema de Hong Kong, seja como realizador ou produtor. *Não brinque com fogo* marca a fase inicial de sua carreira, onde a independência e a rebeldia transpareciam de forma mais evidente. É interessante observar no filme as pequenas interações que refletem a complexa relação entre Hong Kong e a China, o estado bruto em que se encontram as pessoas, os lugares e a sujeira nas ruas e becos. E o tributo pirata ao cinema de gênero, Tsui Hark rouba trilhas sonoras de uma série de filmes estrangeiros. A ressignificação da música incidental de *Despertar dos mortos* (George A. Romero, 1978), por exemplo, é sensacional. Esse aspecto pirata reforça o olhar rebelde, à margem, do filme. — Guilherme Martins

OS REFUGIADOS DO BARCO

Boat People *Tau ban no hoi* Hong Kong 1982 109 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	Zong Ji Huang e	ELENCO
Ann Hui	Kang Chien Chiu	Chung Kay Wong	George Lam,
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	MONTAGEM	Season Ma, Chang
MengXia	David Chiang,	Kin Kin	Tung-Sheng, Cora
			Miao, Andy Lau etc.

Entre o fim dos anos 70 e os 80, Hong Kong se viu à volta com um grande influxo de refugiados vietnamitas fugindo do regime comunista

local, conhecidos simplesmente como “boat people.” A diretora Ann Hui fez uma série de filmes tentando aproximar a população local do drama deles. Os refugiados do barco é o mais famoso deles. Nele, um fotojornalista japonês (George Lam), numa turnê oficial do regime, acaba por acidente se deparando com as dificuldades da população para além das imagens oficiais.

A partir de 1978, o sudoeste asiático se viu a volta com o drama dos chamados “boat people”, refugiados vietnamitas abandonando o país ainda arrasado pelos efeitos da longa guerra (mais de vinte anos contando os conflitos com franceses e americanos) e muitas vezes perseguidos pelo novo regime comunista. Hong Kong, Tailândia, Malásia, Indonésia, Cingapura e Filipinas receberam um grande número de vietnamitas, parte dos quais foram realocados ao ocidente e parte permaneceu neles. Como colônia britânica, Hong Kong se torna um destino buscado, porta para o ocidente, mas com frequente ressentimento por parte da população local. É sob este contexto que a diretora Ann Hui realiza uma trilogia sobre o sofrimento dos refugiados: *O garoto do Vietnã* (1978), *A história de Woo Viet* (Woo Yuet dik goo si, 1981) e este *Os refugiados do barco* (1982). É neste último que ela vai voltar até o Vietnã para imaginar a vida que levaria os refugiados a fugir: o estado policial, a falta de perspectivas, as novas zonas livres econômicas, as desilusões dos antigos revolucionários descartados pelo novo regime, as realidades (e frequente desumanidade) de uma geração que se formou sob o signo de uma guerra brutal. Um filme duro, seco que por vezes beira o cinema de horror bastante consciente das imagens que produz e do peso simbólico do Vietnã. Existe o sonho de fugir para os personagens, mas não muita escapatória para o espectador, mesmo o personagem-guia (um fotógrafo japonês permanece uma testemunha negado o arco enobrecedor que muitos filmes do gênero propõem. O filme permanece focado na compaixão pelo drama do povo vietnamita. — Filipe Furtado

NÔMADE

Nomad Lie huo qing chun Hong Kong 1982 96 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	FOTOGRAFIA	ELENCO
Patrick Tam	Patrick Tam, Joyce Chan, Eddie Fong,	David Chung, Peter Ngor e Bill Wong	Leslie Cheung, Cecilia Yip, Pat Ha, Ken Tong,
PRODUÇÃO	Chan Koon-Chung e Kang Chien Chiu	MONTAGEM	Sai-Kit Yung etc.
Jeffrey Lau e Dennis Yu		Kwok Kuen Cheung	

Jovens perdidos se cruzam na noite de Hong Kong. A insatisfação dá lugar a uma possível utopia, mas a violência está ao lado. Um dos pontos altos do Cinema Novo de Hong Kong e grande influência sobre Wong Kar-Wai e seu desespero romântico.

É substantivo que *Nômade* comece com uma *Ave Maria* de Schubert tocada em piano e logo em seguida a 5ª Sinfonia de Beethoven, extraída duma gravação que a mãe suicida do protagonista, Louis (Leslie Cheung), deixou como carta de despedida enquanto apresentava seu último programa de música clássica na rádio. Patrick Tam é um cineasta do apelo formal, encontrando uma gama estética de som e de imagem para revelar na tela um certo estado dos personagens, e a música é um meio de sugerir um certo espírito. Presente nos vários gêneros em que o cineasta trabalhou, o sentimento é o que *Nômade* captura de uma juventude embaraçada entre uma vívida intensidade corporal e uma desolação e falta de perspectiva profundas. A cena de sexo entre Louis e Tomato, linda, romântica e libertária, é das mais incisivas expressões visuais do sexo juvenil no cinema. E a proximidade com Nicholas Ray é patente, ainda que Tam sugira uma situação quase distópica, onde o niilismo e um certo ideal romântico frequentam em paridade os ânimos dos personagens. À miscigenação referencial da Hong Kong ocidentalizada, será *Nomad*, o barco do pai ausente de Louis que remete ao romance do século 19, que dará especial substância à imagem-síntese final. Uma prova de acuro neste painel sobre a cultura e estado de coisas duma geração, a da Hong Kong dos anos 1980.

— Paulo Santos Lima

PROJETO CHINA

Project A 'A' gai waak Hong Kong 1983 105 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Dick Wei, Isabella Wong etc.
Jackie Chan	Jackie Chan e Edward Tang	Peter Cheung	
PRODUÇÃO	Edward Tang	ELENCO	
Leonard Ho e Edward Tang	FOTOGRAFIA	Jackie Chan, Sammo Hung, Yuen Biao,	
	Yiu-Tsou Cheung		

No final do século XIX, a colônia britânica de Hong Kong esta às voltas com uma horda de piratas. Oficiais corruptos seguem frustrando a guarda costeira local, mas Dragon Ma (Jackie Chan) não descansará até trazer paz às águas locais.

Não é o único na história do cinema chinês, mas Jackie Chan talvez seja a melhor personificação do artista popular que partiu de uma tradição (os filmes de artes marciais, comédias e afins) e a manteve praticamente intacta, apenas entrosando-a com os “novos tempos” dos anos 1980 e 1990 – a ponto de Hollywood o atrair para a engrenagem industrial, que obviamente o aprisionou numa deletéria automatização. Bem antes de migrar para a costa norte-americana, Chan já havia realizado grandes *tour de force* como este *Projeto China*, que estrutura suas cenas de ação numa lógica evolutiva onde cada sequência exige um maior empreendimento físico (e criativo) do Chan ator e do Chan diretor. Nas lutas, perseguições, entrosamento entre corpos, o diretor, que trabalhara com cineastas de estéticas mais digressivas, utiliza um mesmo rigor na coreografia cênica, mas opta pela transparência, recorrendo a uma montagem fluida e usando o mínimo de trucagem, quase em chave circense. São quase esquetes de corpos em máximo dispêndio energético, sem qualquer traço maneirista, e Jackie Chan reluz como um corpo elétrico. E, ironicamente, o maneirismo que há no reconhecido naturalismo de Hollywood (aí embebido pelo cinema asiático, diga-se) passa longe desta comédia de 1983 que remete às comédias do cinema mudo.

— Paulo Santos Lima

POLICE STORY

Ging chat goo si Hong Kong 1985 101 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Lin, Kwok-hung
Jackie Chan	Jackie Chan e	Peter Cheung	Lam, Chor Yuen,
PRODUÇÃO	Edward Tang	ELENCO	Bill Tung etc.
Leonard Ho	FOTOGRAFIA	Jackie Chan, Maggie	
	Yiu-Tsou Cheung	Cheung, Brigitte	

228

FILMOGRAFIA COMENTADA

Jackie é um policial honesto que precisa proteger uma testemunha de um importante caso contra um gangster. As coisas se complicam quando ele é acusado de matar um policial corrupto e tem que limpar seu nome. Exemplo maior do misto de humor e ação que fez o nome de Jackie Chan.

Para aqueles não familiarizados com os filmes dirigidos por Jackie Chan, os primeiros quinze minutos de *Police Story* podem ser um choque. A introdução do filme é uma longa sequência de perseguição, onde somos apresentados ao departamento de polícia onde trabalha Chan, em meio a uma operação que desfaria uma enorme organização criminal. O olhar primoroso do astro revela aos poucos uma grande favela chinesa, preparando-nos para o momento em que, num plano aberto, veremos a perseguição de carros literalmente cortá-la ao meio, numa das imagens mais lendárias do filme. A melhor cena é a que Jackie fica dependurado no trem, tentando entrar pelas janelas. A loucura habitual de fazer tudo sem corte torna a intensidade destas cenas algo fora da curva. Após a acachapante abertura, o filme se transforma numa comédia física tradicional. Há pelo menos duas sequências em que Chan usa e abusa dos planos longos, literalmente solando em cena. Numa destas, ele contracena sozinho com diversos aparelhos telefônicos, cruzando os fios e tentando atender diversos pedidos de socorro à polícia. Ele domina esta arte de se colocar algo em cena. *Police Story* tornou-se um dos maiores sucessos da indústria de Hong Kong, foi vendido a inúmeros países, inclusive o Brasil, onde outrora fora exibido em Sessões da Tarde nos anos 90. É um trabalho memorável, de um artista lendário no pico de sua forma. — Guilherme Martins

SONHOS DA ÓPERA DE PEQUIM

Peking Opera Blues Do ma daan Hong Kong 1986 104 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Mark Cheng,
Tsui Hark	Raymond To	David Wu	Guoqiang Zhang,
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	ELENCO	Kenneth Tsang,
Tsui Hark e	Hang-Sang Poon	Brigitte Lin, Sally	Feng Kung, Wu
Claudie Chung		Yeh, Cherie Chung.	Ma, Paul Chun, Po
			Chih-Leong etc.

229

FILMOGRAFIA COMENTADA

1913. China à beira da guerra civil com um governo corrupto e múltiplas facções buscando o poder. Um grupo de revolucionários tenta estabelecer uma república democrática. Entre os bastidores da Ópera de Pequim e os palácios do poder, três mulheres, uma golpista (Cherie Chung), uma aspirante à atriz (Sally Yeh) e a filha de um militar corrupto (Brigitte Lin) seguem cruzando os caminhos de um soldado desertor e um jovem revolucionário – entre eles uma caixa de jóias e o desejo por um novo começo político.

Sonhos da Ópera de Pequim é Tsui Hark, o cineasta que tomou e reprocessou toda uma história do cinema de Hong Kong, das tradições às novas ondas. O caráter pós-moderno típico à geração dos anos 1980, onde os filmes de Hark se fundam, ascende aqui em chave mais depurada (e radical), onde a forma ainda serve a um discurso, mas a representação é o grande “tema”, inclusive pensada dentro duma certa história da arte (a cinematográfica). Aqui, vilões com perucas e apliques de bigode, o vermelho-sangue godardiano irrompido nos tiroteios e lutas, heróis disfarçando-se à semelhança dos atores que fazem papéis femininos na Ópera de Pequim, o palco teatral e saguões palacianos de estúdio como locais privilegiados para a ação. Tudo é construção, e o tom farsesco dá o viés nessa história sobre revolucionários que pretendem mudar a ordem arcaica das coisas. Não à toa, a única personagem séria é a andrógina heroína Tsao Wan, filha do

general a ser deposto. Mais que o movimento e o ritmo, é a fluidez a grande força harkiana, e aqui está harmonizada a conjuntura entre filme de época, comédia, drama histórico, western (à chinesa, no final), comédia e filme de ação, numa experiência mais acentuada entre ilusionismo e digressão. É a grande obra intelectual (e política, de política da imagem) de Tsui Hark. — Paulo Santos Lima

ALVO DUPLO

A Better Tomorrow *Ying hung boon sik* Hong Kong 1986 95 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	FOTOGRAFIA	ELENCO
John Woo	John Woo, Chan	Wing-hang Wong	Ti Lung, Chow
PRODUÇÃO	Hing-ka e Leung	MONTAGEM	Yun-Fat, Leslie
John Woo e Tsui Hark	Suk-wah	Ma Kam e David Wu	Cheung, Waise Lee, Emily Chu etc.

Uma história de irmãos e “irmãos de sangue”. Ho (Ti Lung) é um gangster, Kit (Leslie Cheung) é um policial. Ho vai para cadeia após armarem contra ele e Mark (Chow Yun-Fat) vinga o amigo. Agora, Ho está fora da cadeia e tenta seguir o caminho honesto, mas Kit e a sociedade não confiam nele. As armações de um gangster ardiloso acabam aproximando Ho, Kit e Mark e os obrigando a testar os seus valores. O filme que revelou John Woo como o grande mestre da ação.

Antes da ação espetacular característica de seus filmes, o que move o discurso de John Woo é o sentimentalismo dos afetos que une os personagens. E por meio desse processo – aquilo que se põe em risco nas relações afetivas entre os tipos – é que Woo constrói sua espiral de violência. Esses sentimentos são registrados de maneira que trazem uma pieguice performática à dramaturgia. Esses excessos de sentimento são replicados na potência cênica exuberante das sequências de tiroteios, explosões e lutas. Tudo é excessivo em John Woo, tanto o afeto melodramático quanto a violência coreografada. Um cinema

que extrapola o drama e a ação sempre no sentido de fazer com que o espetáculo se materialize na tela em imagens e sons. *Alvo duplo* é o trabalho que consolida o estilo do diretor, que irá atingir seu ápice em longas como *O matador* (Dip huet seung hung, 1989), *Bala na cabeça* (Die xue jie tou, 1990) e *Fervura máxima* (Lat sau san taam, 1992). No filme, o confronto moral e o amor entre irmãos, bem como a presença do amigo leal, desencadeiam um enfrentamento de forças que colocam em conflito os tradicionais lados dos mocinhos e bandidos, com os protagonistas flertando em ambos os lados. Essa dupla moral aparente serve apenas para espetacularizar a ação e reafirmar a nobreza dos sacrifícios que personagens fazem pela ética, aquela da justiça (não necessariamente da lei), mas muito mais a da lealdade ao afeto que unem emocionalmente os tipos. — Fernando Oriente

OS CONDORES DO ORIENTE

Eastern Condors *Dung fong tuk Ying* Hong Kong 1987 93 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Lam, Melvin Wong, Charlie Chin, Joyce
Sammo Hung	Barry Wong	Peter Cheung	Godenzi, Chi Jan
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	ELENCO	Ha, Yuen Woo-ping, Corey Yuen etc.
Leonard Ho, Jeffrey Lau, Wu Ma e Corey Yuen	Arthur Wong	Sammo Hung, Yuen Biao, Haing S. Ngor, Chng-Ying	

Um grupo de prisioneiros asiáticos nos EUA recebe uma chance de perdão se forem ao Vietnã destruir uma base de mísseis secreta que os americanos deixaram para trás no fim da guerra. Lá se unem a um grupo de guerrilheiras e um artista marcial local, mas há um traidor entre eles e é preciso chegar à base antes dos vietnamitas. Guerra. Humor e ação nesta espécie de Os doze condenados (1967) de Hong Kong.

Sammo Hung começou a trabalhar no cinema como figurante e dublê ainda nos anos 1970, e, na década seguinte, se tornaria uma espécie de catalizador do cinema popular de Hong Kong. O próprio elenco deste *Os condores do oriente* é um verdadeiro quem é quem do cinema de artes marciais da ilha: Yuen Biao, Corey Yuen, Yuen Woo-ping, Yuen Wah etc. Embora conjugue drama, comédia e artes marciais, *Os condores* é ligeiramente diferente dos longas que Sammo dirigia, alimentando uma aparência supostamente mais séria. Sammo, por exemplo, mais magro do que o habitual, vive um herói silencioso, ao estilo Chow Yun Fat, com uma bandana vermelha e um facão, chutando traseiros, dando saltos impossíveis e matando pessoas com folhas de coco. *Os condores* é uma espécie de versão pé-sujo de *Os doze condenados* (*The Dirty Dozen*, 1967). As cenas de luta, como sempre, nos chamam atenção. Sammo gosta de filmar os corpos inteiros de seus combatentes, fazendo-os percorrer o espaço do quadro, colando a câmera em seus personagens, circulando-os e atravessando pelo meio da luta. Os cortes vêm acompanhados de ângulos inusitados, lentes grande angulares, e, de seu truque preferido, a câmera lenta. As habilidades quase impossíveis dos atores nos parecem ao mesmo tempo reais e fantasiosas. A condução do enredo pode deixar a desejar, embora, em passagens mais dramáticas, flagremos a nós mesmos preocupados com os personagens. *Os condores* foi um fracasso em Hong Kong, embora seja frequentemente referido como o filme que introduziu Hollywood ao novo cinema da ilha. — Julio Bezerra

ROUGE

Yan zhi kou Hong Kong 1987 96 minutes

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Man, Emily Chu, Irena Wan etc.
Stanley Kwan	Lillian Lee e Kang	Peter Cheung	
PRODUÇÃO	Chien Chiu	ELENCO	
Leonard Ho e	FOTOGRAFIA	Anita Mui, Leslie	
Jackie Chan	Bill Wong	Cheung, Alex	

Fleur é a estrela de um bordel chinês dos anos 30. Ela e Chan, um herdeiro de um império de farmácias, se apaixonam, mas as pressões familiares impedem o casamento. Eles optam então por um pacto suicida. 50 anos depois o fantasma de Fleur chega a um jornal querendo colocar um classificado à procura de Chan, que nunca chegou ao além. Um jornalista e sua namorada se fascinam pela história.

Hong Kong anos 30, cores quentes, ambiência das casas noturnas, a paixão proibida entre uma cantora de cabaré (Anita Mui) e um herdeiro (Leslie Cheung). Do nada um corte abrupto e atravessamos 50 anos por uma metrópole contemporânea de cores desidratadas no corre-corre do capitalismo moderno. O fantasma da cantora surge diante do jornalista com o mais mundano dos desejos: postar um anúncio de jornal a procura do amado que nunca lhe encontrou no além. *Rouge* é um filme destes radicais contrastes, filme de cinema e sua antítese. O prazer de narrar, o prazer de imaginar essas imagens românticas do qual só o cinema é capaz de produzir. O que está em jogo é o valor desse romantismo, como ele é um veneno necessário. Como a presença da fantasma e sua trágica história de amor afeta o jornalista e a sua namorada, injeta uma vida nova no seu meio, mas como ela própria se deixa asfixiar pelas suas crenças românticas. À frente do filme estão Mui e Cheung, estrelas maiores do cinema local, de imenso glamour e presença de cena. Quis o trágico destino que Mui e Cheung ambos morressem 15 anos depois com poucos meses de diferença (ela de câncer, ele de suicídio), permanecem ali conservados no esplendor das suas belezas jovens, eternizados como ícones do romantismo. Rever Rouge com isso em mente faz o filme doer ainda mais. — Filipe Furtado

PEDICAB DRIVER

Qun long xi feng Hong Kong 1989 95 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Mang, Lung
Sammo Hung	Sammo Hung, Kin	Peter Cheung e	Chan, Nina Li Chi,
PRODUÇÃO	Lo, Barry Wong	Chuen Tak Keung	Fenny Yuen, Billy
Pui-Wah Chan	e Kai-Chi Yuen	ELENCO	Lau, Corey Yuen,
FOTOGRAFIA	Sammo Hung,		Lau Kar Leung,
Chih Ming Leung	Benny Mok, Hoi		Billy Chow etc.

Ação, romance, comédia, tragédia, há um pouco de tudo nessa história sobre dois motoristas de bicicleta-taxi apaixonados, suas novas paixões e os perigosos chefes delas. Pedicab Driver inclui algumas das mais radicais mudanças de clima do cinema local e as duas principais sequências de luta são o ponto alto da carreira de coreógrafo de Sammo Hung.

O longa de Sammo Hung é um típico representante de um gênero muito forte no cinema de Hong Kong, as comédias tresloucadas em que os conflitos surgem sempre para promover lutas altamente coreografadas e sequências cômicas repletas de um humor *non-sense* que se aproxima das *screwball comedies* americanas dos anos 1930 e 40. Os motes para os personagens saírem na porrada são dos mais variados e a briga pode ser provocada a qualquer momento. Tudo em nome do ritmo ágil que é o verdadeiro fio condutor desse tipo de cinema, seja o ritmo das ações, seja o das piadas que essas ações provocam ou são provocadas por. A pancadaria aqui existe sempre acompanhada e em função do humor. *Pedicab Driver* tem como protagonistas uma clássica dupla de “*looseres*”, algo tão caro ao cinema ao longo dos tempos. Temos dois pobres rapazes que não esperam muito da vida além de sobreviver pedalando seus tradicionais táxis-bicicleta pela cidade de Macao até quase apaixonam por duas garotas ligadas ao crime organizado. No meio da agitação e do movimento constante imposto não só àquilo que se passa dentro do quadro, mas também à velocidade da montagem, a dupla de heróis improváveis vive uma história de confronto a vilões poderosos recheada

de romance e, claro, muito humor. Sammo torna o filme atraente pela capacidade de orquestrar todos esses elementos com funcionalidade e criatividade, sem nunca fugir daquilo que o espectador espera. — Fernando Oriente

FERVURA MÁXIMA

Hard Boiled Lat sau san taam Hong Kong 1992 128 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	ELENCO
John Woo	John Woo e	Jack Wah, Kit-Wai	Chow Yun-Fat, Tony
PRODUÇÃO	Barry Wong	Kai, John Woo	Leung Chi Wai,
Terence Chang	FOTOGRAFIA	e David Wu	Teresa Mo, Phillip
e Linda Kuk	Wing-hang Wong		Chan, Phillip Kwok,
			Anthony Wong etc.

O policial durão Tequila (Chow Yun-Fat) precisa se aliar a um policial infiltrado (Tony Leung) para deter uma gangue violenta e imprevisível. Esta trama simples serve de liga para algumas das mais espetaculares sequências de ação filmadas.

Nesse que pode ser considerado seu filme mais espetacular, John Woo deixa em segundo plano as relações emocionais dos personagens e o sentimentalismo para se concentrar com toda força no aspecto fantástico das sequências de ação, que se sucedem uma após outra, quase sem deixar tempo para momentos reflexivos. Embora exista um laço de afeto que surge entre os dois protagonistas, o que importa aqui é o ritmo frenético das cenas e a criatividade em criar as mais absurdas situações para que tenhamos um verdadeiro *tour de force* promovido pela pujante encenação de tiroteios, explosões e combates. Ao contrário do que virou o cinema de ação americano, em que a velocidade dos cortes e da montagem excessivamente fragmentada levam a sequências confusas em que não vemos direito o que acontece na tela, John Woo é mestre em compor, coreografar, decupar

e filmar tudo de uma maneira que o espectador sinta e perceba os detalhes dessas ações. A *mise-en-scène* segue um rigor de construção e desencadeamento que permite que cada conflito seja potencializado dentro das próprias imagens criadas e na sucessão delas. Aqui os posicionamentos múltiplos de câmera, montados intercalando planos abertos, *slow-motion*, falsos *raccords* e closes garantem uma espetacularização plástica que levam a uma grandiosidade visual que promove o maravilhamento do olhar. — Fernando Oriente

O DEUS DA COZINHA

God of Cookery Sik San Hong Kong 1996 95 min

DIREÇÃO	PRODUÇÃO	Man Sang Lo e	MONTAGEM
Stephen Chow e Lik-Chi Lee	Stephen Chow e Kwok-Fai Yeung	Kan-Cheung Tsang	Ka-Fai Cheung
	ROTEIRO	FOTOGRAFIA	ELENCO
	Stephen Chow,	Jingle Ma	Stephen Chow,
			Karen Mok, Man-Tat Ng, Nancy Sit etc.

O Deus da cozinha (Stephen Chow) era o maior chef do mundo, mas sua arrogância e ganância fizeram com que ele esquecesse a arte de cozinhar e se tornasse apenas uma marca. Desmascarado por um chef rival, cabe ao Deus da cozinha voltar às ruas, reencontrar seu dom e recuperar seu título num duelo.

Comediante esquizofrênico, incapaz de distinguir o real da fantasia, o ridículo do solene, Stephen Chow é herdeiro de Michael Hui. Seu sucesso pode ser atribuído em parte ao domínio de uma forma de comédia cantonesa chamada “mo lei tau”: um humor sem sentido construído a partir de piadas visuais, trocadilhos, jogos de palavras complicados e referências culturais. Constantemente hilário, ocasionalmente violento, um tanto sentimental e sempre caótico, *O Deus da cozinha* é ação, comédia e delírio. Chow começa já no auge de

sua profissão, rico, famoso, com uma arrogância aflorada e o rosto inexpressivo. A comédia de Chow é física, verbal e cinematográfica. Ele domina a piada fácil, sem noção. É preciso mantê-la em movimento, na ascendente. Sua comicidade, contudo, provém também de uma certa *mise-en-scène*. Rimos com a escolha incomum de um ângulo de câmera, das alterações de velocidade, de uma mudança repentina na trilha musical, ou da pausa de meio segundo antes do corte. A disputa final é paradigmática neste sentido, tão épica quanto hilária, em um desfile ininterrupto e inalcançável de citações, alusões, pastiches e piadas as mais variadas. *O Deus da cozinha* não tem o foco, a coesão e o CGI de *Kung-Fu Futebol Clube* (Siu Lam juk kau, 2001) ou *Kung-Fusão* (Kung fu, 2004), mas sua energia maníaca e seu convite a um mundo delirante, à beira do surrealismo, o torna uma boa porta de entrada para o cinema de Chow – e Karen Mok talvez seja sua melhor coprotagonista até o momento. O filme quase ganhou uma versão americana com Jim Carrey. — Julio Bezerra

AMAR VOCÊ

Loving You Mou mei san taam Hong Kong 1995 84 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM: WING-	Carman Lee,
Johnnie To	Nai-Hoi Yau	MING WONG	TsungHua-To,
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	ELENCO	Ruby Wong etc.
Mona Fong	Siu-keung Cheng	Lau Ching-Wan,	

Liu (Lau Ching-wan) é um policial durão, desagradável e mulherengo. Sua esposa começou um caso e está grávida do amante. Quando Liu leva um tiro na cabeça numa emboscada e perde o controle de parte dos seus sentidos, sua esposa passa a tomar conta dele. Agora, Liu precisa reavaliar a vida, capturar o criminoso e, o mais importante, salvar seu casamento.

Amar você tem uma posição curiosa dentro da programação dessa retrospectiva. Ele representa a passagem. Não são necessários mais do que uma ou duas sequências para notar que a linguagem nas cenas policiais estão um tanto mais ágeis, um tanto mais para Tsui Hark do que para John Woo, recheadas de cortes. Uma passagem natural de estilos. No entanto, *Amar você* não é exatamente um filme de ação, mas muito mais um filme sobre um policial. E ali, mesmo num Johnnie To menos maduro, ainda engatinhando na direção de tornar-se um dos cineastas mais relevantes do cinema contemporâneo, já vemos o seu olhar complexo para estes personagens. Temos um protagonista imprestável, violento, bêbado e desrespeitoso, posto numa posição vulnerável. Será dele a transformação moral que é o centro da dramaturgia do filme. Ele leva um tiro na cabeça, perde os sentidos e movimentos, precisando dos cuidados de sua esposa adúltera que carrega consigo o filho do amante. To é bastante duro na maneira de contar seu conto moral, oferecendo poucos momentos que direcionem emocionalmente o filme. Se considerarmos o apelo de filme policial que têm, é uma narrativa um tanto lenta, mais focada nas ações dos personagens. To sempre encontra uma forma delicada dentro do mundo bruto que ele costuma filmar. *Amar você* possui uma beleza especial. — Guilherme Martins

COMPANHEIROS, QUASE UMA HISTÓRIA DE AMOR

Comrades, Almost a Love Story Tian mi mi Hong Kong 1996 118 min

DIREÇÃO

Peter Chan

PRODUÇÃO

Peter Chan

ROTEIRO

Ivy Ho

FOTOGRAFIA

Jingle Ma

MONTAGEM

Ki-Hop Chan e

Chi-Leung Kwong

ELENCO

Maggie Cheung,

Leon Lai, Eric

Tsang, Kristy

Yeung, Christopher

Doyle etc.

Jun (Leon Lai) é um jovem interiorano da China continental que chega a Hong Kong em 1986 em busca de melhores perspectivas para poder finalmente se casar com a namorada de longa data. Ele conhece Quiao (Maggie Cheung), outra jovem chinesa, já habituada à correria e ambições que marcam a vida cosmopolita de Hong Kong. Ela será sua guia, amiga, amante, e, ao longo de dez anos, suas vidas vão se entrelaçar, se encontrar e se afastar múltiplas vezes, enquanto a colônia se aproxima da sua devolução a China.

Existe uma força que rege os dois movimentos centrais de *Companheiros, quase uma história de amor*: o destino. O longa é basicamente marcado por esses dois movimentos, os encontros e desencontros em meio à instabilidade do exílio e as fortes mudanças pela qual a China (e os chineses) passou de meados dos anos 1980 até a década de 90 – e que hoje fazem do país a potência em crescimento que os milhões de chineses que buscavam refúgio em outras partes do mundo eram incapazes de imaginar há 30 anos atrás. O diretor Peter Chan registra todos esses processos por meio da história de dois jovens chineses que saem da China Continental em busca de um futuro melhor em Hong Kong, que em 1986 ainda pertencia ao Reino Unido. Eles se conhecem, se apaixonam e iniciam uma relação que é sempre limitada pelo fato do rapaz ter uma noiva na China e pela jovem ser obcecada por acumular o máximo de dinheiro possível, uma promessa de felicidade que a Hong Kong capitalista vendia aos chineses continentais. A relação dos dois é marcada por impossibilidades e, por meio de elipses acentuadas, Chan vai carregando a sua história de amor com aproximações e rupturas. É aqui que o destino irá juntar todas as pontas, as crises de rompimento, os reencontros e os novos exílios em uma conclusão romântica que garante a possibilidade de consumação do amor em meio ao turbilhão da instabilidade de um mundo em eterno movimento. — Fernando Oriente

MADE IN HONG KONG

Heung Gongjai lo Hong Kong 1997 108 min

DIREÇÃO	ROTEIRO	MONTAGEM	Wenders Li, Amy
Fruit Chan	Fruit Chan	Fruit Chan	Tam, Carol Lam etc.
PRODUÇÃO	FOTOGRAFIA	ELENCO	
Doris Yang e Andy Lau	Wah-Chuen Lam e Sing-Pui O	Sam Lee, NeikyYim,	

240

FILMOGRAFIA
COMENTADA

Um jovem membro da máfia de Hong Kong (Lee) passa seus dias em busca de alguma perspectiva em companhia de um parceiro de crimes (Li) e uma garota com doença terminal (Yim). Sua existência é assombrada pelo diário de uma colegial suicida. É uma das primeiras produções genuinamente independentes de Hong Kong, e um retrato duro da juventude local no momento do retorno a China.

Filmado com sobras de película doadas pelo produtor Andy Lau Tak-wah, *Made in Hong Kong* é uma produção independente no estilo guerrilha, feita com um orçamento apertado, usando atores não profissionais e uma equipe de cinco pessoas (todas trabalhando de graça). O filme sem dúvida alguma pode ser visto como um comentário feroz sobre a desilusão política, econômica e social, sobre identidade nacional em tempos de devolução a China. Os jovens de *Made in Hong Kong*, contudo, não são ilustrações de uma determinada análise, de uma visão geral da sociedade, de um olhar sociológico. Ao falar de sua vida, Chung-Chau (“Lua de Outono”), o protagonista do filme, fala de juventude e de um certo estado de coisas, do mundo em que vivemos. É tudo de uma melancolia e tristeza contagiantes, e a morte é o destino inevitável, mas Lua de Outono e seus amigos vestem essa melancolia, essa tristeza e a morte com muitos anseios, desejos, vida. Apesar da aparência amadora, da aposta em uma certa crueza espontânea, *Made in Hong Kong* é na verdade uma espécie de fantasia melodramática. É numa fé na possibilidade de reimaginação da vida desses jovens que Chan se agarra. É uma fantasia do confronto com questões desafiadoras que escapam à compressão dos personagens. O melodrama, por sua

vez, se faz sentir em uma retórica do excesso. Um excesso que diz respeito à narrativa, ao ritmo, às músicas e aos estilos visuais, mas, sobretudo, ao excedente incontornável do sentido e significado dos dramas humanos narrados. O filme foi um surpreendente sucesso de bilheteria em Hong Kong. — Julio Bezerra

241

FILMOGRAFIA
COMENTADA

S O B R E O S A U T O R E S

I N Á C I O A R A Ú J O Crítico de cinema do jornal *Folha de São Paulo*. É autor de dois livros: *Hitchcock, o Mestre do Medo* (Brasiliense, 1982) e *Cinema, o Mundo em Movimento* (Scipione, 1995). Escritor, é autor dos romances *Casa de Meninas* (Marco Zero, 1987) e *Uma Chance na Vida* (Scipione, 1992). Entre os anos 1970 e 1980, foi montador, roteirista e assistente de direção e montagem em diversas produções. Escreveu, montou e dirigiu *Aula de sanfona*, episódio do filme *As safadas* (1982).

243

J U L I O B E Z E R R A Realiza pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ. Fez estágio pós-doutoral na Columbia University. Autor do livro *Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural* (Garamond, 2013). É professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Jornalista e crítico de cinema, colaborou com uma ampla gama de publicações (Revista Programa, Revista de Cinema, Bravo!, Mosh, Cinética etc.). Curador das retrospectivas de Abel Ferrara (CCBB, 2012) Samuel Fuller (CCBB, 2013) e Jean Renoir (CCBB, 2016). Dirigiu os curtas *E agora?* (2014) e *Pontos corridos* (2017).

D A V I D B O R D W E L L Professor emérito de estudos cinematográficos da Universidade de Wisconsin-Madison. Publicou livros como *Figuras Traçadas na Luz* (Papyrus, 2009), *Planet Hong Kong* (Harvard University Press, 2000), *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (University of Chicago Press, 2017), *Film Art: An Introduction* e *Film History: An Introduction* (McGraw-Hill, 2009) – os dois últimos com Kristin Thompson. Mantém o blog *Observations on Film Art* (também com Thompson).

FILIPPE FURTADO Crítico de cinema, ex-editor das revistas *Paisà* e *Cinética*. Colaborou para espaços como *Contracampo*, *Filme Cultura*, *Teorema*, *The Film Journal*, *La Furia Umana* e *Rouge*. Mantém o blog *Anotações de um Cinéfilo*.

RUY GARDNIER É jornalista, pesquisador e crítico de cinema e música. É fundador e editor da revista eletrônica de cinema *Contracampo* e do blog *Camarilha dos Quatro*. É pesquisador do Acervo Audiovisual do Circo Voador. Foi curador das mostras de cinema *Julio Bressane: Cinema Inocente*, *Rogério Sganzerla: Cinema do Caos* e *Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões*, entre outras. Editou os catálogos das mostras retrospectivas dos cineastas John Ford, Samuel Fuller e Abel Ferrara. É professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e crítico de cinema para o jornal *O Globo*.

GRADY HENDRIX Jornalista e romancista, colaborou para espaços como *Variety*, *Film Comment* e *Tor*. Manteve o blog *Kaiju Shakedown* especializado em cinema asiático por muitos anos. Publicou os romances *Horrorstör* (Quirk Books, 2014) e *My Best Friend's Exorcism* (Quirk Books, 2017) e o estudo crítico *Paperbacks from Hell* (Quirk Books, 2017).

NG HO Um dos mais importantes pesquisadores e historiadores do cinema de Hong Kong. Publicou diversos artigos e livros o cinema de Hong Kong e Chinês, como, por exemplo, *Genre Films in Hong Kong* (Oxford University Press, 1995).

J. HOBERTMAN Crítico e professor. Escreveu por mais de 30 anos no *Village Voice* e colaborou com publicações como *The New York Times*, *Artforum*, *The Nation* e *The New York Review of Books*. Publicou livros como *The Dream Life* (The New Press, 2005), *An Army of Phantoms* (The New Press, 2011), *The Magic Hour* (Temple University Press, 2007), *Film After Film* (Verso, 2013), *Vulgar Modernism* (Temple University Press, 1991) e *Midnight Movies* (Da Capo Press, 1987, com Jonathan Rosenbaum).

CHRISTOPH HUBER Crítico e programador. É curador no Museu de Cinema da Áustria. É editor europeu da *Cinema Scope*. Foi crítico principal do jornal austríaco *Die Presse*.

DAVE KEHR Crítico, curador e programador. Escreveu por muitos anos para os jornais *Chicago Reader* e *Chicago Tribune*. Assinou também uma coluna semanal sobre lançamentos de DVDs e Blu-Rays para *The New York Times*. Trabalha atualmente no Museu de Arte Moderna de Nova York.

SEK KEI Um dos críticos e pesquisadores de cinema mais respeitados de Hong Kong. Publicou diversos artigos e livros o cinema de Hong Kong e Chinês, como, por exemplo: *Collected Reviews of Sek Kei* (Subculture, 1999).

SHELLY KRAICER Crítico e programador. Escreveu para *Cinema Scope*, *Positions*, *Cineasta*, *Village Voice* e *Screen International*. Programa filmes da Ásia Oriental para o Festival Internacional de Vancouver. Foi consultor de festivais como Veneza, Udine, Dubai e Roterdã.

PAULO SANTOS LIMA Crítico de cinema, jornalista, pesquisador e professor de cinema. Formado em Jornalismo (Cáspere Lúbero) e História (USP), com cursos extracurriculares na ECA-USP. Escreve na *Cinética* desde sua criação, em 2006, e escreveu para jornais como *Folha de S. Paulo* e *Valor Econômico* e revistas como *Bravo!* e *Monet*. Ministrou cursos livres no Espaço Itaú, SESC, Caixa Cultural, Casa Guilherme de Almeida. Foi curador de mostras como *O cinema francês pós-Nouvelle Vague*, *Do curta ao longa - A criação autoral no cinema paulista da retomada* e, com Francis Vogner dos Reis, das mostras *Easy Riders - O Cinema da Nova Hollywood* e *Jerry Lewis - O Rei da Comédia* (CCBB).

GUILHERME MARTINS Crítico de cinema. Foi redator da revista eletrônica *Contracampo* e da *Revista Paisà*. Publicou artigos

em variados veículos, como *Filme Cultura*, *Revista Interlúdio* e livros e catálogos de mostras de cinema.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR Crítico de cinema e pesquisador. Autor do livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Papirus, 2013). Docente no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo.

246

FERNANDO ORIENTE Fernando Oriente é crítico, professor e pesquisador de cinema, além de jornalista formado pela PUC-SP. É editor e crítico do site de cinema Tudo Vai Bem (www.tudovaiem.com) e colaborador das revistas Interlúdio e Teorema.

JONATHAN ROSENBAUM É um dos críticos mais importantes dos EUA. Entre os seus livros estão: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Johns Hopkins University Press, 2004), *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (University Of Chicago Press, 2010) e *Moving Places: A Life at the Movies* (University of California Press, 1995). Mantém o site www.jonathanrosenbaum.net

STEPHEN TEO Professor e pesquisador da Nanyang Technological University em Singapura. Entre seus livros estão: *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (BFI, 1997), *Wong Kar-wai* (BFI, 2005), *King Hu's A Touch of Zen* (Hong Kong University Press, 2007), *Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film* (Hong Kong University Press, 2007) e *The Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition* (Edinburgh University Press, 2009).

ARTHUR TUOTO Crítico e cineasta, é editor da *Revista Multiplot!*, redator da *Revista Cinética* e mantém um canal no Youtube sobre cinema. Seu trabalho alia a pesquisa cinematográfica com as possibilidades do vídeo e das novas mídias, realizando vídeo ensaios e filmes experimentais tanto de caráter crítico como autoral.

FRANCIS VOGNER DOS REIS Mestre em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP e crítico de cinema. Foi colaborador foi colaborador de diversas revistas brasileiras e estrangeiras, entre elas a *Revista Cinética*. Fez parte da equipe de curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes até 2018 e fez curadoria de outras mostras da Universo Produção como Mostra Cine Ouro Preto e Mostra Cine BH. Pelo CCBB, fez a curadoria das mostras de Jacques Rivette e Jerry Lewis. É roteirista do filme *O Jogo das decapitações* (2013), de Sergio Bianchi, co-roteirista de *O último trago* (2016), de Pedro Diógenes, Luiz Pretti e Ricardo Pretti e *Os Sonâmbulos* (2018), de Tiago Mata Machado.

247

- 1 Entrevista a Tannen, Frederick, e Long, Barry. New York: Miramax Books, 1997. p. 68.

OS MANDARINS ROMÂNTICOS E CÍNICOS

- 1 Os que consideram seu nome muito grande, preferem chamá-lo de Cathay, mas as duas empresas são bastante distintas.
- 2 Ele não veio de Xangai, mas pode ser considerado como pertencente àquela tradição.
- 3 Wenyi é um amálgama das palavras chinesas para literatura (wenxue) e arte (yishu).
- 4 Como alegado por Li em suas divertidas memórias de dois volumes escritas em chinês, *Sanshi Nian Xishuo Congtuo* (Hong Kong: Tiandi Publishers, 1987). O título pode ser traduzido como “Lembranças dos trinta anos”.
- 5 Há muitos paralelos entre a carreira de Li e a de Francis Ford Coppola, incluindo o empreendimento *Zoetropiano* de Guolian e o sofrimento que veio, talvez estranhamente, de um desalinho entre produção e campo estético. Para o seu experimento cinematográfico maravilhosamente elegante, *O fundo do coração* (One From the Heart, 1982), Coppola não conseguiu reduzir o enredo a um mínimo e o filme fracassou de forma retumbante, assim como o grande experimento estilístico de Li.
- 6 A linhagem *fengyue*, na verdade, deriva de romances clássicos da literatura chinesa, como *The Golden Lotus* (Jin Pingmei), que trata de aventuras sexuais e que Li adaptou em um filme *fengyue* em 1974.

CHANG CHEH, ESTETA INDUSTRIAL

- 1 O artigo de Eric Yin, “A definition of wuxia and xia”, tenta clarificar ao máximo a expressão. Para uma cronologia mais rigorosa do wuxia pian (ou wuxia pien), o artigo do bastante informativo site *Kung Fu Cinema*.
- 2 O filme é uma adaptação bastante fiel em seu argumento de *Three Outlaw Samurai* (1964), filme japonês de Hideo Gosha.

- 1 Sobre Chang Cheh, a fonte indispensável é Wong Ain-ling, Kwok Ching-ling, May Ng et al. *Chang Cheh: A Memoir*. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2004. Veja também: Jerry Liu. “Chang Che: Aesthetics = Ideology?”. In: Lau Shing-hon (ed.). *A Study of the Hong Kong Swordplay Film (1945–1980)*. Hong Kong: HKIFF/Urban Council, 1996, pp. 159–162; Lau Shing-hon. “The Tragic Romantic Trilogy of Chang Che”. In: Lau Shing-hon (ed.). *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*. Hong Kong: HKIFF/Urban Council, 1980, pp. 91–96; Tian Yan. “The Fallen Idol Chang Cheh in Retrospect”. In: Li Cheuk-to (ed.). *A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies*. Hong Kong: HKIFF/Urban Council, 1984, pp. 44–46; Stephen Teo. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997, pp. 98–103.

Sobre Lau Kar-leung, veja Roger Garcia. “The Autarkic World of Liu Chia-liang”. In: Lau, *Hong Kong Martial Arts Film*, pp. 121–134; Tony Rayns. “Resilience: The Cinema and Liu Jialiang”. In: Li, *Hong Kong Cinema in the Seventies*, pp. 51–56; Bey Logan. *Hong Kong Action Cinema*. London: Titan, 1995, pp. 44–57; Teo, *Hong Kong Cinema*, pp. 104–108.

Existem muitos bons estudos sobre King Hu. O mais completo em inglês é Law Kar (ed.). *Transcending the Times: King Hu and Eileen Chang* (Hong Kong: HKIFF/Urban Council, 1998). Veja também: Teo, *Hong Kong Cinema*, pp. 87–96; e Tony Rayns, “King Hu: Shall We Dance?”. In: *Hong Kong Martial Arts Film*, pp. 103–106. Tony Rayns nos oferece uma importante entrevista em “Director: King Hu”. In: *Sight and Sound* 45, nº 1, Winter 1975/76, pp. 8–13. Veja ainda: Stephen Teo. *King Hu’s A Touch of Zen*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

Para uma exploração mais detalhada do estilo do cineasta, consulte David Bordwell. “Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse”. In: *Poetics of Cinema*. New

- York: Routledge, 2008, pp. 413-430. Os três diretores são discutidos em Stephen Teo. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. Veja também: François e Max Armanet. *Ciné Kung Fu*. Paris: Ramsay, 1988, e "Made in Hong Kong", *Cahiers du cinéma* nº 362-363, setembro de 1984.
- 2 Grand Guignol (1897-1962) era um teatro na região de Pigalle em Paris especializado em espetáculos de entretenimento de horror. [N.T.]
 - 3 John R. Little e Curtis F. Wong (eds.). *Jackie Chan*. Chicago: Contemporary Books, 1998, p. 106.
 - 4 Xu se tornou um dos produtores mais importantes de Taiwan, responsável por *Adeus Minha Concubina* (Ba wang bie ji, 1993) e *Tempress Moon* (Feng yue, 1997).
 - 5 Veja Michel Ciment. "Entretien avec King Hu". In: *Positif* no. 169, May 1975, p. 32.
 - 6 Peggy Chiao Hsiung-pi. "The Master of Swordplay", In: *Cinemaya* nº 39-40, Inverno-Primavera de 1998, pp. 72-76.
 - 7 Charles Tesson. "Calligraphie". In: *Cahiers du cinéma* nº 360-361, setembro de 1984, p. 21.
 - 8 Citado em Peggy Chiao Hsing-ping. "Master of Swordplay", p. 74.
 - 9 Não é bem verdade, e ele chegava a usar planos ainda mais curtos.

A CRIAÇÃO DO MITO DE HUNG LEAGUE E SHAOLIN

- 1 O Moísmo é uma escola da filosofia chinesa desenvolvida pelos seguidores de Mozi (470 a.C.-391 a.C.) que floresceu durante o Período das Primaveras e Outonos (de 770 a.C. a 480 a.C.), bem como o confucionismo, o taoísmo e o legalismo. [N.T.]
- 2 Veja Lau Shing-hon (ed.) *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film, the 4th Hong Kong International Film Festival catalogue*. Hong Kong: Urban Council, 1980, pp. 56-70; Ng Ho, *The Ethnography of Hong Kong Films*. Hong Kong: Subculture Ltd, 1993, pp. 91-113.
- 3 Ng Ho, *Ibid*, p. 56.

- 4 Liao Chin-feng et al (eds.). *The Cinema Empire of the Shaw Brothers: The Imagination of a Cultural China*. Taipei: Rye Field Publishing Co, 2003, pp. 280-294; Ng Ho. *The Lone City: Hong Kong Films and Popular Literature*. Hong Kong: Subculture Ltd, 2008, pp. 60-85.
- 5 Ng Ho, *ibid*, p. 65.
- 6 Ng Ho, Note 3, p. 65.
- 7 Chuang Chi-fa. *The History of Secret Societies in the Qing Dynasty* Taipei: Wenshijie Publishing, 1994.
- 8 *Ibid*, p. 30.
- 9 *Ibid*, p. 31.
- 10 *Ibid*, p. 45.
- 11 Gustave Schlegel. *Thian Ti Hwui - The Hung-League, or Heaven-Earth-League: A Secret Society with the Chinese in China and India*. Batavia: Lange & Co, 1866.
- 12 'Introduction', op cit.
- 13 Herbert A. Giles. *Freemasonry in China*. Amoy: A. A. Marcal, 1880.
- 14 Lau Shing-hon (ed.), op cit, p. 69.
- 15 Lau Shing-hon (ed.), op cit, p. 69.
- 16 H. W. E. Heath. "Preface". In: W. P. Morgan. *Triad Societies in Hong Kong*. Hong Kong: The Government Printer, 1982 (a primeira edição é de 1960).
- 17 Chang Ta-chun. *Gangs of the City-State*. Taipei: China Times Publishing, 1999.

KAIJU SHAKEDOWN

- 1 Patrick Lung Kong morreu no dia 2 de setembro de 2014. [N.T.]

O RETRATO DE UM COMEDIANTE COMO ESQUIZOFRÊNICO

- 1 De uma entrevista publicada na revista *Close-Up*, em 23 de dezembro de 1976.
- 2 Uma piada semelhante aparece em *Teppanyaki*: (Dois jogadores de tênis estão exibindo seu troféu. Michael responde mostrando vários troféus, cada um como recipiente para um item diferente.) Michael: O copo de 81 'é para cebolas, o copo de 82' é para alhos. E o copo 83 '... é para o lixo!

- 3 Uma piada semelhante aparece em *Games Gamblers Play*: (Michael, na cela da prisão, conduz palestras para Sam.) Michael: Não se fica rico trabalhando duro. Olhe para aqueles touros no campo. Eles estão trabalhando muito duro, de fato!

CINEMA NOVO

- 1 Enquanto a maior parte da China continental fala o mandarim, na região sudeste, incluindo Hong Kong, predomina o cantonês. O cinema local sempre foi bilíngue com períodos de predomínio maior ou menor de uma delas. No começo dos anos 70 o mandarim dominava o cinema e sobretudo as grandes produções. Nas tensões políticas de Hong Kong, a arte falada e escrita em cantonês sempre foi mais diretamente relacionada com um engajamento com as camadas populares.
- 2 Uma boa ideia de como a indústria de Hong Kong é pouco receptiva a uma ideia de cinema autoral é a quase completa inexistência de uma tradição de filme documentário na colônia, mesmo hoje, à despeito de uma produção documental radical na China continental, Hong Kong permanece focado no filme de ficção.
- 3 CheukPak Tong. *Hong Kong New Wave Cinema (1978-2000)*. Hong Kong: Intellect Ltd, 2008, pp. 16-17.
- 4 Se você é da geração da videolocadora, deve se lembrar de acidentalmente locar um filme do mestre da John Woo e topar com uma comédia que podia ser dos Trapalhões. Você viu um típico filme da Cinema City do começo dos anos 80.
- 5 O tratado final seria assinado somente no final de 1984, após dois anos de complicadas negociações. O retorno ficou acertado para Junho de 1997, com um período transitório de 50 anos no qual seria permitido a Hong Kong existir como uma zona administrativa independente dentro da China.
- 6 Imagens de relógios serão recorrentes nos filmes do período, a mais famosa sendo a de Leslie Cheung seduzindo Maggie

Cheung em *Dias Selvagens* com a passagem de um minuto.

SONHOS DA ÓPERA DE PEQUIM (1968)

- 1 *Power pop* é um subgênero do rock dos anos 60 caracterizado pelo uso de fortes melodias, conjugadas com riffs de guitarra simples, uma estrutura rítmica típica do chamado *hard rock*, e uma sonoridade pop. [N.T.]
- 2 Em revistas em quadrinhos e desenhos animados, *pow*, em geral acompanhado do ponto de exclamação, expressa o som de um golpe ou explosão. [N.T.]

A ATRIZ DE STANLEY KWAN

- 1 Este texto foi escrito para *Stanley Kwan La via orientale al melodramma*, um catálogo italiano para uma retrospectiva de Kwan no Trigesimo Sexto Festival Internacional de Cinema de Pesaro, em julho de 2000. (O evento foi organizado por Giovanni Spagnoletti, com a colaboração de Alessandro Borri e Olaf Moller, e o livro foi publicado por Editrice Il Castoro.) Infelizmente, o festival foi subseqüentemente incapaz de garantir uma impressão completa de "A atriz" para o evento, e parece que a única cópia sobrevivente da versão completa - supondo que alguma sobrevivesse - é a que foi mostrada há vários anos no canal de TV multicultural da Austrália, o SBS. (Ironicamente, no mesmo festival, eu pude ver meu primeiro filme do Ruan Lingyu, em vídeo). [N.A.]
- 2 Como este livro vai para a imprensa, a versão mais curta de *Atriz* ainda está disponível em DVD.
- 3 A maior parte desta informação vem do artigo de Michael G. Chang, "The Good, the Bad, and the Beautiful: Movie Actresses and Public Discourse in Shanghai, 1920s-1930s", publicado em Yingjin Zhang (ed.) *Cinema and Urban Culture in Shanghai 1922-1943*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1999. A parte restante vem de notas generosamente fornecidas por Bérénice Reynaud.

4 Não há um momento de tédio em *Newton Boys* - sua verdadeira história é cheia de charme e interesse - mas a narrativa amigável que Cameron, Disney e Spielberg apostam não é tão importante quanto as outras virtudes do filme: direção dos atores, detalhe do período, senso de ritmo, tom docemente temperado, solidariedade da classe trabalhadora, sabor cômico, gosto visual e imaginação. Nas duas vezes em que vi o filme, tive problemas para distinguir três dos quatro meninos de Newton. A exceção é Willis, o irmão interpretado por Matthew McConaughey - no que certamente é seu melhor e mais agradável desempenho - porque é sempre claro que ele é o herói e o mais responsável. Mas certamente não é culpa dos atores que os irmãos Joe (Skeet Ulrich), Jess (Ethan Hawke) e Dock (Vincent D'Onofrio) não tenham a legibilidade instantânea dos sete anões da Disney. O problema é que Linklater tem muito a dizer e fazer em cenas envolvendo dois ou mais deles, o que faz com que suas identidades tendam a entrar e sair de foco.

Não sei dizer a vocês quais dois membros da gangue estão assistindo *Ouro e maldição* (Greed, 1924), de Erich von Stroheim, na sacada de um palácio de cinema, depois de um assalto diurno em Toronto, em 1924 - das referências cinéfilas de Linklater esta é a minha favorita. Estou mais preocupado com a própria cena de *Ouro e maldição*, com Trina (ZaSu Pitts) se recusando a deixar Mac (Gibson Gowland) entrar e sair do frio, com a maneira estranha e fabulosa como a enorme tela de cinema é inclinada em relação à sacada, com os apetrechos fofos do teatro, e com o comentário de um dos dois membros da gangue: "Ei, eu conheço aquela moça - fui à escola dominical com ela em Parsons". Pitts nasceu em Parsons, Kansas, em 1898, então suponho que se possa deduzir que a pessoa que proferiu essa linha não é de todo um texano, daí não um Newton, mas

o especialista em nitroglicerina, Brentwood Glasscock (Dwight Yoakam).

Descobrir quem são os dois personagens tem pouco a ver com esse trecho maravilhoso do filme. Tampouco importa o fato de que *Ouro e maldição* foi na verdade lançado meses após a cena. Jamais pegaremos Cameron ou Spielberg em parêntesis misteriosos como este, um discreto bolsão de felicidade no qual os espectadores são convidados a se perder: a necessidade de desviar a história e o público para frente elimina a própria possibilidade de tal poesia e interlúdio de sonho. (Adaptado de "Open Spaces", *Chicago Reader*, 3 de abril de 1998.)

ERA UMA VEZ EM HONG KONG

- 1 Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997, p. 245.
- 2 Teo, 1997: 243.
- 3 Para saber mais sobre o envolvimento das tríades com o cinema em Hong Kong, veja Curtin, Michael. "Industry on Fire: The Cultural Economy of Hong Kong Media". In: *Post Script* 19, 1999, pp. 20-43.
- 4 Chen, Yun-chung, e Szeto, Mirana M. "To work or not to work: the dilemma of Hong Kong film labor in the age of mainlandization". In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 55, 2013.
- 5 Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Madison, Wisconsin: Irvington Way Institute Press, 2011.
- 6 Hoad, Phil. "Back in action: the fall and rise of Hong Kong film". In: *The Guardian*, 13 de setembro de 2011.
- 7 Bordwell, 2011: 47.
- 8 As receitas totais de bilheteria aumentaram ao longo do período, mas apenas por causa do aumento dos preços dos ingressos.
- 9 *Hollywood Reporter*, oito de outubro de 1996.
- 10 Para saber mais sobre o impacto da pirataria, veja Wang, Shujen. *Framing Piracy: Globalization and Film Distribution in*

Greater China. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2003

- 11 Bordwell, p. 188.
- 12 Curtin, Michael. *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*. Berkeley: University of California Press, 2007, p. 79.
- 13 Ainda assim, Jackie Chan tem hoje um pequeno império que inclui uma série de desenhos animados, empresas de cinema, de gestão de talentos, uma cadeia de restaurantes e lanchonetes, uma franquia de ginásio e uma linha de roupas de lazer.
- 14 Bordwell, 2011: 188.
- 15 Chen, Yun-chung, e Szeto, Mirana M. "To work or not to work: the dilemma of Hong Kong film labor in the age of mainlandization". In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, nº 55, 2013.

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO
Firula Filmes

CURADORIA
Filipe Furtado

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Julio Bezerra
José de Aguiar

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Marina Pessanha
Jaiê Saavedra

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Rafael Bezerra

PRODUÇÃO DE CÓPIAS
Fábio Savino

PRODUÇÃO LOCAL
Eduardo Reginato (RJ)
Daniela Marinho (DF)
Guilherme Marinho Martins (DF)
Allan Peterson dos Reis (SP)
Katharine Weber (SP)

IDENTIDADE VISUAL
Maikon Nery
Pablo Blanco

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
Tomás Ribeiro
Pâmela Simas

REVISÃO DAS CÓPIAS
Caroline Nascimento

TRANSPORTE NACIONAL
Air Time

TRANSPORTE INTERNACIONAL
Wind Logistics

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Paulo C. Ferraz (SP)
Renato Acha (DF)
Cláudia Oliveira (RJ)

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO
José de Aguiar
Julio Bezerra
Filipe Furtado

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL
Filipe Furtado

PROJETO GRÁFICO
Maikon Nery
Pablo Blanco

TRADUÇÃO DE TEXTOS
Julio Bezerra
Jaiê Saavedra

REVISÃO
Ana Moraes

As imagens publicadas neste catálogo e as cópias que vieram compor esta retrospectiva têm como detentoras as seguintes produtoras, distribuidoras e acervos: Celestial Pictures, Fortune Star, Fairchild Films, Julian Chiu, Centro Espressioni Cinematografiche, Les Blank e MPLC. A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior – bem como alguma questão envolvendo os artigos deste catálogo. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes.

AGRADECIMENTOS

Lorenzo Berardelli
Aaron Cutler
Lukas Foerster
Hernani Heffner
Patrick Tam

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C574

Cidade em chamaz: O cinema de Hong Kong / Julio Bezerra e Filipe Furtado (organizadores). Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2018. 256 p. : il. ; 16 cm.

ISBN 978-85-68159-05-7

1. Cinema – Hong Kong (China). 2. Cinema – Ásia. 3. Cinema de ação e aventura – Hong Kong (China). 4. Artes marciais – Cinema
I. Bezerra, Julio. II. Furtado, Filipe.

CDU 791(512.317)::796.

CDD 791.40951

Elaborada pela bibliotecária Josiane Alcântara CRB-7 Reg. 6217

CIDADE EM CHAMAS:
O CINEMA DE HONG KONG

CCBB RIO DE JANEIRO
2 a 28 maio de 2018

CCBB BRASÍLIA
12 junho a 8 julho de 2018

CCBB SÃO PAULO
20 junho a 16 julho de 2018





Produção



FIFULA



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA

