

UMA VIAGEM PELOS CINEMAS DO LESTE ASIÁTICO

Cecília Mello¹

RESUMO

O Leste Asiático constitui um dos principais polos de criatividade e de produção industrial do cinema mundial e contém em si múltiplas histórias e cartografias. Este artigo vai procurar identificar alguns dos principais momentos e características desta cinematografia, que compreende os cinemas chineses (China Continental, Hong Kong e Taiwan), o cinema japonês e o cinema coreano. O enfoque busca traçar um mapa destas cinematografias a partir de uma abordagem policêntrica, democrática e inclusiva, inspirada no entendimento do cinema mundial como caracterizado por picos de criação em países e épocas diversas (NAGIB, 2006). O artigo aborda o primeiro cinema no Japão, a obra de Mizoguchi e Ozu como matriciais para o cinema do Leste Asiático, as duas “eras de ouro” do cinema chinês nos anos 1930 e 1940, o cinema do gênero *wuxia* em Hong Kong e Taiwan nos anos 1960, o “novo cinema taiwanês” e o cinema da Quinta e Sexta gerações da China continental, nos anos 1980 e 1990, e finalmente o cinema sul-coreano a partir dos anos 1990. Essa cronologia traça um dos mapas possíveis dentro do atlas do cinema do Leste Asiático, partindo de algumas de suas proeminências históricas, mas também, inevitavelmente, de escolhas e afetos pessoais.

Palavras-chave: Cinema do Leste Asiático. História do Cinema. Cinema Mundial.

ABSTRACT

East Asia is one of the main centres of creativity and industrial production in world cinema, and contains multiple histories and cartographies. This article will seek to identify some of the main moments and characteristics of this cinematography, which comprises Chinese cinemas (Mainland China, Hong Kong and Taiwan), Japanese cinema and Korean cinema. The aim is to draw a map of this cinematography from a polycentric, democratic and inclusive approach, inspired by an understanding of world cinema as characterized by peaks of creation in different countries and different times (NAGIB, 2006). The article discusses Japanese early cinema, the work of Mizoguchi and Ozu as foundational for the tradition of East Asian cinema, the two “golden ages” of Chinese cinema in

1 Professora associada no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP; atualmente, professora visitante no King's College London (fev.-ago. 2022). E-mail: cecilia.mello@usp.br.

the 1930s and 1940s, the *wuxia* cinema of Hong Kong and Taiwan in the 1960s, Taiwan New Cinema and the cinema of the Fifth and Sixth generations of mainland China in the 1980s and 1990s, and finally South Korean cinema from the 1990s onwards. This chronology traces one of the many possible maps within the atlas of East Asian cinema, in view of its historical prominences, but is also, inevitably, moved by personal choices and affections.

Keywords: East Asian Cinema. History of Cinema. World Cinema.

Este artigo vai procurar identificar alguns dos principais momentos e características do cinema do Leste Asiático, que compreende os cinemas chineses (China Continental, Hong Kong e Taiwan), o cinema japonês e o cinema coreano. O enfoque busca traçar um mapa destas cinematografias a partir de uma abordagem policêntrica, democrática e inclusiva, inspirada no entendimento do cinema mundial proposto por Lúcia Nagib em seu ensaio “Towards a Positive Definition of World Cinema” (2006). Este entendimento rejeita a divisão binária entre centro (Hollywood) e periferia (o resto do mundo), e enxerga o cinema mundial como caracterizado por picos de criação em países e épocas diversas.

O Leste Asiático constitui um dos principais polos de criatividade e de produção industrial do cinema mundial, e contém em si múltiplas histórias e cartografias. Este artigo apresenta um dos mapas possíveis dentro do atlas desta cinematografia, traçado a partir de algumas de suas proeminências históricas, mas também, inevitavelmente, a partir de escolhas e afetos pessoais. Nesta viagem, o início se dará pelo Japão, onde o cinema silencioso se destaca pela presença do narrador, experiência singular nos anos 1910 e 1920 dentro da história do cinema. Em seguida, serão abordados brevemente dois mestres do cinema asiático e mundial, Kenji Mizoguchi e Yasujiro Ozu, cujas obras constituem, a partir dos anos 1930, duas das principais matrizes estéticas e narrativas do cinema do Leste Asiático. No mesmo período, o cinema produzido na cidade de Shanghai, na China, caracterizou-se como a “primeira era de ouro” do cinema chinês, emergindo a partir de uma indústria cinematográfica organizada em torno de estúdios e estrelas. Após o intervalo da Segunda Guerra Mundial, a produção em Shanghai renasce para a “segunda era de ouro” do cinema chinês, terminando em 1949 com o fim da guerra civil entre nacionalistas e comunistas e a consequente proclamação da República Popular da China por Mao Zedong. O mapa então realiza um *detour* que conduz ao cinema de gênero produzido em Hong Kong e Taiwan nos anos 1960, chegando ao Novo Cinema Taiwanês nos anos 1980, a última das “novas ondas” cinematográficas que emergiram nos anos 1960 ao redor do mundo.

A China continental reaparece também com o cinema da Quinta e da Sexta gerações dos anos 1980 e 1990, e finalmente o cinema da Coreia entra no mapa a partir de seu renascimento nos anos 1990 e no século XXI. A cronologia auxilia no traçado do mapa e na viagem proposta, mas, sempre que possível, interações entre cinematografias e momentos distintos serão apontadas.

CINEMA SILENCIOSO NO JAPÃO

O cinema chegou aos países do Leste Asiático como uma tecnologia e uma arte estrangeiras, vindas da Europa e dos EUA, e sinalizando a modernidade de terras distantes que, em diferentes graus, tardava a chegar na região. Pode-se dizer, no entanto, que o cinema já vinha sendo antecipado por experiências e experimentos artísticos e tecnológicos protocinematográficos, por vezes remontando até mesmo à Antiguidade. É sabido, por exemplo, que o filósofo chinês Mo Ti (470–391 aC) ponderara sobre o fenômeno da luz invertida do mundo exterior irradiando por um pequeno orifício na parede oposta em uma sala escura. Do mesmo modo, o teatro de sombras apareceu pela primeira vez na China durante a Dinastia Han (202 aC–220) e, no século IX, em Bali e Java, na Indonésia, tornando-se muito popular em toda a região. Algo semelhante ocorre com manifestações artísticas como a ópera chinesa (*xiqu*) e os teatros tradicionais japoneses *nô* e *kabuki*, que contêm elementos protocinematográficos. Por fim, como apontei anteriormente em estudos sobre o cinema de Jia Zhangke, a concepção espacial da arquitetura de jardins chinesa comunga de afinidades com a arte do cinema (MELLO, 2019). Essas manifestações artísticas assumem diferentes formas e não apenas precedem como também preparam a introdução do cinema como tecnologia nos países do Leste Asiático, cultivando no público o desejo por imagens em movimento e informando decididamente o conteúdo e as escolhas estéticas do cinema que viria a se desenvolver em toda a região.



Guerreira montada em animal mágico, boneco de sombra de Kaohsiung, Taiwan, Museu Lin Liu-Hsin.

O cinema emerge como nova tecnologia e arte no Japão durante o período histórico conhecido como Meiji (1868–1912), marcado pela gradual modernização e ocidentalização do país. A primeira exibição pública do Cinématographe — aparelho que combinava câmera e projetor desenvolvido pelos irmãos Lumière na França do final do século XIX — ocorreu em 15 de fevereiro de 1897, em Osaka. O responsável pela importação do aparelho havia sido o empresário japonês Inabata Katsutarō, que fora colega de classe de Auguste Lumière no colégio técnico La Martinière, em Lyon. O Vitascope de Edison chega ao Japão na mesma época e passa a competir com o Cinématographe na exibição de filmes estrangeiros.

Na virada do século XIX para XX, predomina o que Tom Gunning chamou de “cinema de atrações” (1995), termo que designa filmes pré-narrativos, de curtíssima duração (cerca de um minuto) e organizados a partir de um princípio exibicionista. O termo “atrações”, que Gunning empresta de Eisenstein, remete ao universo do vaudeville, do circo e do parque de diversões no qual o cinema aparece no final do século XIX. Ao invés de se articular em torno de uma narrativa, o cinema de atrações se concentrava ou na observação do real ou em uma performance breve realizada para a câmara, como um truque de magia, sem promover um envolvimento psicológico. No primeiro cinema japonês, era comum que os exibidores combinassem a projeção de filmes curtos com outras formas de

atração, incluindo exposições de máquinas consideradas modernas, como as de raios X e fonógrafos, e com espetáculos já estabelecidos como shows de lanterna mágica e artes tradicionais japonesas. Além disso, os filmes tendiam a ser exibidos em loop, por vezes repetidos até dez vezes e animados pela narração que detalhava o conteúdo — ocidental, exótico — para o público.

A presença de um narrador não era incomum nos primeiros espetáculos cinematográficos ao redor do mundo, mas no Japão ganhou contornos específicos. Advinda de formas artísticas tradicionais japonesas como o teatro nô, o bunraku (teatro de bonecos), o kabuki e as lanternas mágicas, a narração se popularizou também no cinema e continuou a ser utilizada mesmo depois que a novidade tecnológica do projetor já havia esmorecido. Isso acabou levando a um fenômeno bastante peculiar, no qual as exposições de filmes passaram a depender da presença de um narrador especializado como parte integrante do espetáculo. Este narrador, conhecido como *kat-suben* ou *benshi*, era responsável pela apresentação e contextualização do filme no início da sessão e também pela narração, dublagem dos diálogos e comentários durante a exibição. À medida que a indústria do cinema se desenvolvia no Japão, a presença do *benshi* se tornava cada vez mais popular, dublando, narrando e comentando os filmes, muitos deles ainda desprovidos de autonomia narrativa, ou seja, dependentes de uma explicação extrafílmica para a boa compreensão do público. Já alguns *benshi* ficaram conhecidos por interpretar e adicionar ideias aos filmes, por vezes inserindo poemas e cantos em suas narrações (Anderson, 1992). Tamanha era a popularidade e a força dos *benshi* que a introdução do som no cinema japonês não foi vista com bons olhos e demorou a se popularizar nos anos 1930. Aos poucos, contudo, a prática da narração nas exposições foi sendo abandonada. Além do Japão, Taiwan, que era colônia japonesa até 1945, também contou com uma atividade vigorosa de narradores em seus espetáculos de cinema até os anos 1930.

DOIS MESTRES DO CINEMA JAPONÊS: KENJI MIZOGUCHI E YAZUJIRO OZU

O cinema japonês não tardou a se organizar como uma indústria em torno de estúdios que concentravam as diversas fases da produção e distribuição cinematográficas. Dentre os nomes que se destacaram a partir dos anos 1920 está o de Kenji Mizoguchi, artista que veio a se tornar um dos maiores diretores da história do cinema do Japão, considerado por alguns seu artista supremo, ou o cineasta mais quintessencialmente japonês — epíteto válido ainda hoje. Mizoguchi realizou 86 filmes, dos quais apenas 30 sobreviveram, e é conhecido principalmente por suas últimas obras-primas da década de 1950, como *A vida de Oharu* (*Saikaku Ichidai*

Onna, 1952), *Contos da lua vaga* (*Ugetsu monogatari*, 1953) e *O intendente Sansho* (*Sansho dayu*, 1954). Esses e outros filmes compunham visões fantásticas do Japão feudal, tragicamente centradas em personagens femininas. O cinema de Mizoguchi se destacou também por sua atenção obsessiva aos elementos de época, como a arquitetura e os trajes de suas personagens, e nas artes e literatura japonesas tradicionais, nas quais ele se inspirou profundamente.

Treinado na arte da pintura, foi a partir dela que Mizoguchi desenvolveu uma de suas marcas registradas, o chamado “plano-rolô”, influenciado diretamente pela múltipla perspectiva da pintura em rolo chinesa e japonesa. O termo “plano-rolô” foi cunhado pelo teórico franco-americano Noël Burch (1979) para descrever justamente os planos-sequência em movimento lateral empregados por Mizoguchi em uma série de filmes a partir dos anos 1930, e que, de acordo com o próprio diretor, procuravam emular a experiência móvel de observação de uma pintura japonesa tradicional (*e-makimono*). Burch via nessa opção estética do diretor um distanciamento em relação à decupagem clássica característica do cinema narrativo americano, já que o plano-sequência em movimento lateral dispensava a decomposição espacial em planos e sua junção em continuidade na montagem. Os inexoráveis planos-sequência de Mizoguchi se tornaram sua marca registrada, exaltada anos mais tarde por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Éric Rohmer nas páginas do *Cahiers du Cinéma*. O lento desenrolar da câmera e a preservação da continuidade espaço-temporal e da duração foram celebrados como uma realização sublime do realismo cinematográfico *avant la lettre*, antecipando os princípios do realismo estético propagados nos anos 1940 e 1950 pelo pai espiritual da *nouvelle vague*, André Bazin. O plano-rolô reaparece em várias instâncias do cinema do Leste Asiático e mais recentemente, com bastante proeminência, no cinema chinês de Jia Zhangke, que desvela paisagens da China como se fora o desenrolar de uma pintura (MELLO, 2019).



Contos da lua vaga (Ugetsu monogatari, Kenji Mizoguchi, 1953)

Outro mestre a destacar é Yasujiro Ozu, amplamente considerado um dos maiores e mais influentes cineastas do mundo. Sua carreira teve início durante a era do cinema silencioso, e seus últimos filmes foram realizados em cores no início dos anos 1960. Ozu realizou várias comédias curtas antes de se voltar para temas mais sérios, como as relações familiares, tensões geracionais e o casamento. Alguns de seus filmes mais admirados são *Pai e filha (Banshun, 1949)*, *Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari, 1953)* e *A rotina tem seu encanto (Sanma no aji, 1962)*. Ozu utilizava com frequência a mesma equipe técnica e os mesmos atores, com destaque para Chishu Ryu e Setsuko Hara, com quem trabalhou por décadas.

Era uma vez em Tóquio, considerado sua obra-prima, conta a história de um casal de idosos que viaja para Tóquio para visitar seus filhos adultos. No filme, o comportamento dos filhos, ocupados demais para prestar atenção nos pais, é contrastado com o de sua nora, viúva de um de seus filhos morto na guerra, e que os trata com carinho. Como todos os filmes sonoros de Ozu, o ritmo é lento e o mundo é observado a partir de uma câmera baixa e praticamente imóvel. Nota-se igualmente o uso dos chamados “planos-travessieiros”, termo que designa uma das marcas registradas do diretor, a inserção de um plano estático de cinco a dez segundos de duração contendo tropos visuais como o trem, alimentos, garrafas, edifícios ou cenários, usados como um dispositivo de ponte entre diferentes sequências. Esse “estilo Ozu” teve, posteriormente, grande influência em outros cineastas da região, como Hou Hsiao-hsien, em Taiwan nos anos 1980, e, mais recentemente, Hirokazu Kore-eda, no Japão. Hou e Kore-eda refletem o ritmo e o estilo contemplativo de Ozu e empregam com frequência a câmera baixa e os “planos-travessieiro”. Essa continuidade, notável também em relação a Mizoguchi, denota a importância da obra dos dois

mestres do cinema japonês para a formação do que poderia se aproximar de uma estética cinematográfica própria do Leste Asiático, com todas as simplificações que essa afirmação inevitavelmente enseja.



Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)

SHANGHAI E AS DUAS ERAS DE OURO DO CINEMA CHINÊS

Na China continental na década de 1930, uma indústria de cinema também havia se desenvolvido nos moldes de estúdios que controlavam todos os aspectos da produção e distribuição de filmes. Este período pode ser visto com a primeira “era de ouro” do cinema chinês e se destaca pela produção de filmes alinhados ideologicamente à esquerda e ao movimento comunista crescente no país. Duas produtoras dominavam o mercado à época, a Lian Hua e a Ming Xing, e nota-se em torno delas a aparição dos primeiros *movie stars* do cinema chinês, a saber, Hu Die, Ruan Lingyu, Zhou Xuan e Jin Yan.

Desde a primeira invasão japonesa da Manchúria, em 1931, e o bombardeio de Shanghai, em 1932, o sentimento nacionalista vinha crescendo na China, influenciando diretamente a produção cinematográfica. A partir da década de 1930, alguns filmes com caráter fortemente chinês e socialista começam a ser produzidos, dentre os quais *Bichos de seda da primavera*, de Chen Bugao (*Chuncan*, 1933, Estúdios Mingxing), *A deusa*, de Wu Yonggang (*Shen nü*, 1934, Estúdios Lianhua) e *A grande estrada*,

de Sun Yu (*Da lu*, 1935, Estúdios Lianhua). Alguns destes filmes utilizavam números musicais e cenas de comédia, inserindo elementos do entretenimento popular em seu conteúdo político.

A invasão japonesa de 1937 pôs fim a essa primeira era de ouro. A maioria dos grandes estúdios teve que fechar suas portas, e muitos diretores se deslocaram para Hong Kong. Durante a guerra, a falta de material e as dificuldades diárias impuseram uma paralisia na produção de filmes na China. As equipes cinematográficas se uniram aos postos dos exércitos comunistas e nacionalistas no interior da China, e companhias teatrais foram formadas para encenar dramas patrióticos ao redor do país.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve também o fim da colaboração entre os nacionalistas e os comunistas. A retomada dos conflitos internos deflagrou uma violenta guerra civil entre as duas facções, lideradas respectivamente por Chiang Kai-shek e Mao Zedong. Houve, contudo, espaço para uma breve retomada da produção a partir do que restava dos estúdios de Shanghai, levando a uma segunda “era de ouro” do cinema chinês entre 1946 e 1949. Dentre os filmes produzidos nessa época destacam-se *Milhares de luzes* (*Wanjia denghuo*, Shen Fu, 1948), *O corvo e o pardal* (*Wuya yu maque*, Zheng Junli, 1949) e *O rio da primavera corre para o leste* (*Yi jiang chun shui xiang dong liu*, 1947), este último um melodrama épico de três horas dirigido por Cai Chusheng e Zheng Junli e conhecido como o *E o Vento Levou...* chinês. Um ano depois destaca-se *Primavera em uma pequena cidade* (*Xiaochen zhi chun*), filme dirigido por Fei Mu em 1948. Centrado na história de uma família burguesa decadente, o filme foi considerado pela crítica chinesa marxista como desprezível e acabou sendo rechaçado após a proclamação da República Popular da China em 1949. Nos anos 1980, cópias do filme foram redescobertas na Cinemateca Chinesa e sua reabilitação foi quase imediata. Hoje, *Primavera em uma pequena cidade* é considerado por muitos a grande obra-prima do cinema chinês. Sua mistura de realismo poético e melodrama traz para a tela um mundo que parece ser dominado pelo destino, pela coincidência, pela circularidade e pela nostalgia. Filmado ao redor das ruínas arquitetônicas de uma antiga residência burguesa e das muralhas semidestruídas de uma velha cidade, o filme trata do efeito devastador da guerra e, ao mesmo tempo, prenuncia a nova China de Mao Zedong que, um ano depois, irá emergir das ruínas da velha China.



Pôster do filme *Primavera em uma pequena cidade* (*Xiaochen zhi chun*, Fei Mu, 1948)

O CINEMA *WUXIA* DE HONG KONG E TAIWAN

No período pós-1949, o cinema da China continental assume um perfil altamente propagandístico e educacional, e passa a rejeitar a produção de filmes que não esposassem diretamente a ideologia comunista. Dentre os gêneros banidos no novo país estava o tradicional *wuxia*, visto como antiquado e promotor de superstições e crenças religiosas ultrapassadas, como o budismo e o taoísmo. Em uma tradução aproximada, *wuxia* designa o cavaleiro versado em artes marciais dado a atos de nobreza e, ao mesmo tempo, um gênero relativo às narrativas de cavalaria e histórias de artes marciais. Com sua origem na literatura popular chinesa, hoje está presente em diversas linguagens artísticas como romances, folhetins, quadrinhos, filmes, séries televisivas e videogames. O herói ou heroína tradicionais dessa narrativa são viajantes ou cavaleiros errantes que lutam por justiça.

A produção de filmes de *wuxia* se deslocou nos anos 1950 e 1960 para os territórios de Hong Kong e Taiwan, o primeiro ainda à época um protetorado britânico e o segundo um ex-território chinês e ex-colônia japonesa para o qual Chiang Kai-shek havia fugido com seus exércitos em 1949. Lá, ele instalara a sede da República da China, país fundado em 1911 por Sun Yat-sen e que passou a fazer frente à nova República Popular da

China. Os filmes de *wuxia* tornaram-se muito populares em Hong Kong em um primeiro momento, e demonstravam a influência do gênero japonês *chanbara* ou Samurai, que vinha renascendo na década de 1950 especialmente devido ao trabalho de Akira Kurosawa, Hiroshi Inagaki, Masaki Kobayashi e Kenji Misumi. Naquela época, os japoneses estavam ansiosos para trabalhar com Hong Kong para expandir seu mercado e, inversamente, os produtores de Hong Kong estavam interessados em aprender com os japoneses para expandir sua produção. Run Run Shaw, da maior produtora cinematográfica da história do cinema de Hong Kong, a Shaw Brothers Studio, comprou nos anos 1950 uma coleção de filmes *chanbara* para serem exibidos e estudados por seus diretores, incluindo aqueles que viriam a ser conhecidos como os mestres do *wuxia*, King Hu e Zhang Che (Chang Cheh).

Os filmes de *chanbara* usavam um estilo e uma técnica de luta distintos dos filmes de ação americanos, por meio da qual os heróis ficavam parados em silêncio por alguns momentos antes de desembainhar suas espadas. Assim que o faziam, o ritmo se intensificava e os cortes e planos se multiplicavam. Essa alternância entre quietude e movimento foi incorporada pelos filmes de *wuxia* de Hong Kong e Taiwan. Mas diferentemente do *chanbara*, no qual o herói — o samurai — era sempre do sexo masculino, seu homólogo chinês dava grande destaque às personagens femininas, distanciando-se amplamente da tradição japonesa. Além disso, o estilo coreográfico altamente estilizado das sequências de *wuxia* era também herdeiro do teatro operístico chinês e, mais especificamente, da chamada Ópera de Pequim (*jingju*). Neste aspecto, o cinema do diretor visionário King Hu (Hu Jinquan) se destaca dentre todos os outros, tendo sido responsável pela reinvenção e reabilitação do gênero *wuxia* primeiramente em Hong Kong, no início dos anos 1960, e mais tarde em Taiwan, na segunda metade dos anos 1960 e nos anos 1970 (TEO, 1997; BORDWELL, 2000a). Após o sucesso de *O grande mestre beberrão* (*Da zui xia*, 1966), realizado em Hong Kong pelo Shaw Brothers Studio, Hu partiu para Taiwan onde dirigiu suas obras-primas *A pousada do dragão* (*Long men ke zhan*, 1967), o episódio *Raiva* (*Nu*) no filme portmanteau *Alegrias e tristezas* (*Xi nu ai le*, 1970) e *Um toque de zen* (*Xia nü*, 1971).

Dentro das convenções do gênero *wuxia*, os guerreiros treinados na arte de kung fu têm poderes extraordinários de velocidade e força, desafiando a gravidade com saltos impressionantes que os carregam por grandes distâncias. Curiosamente, apesar dos filmes de King Hu apresentarem histórias em torno das habilidades de kung fu das personagens, seus atores em geral não tinham qualquer treino formal em kung fu ou nas acrobacias típicas do teatro operístico chinês. Para contornar essa inabilidade, King Hu e seu coreógrafo Han Yingjie trabalhavam frequentemente com

camas elásticas escondidas em pontos estratégicos do cenário e, por vezes, com cabos atrelados aos corpos dos atores, ocultados por cenários compactos e densos, cheios de mobiliário nas internas, e de rochas, folhagens e neblinas nas externas (BORDWELL, 2000b, p. 37). Para além desses truques, dominavam e aperfeiçoavam um elemento específico da arte do cinema, a decupagem / montagem, onde a coreografia dos corpos se tornava também a coreografia dos cortes, operando o milagre do voo, do salto, ou seja, do kung fu, usado para propósitos dramáticos.

Hoje em dia, isso é facilmente alcançado com efeitos especiais, a exemplo do filme de Ang Lee *O tigre e o dragão* (*Wo hu cang long*, 2000), responsável por mais uma onda de renovação do gênero *wuxia*. Nesse filme, os voos podem ser apreciados em planos mais longos e sem cortes, já que, além de trabalhar com cordas invisíveis que carregam os atores, o filme se apoia com frequência nos efeitos de pós-produção, ou seja, na composição de imagens que pode ser descrita como uma instância de montagem interna. Ang Lee, diretor taiwanês baseado nos Estados Unidos, referencia e reverencia a cena da floresta de bambus de *Um toque de zen* em *O tigre e o dragão*, mas a diferença é que, nos anos 2000, a tecnologia digital, na qual a montagem se dá internamente na manipulação dos pixels, dispensa o uso do corte e os planos rápidos para construir a magia do kung fu.



Um toque de Zen (*Xia nü*, King Hu, 1971)

O NOVO CINEMA TAIWANÊS

Após o auge do cinema de gênero nos anos 1960, o cinema taiwanês entrou em um processo de decadência. Devido em parte à forte censura do governo, que inibia todo tipo de comentário político, os estúdios buscavam emular o produto comercial americano e repetiam as velhas fórmulas de melodramas, filmes de kung fu, romances etc. Esses filmes também vinham perdendo lugar para o cinema do exterior e para o videocassete, que vinha principalmente dos Estados Unidos, do Japão e de Hong Kong. Isso prejudicava imensamente o lucro das bilheterias como também fazia com que a população não se interessasse pelo cinema do país.

Ao contrário de outras cinematografias, como a japonesa, que havia se transformado radicalmente com o advento da chamada *nuberu bagu* (*nouvelle vague*) nos anos 1960, os cinemas chineses permaneciam de certo modo presos ou à sua função política e educacional (na República Popular) ou à sua função essencialmente comercial, repetindo fórmulas desgastadas (Taiwan e Hong Kong). Já no início dos anos 1980, com o desejo de revitalizar a produção de cinema em Taiwan e recuperar o público e o prestígio da crítica, o governo acabou por relaxar sua censura e passou a encorajar o trabalho de jovens iniciantes e modos menos rígidos de se fazer cinema. O resultado foi a produção de filmes tecnicamente e esteticamente inovadores, e voltados para as questões do cotidiano e para as dificuldades sociais e culturais que atingiam Taiwan. O chamado “Novo Cinema Taiwanês” é visto como a culminação de um nacionalismo cultural de “retorno às raízes” que vinha se desenvolvendo na ilha nos anos 1970, uma era de mudanças radicais marcada por uma série de ocorrências políticas embaraçosas para Taiwan como o rompimento dos laços diplomáticos com os Estados Unidos (1979), com o Japão (1972) e com diversos outros países, a expulsão das Nações Unidas (1971) e sua consequente exclusão dos Jogos Olímpicos. Esses acontecimentos precipitaram uma sensação de crise nacional e levaram a um período de autorreflexão, que em parte resultou em um renovado interesse pela cultura dos primeiros povos da ilha e na expansão da consciência sociopolítica representada principalmente pela literatura dita “nativista”. Esta literatura colocava Taiwan no centro do debate e rompia com a tradição nostálgica que olhava para a China como a terra perdida. O “Novo Cinema Taiwanês” é de certo modo o herdeiro cinematográfico dessa tradição, e um de seus filmes fundadores, *O homem sanduíche* (*Erzi de da wan'ou*, 1983), é um conjunto de médias-metragens adaptados de contos do autor Huang Ch'un-ming, um dos expoentes do movimento nativista. Outro filme fundador do novo cinema taiwanês é *História do tempo* (*Guangyin de gushi*, 1982), talvez o primeiro exemplo de um filme que trazia à atenção do público um novo realismo e uma reflexão acerca da vida em Taiwan à época. O filme é composto de quatro

segmentos que refletem, a partir de histórias que se desenvolvem da década de 1960 até os anos 1980, o processo de modernização da ilha.

O “Novo Cinema Taiwanês” propõe um realismo que pode ser chamado de observacional (RAWNSLEY, 2009), caracterizado pelo uso de locações e atores não profissionais, pela rejeição da interpretação teatral e de diálogos rígidos e pela adoção de um estilo minimalista, de uma narrativa mais aberta e solta e pelo ritmo lento. Alguns filmes também lançam mão de recursos do cinema moderno, como o plano-sequência e a profundidade de campo, a reflexividade e a montagem descontínua. Há também o desejo de reconstruir ou reavaliar a história recente de Taiwan por meio do cinema, incluindo a chegada tumultuosa de Chiang Kai-shek em 1949 e as cicatrizes da ocupação japonesa, eventos que deixaram traumas na história da ilha. Nota-se também a abordagem de tabus sociais e políticos e por vezes uma certa nostalgia em relação ao passado rural, aliada ao desencanto com a vida urbana. Os filmes do novo cinema taiwanês tiveram sucesso de público no início dos anos 1980, mas foram aos poucos perdendo audiência, alcançando, ao mesmo tempo, enorme sucesso no circuito de festivais de cinema ao redor do mundo.

Dentre os cerca de dez diretores atuantes no período do “Novo Cinema Taiwanês”, destacam-se Hou Hsiao-hsien e Edward Yang, que vieram a se tornar dois dos maiores nomes do cinema de língua chinesa e mundial. Hou é por vezes considerado um diretor lacônico e oblíquo, habituado a lidar com elementos dramáticos a partir da observação de elementos do cotidiano. Seus filmes lançam mão com frequência do plano-sequência, são econômicos em seus movimentos de câmera e no emprego do close-up, e exploram de forma criativa o espaço fora de quadro. Assim como os mestres Mizoguchi e Ozu, Hou deriva grande parte de suas escolhas estéticas da relação intermediária que o cinema mantém com outras artes, como a poesia chinesa e a pintura de paisagem. Filma também com frequência espaços vazios, como corredores, quartos, salas e paisagens, e os emprega como os “planos-travesseiro” de Ozu, realizando a passagem entre sequências e aludindo simbolicamente às questões ensejadas.

Hou dirigiu um dos episódios de *O homem sanduíche* e, em seus filmes seguintes — *Os garatos de Fengkuei* (*Fenggui laide ren*, 1983), *Um verão na casa do vovô* (*Dong dong de jiaqi*, 1984) e *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (*Tongnian wangshi*, 1985) —, passou a articular um estilo cinematográfico maduro e autoral. Por *A cidade das tristezas* (*Beiqing chengshi*, 1989), filme que se passa entre 1945 e 1949, os anos da transição violenta entre a ocupação japonesa e a chegada de Chiang Kai-shek e os nacionalistas à ilha, Hou recebe o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza.



Um verão na casa do vovô (Dong dong de jiaqi, Hou Hsiao-hsien, 1984)

Nos anos 1980, o cinema de Hou Hsiao-hsien se concentrava com frequência na vida no campo e nas cidades pequenas, ou em personagens que migravam para as grandes cidades, abordando temas relativos à história de Taiwan, à infância e ao universo masculino. Na mesma época, destaca-se igualmente o cinema de Edward Yang, que ao contrário privilegiava a vida urbana e a época contemporânea, enfocando os jovens e os yuppies taiwaneses e sua relação com o trabalho e o amor, bem como o universo feminino. O primeiro filme de Yang foi o segundo episódio do filme inaugural do “Novo Cinema Taiwanês” em 1982, *História do tempo*. Com os subsequentes *História de Taipei (Qingmei zhuma, 1985)* e *Os terroristas (Kongbu fenzi, 1986)*, o diretor estabelece sua reputação como um dos autores mais relevantes da década, empregando muitas vezes um estilo de montagem elíptica, tempos e espaços fragmentados e composições sofisticadas. Sua carreira culmina no ano 2000 com o prêmio de direção no Festival de Cannes por sua obra-prima *As coisas simples da vida (Yi yi, 2000)*. Tanto Yang quanto Hou constituem, por sua vez, novas matrizes para o cinema do Leste Asiático, recuperando tendências anteriores e firmando a ilha de Taiwan como um dos principais polos do cinema como arte dentro do mapa do cinema mundial.



História de Taipei (Qingmei zhuma, Edward Yang, 1985)

A QUINTA E SEXTA GERAÇÕES DO CINEMA CHINÊS

Também nos anos 1980, o cinema da China continental, tradicionalmente dividido em gerações de diretores agrupados em suas afinidades temáticas e estéticas, passa por reformas que acompanham a gradual abertura econômica do país, advinda do fim da Revolução Cultural em 1976 e da Era das Reformas de Deng Xiaoping. As chamadas Quinta e Sexta Gerações dos anos 1980, 1990 e 2000 foram responsáveis pela crescente notoriedade do cinema chinês ao redor do mundo, em grande medida graças à virada realista que as define, o que significou, em um primeiro momento, a descoberta das paisagens do interior da China e, em um segundo momento, o corpo a corpo com a realidade urbana das cidades do país. O cinema, arte do real por excelência na lição definitiva de André Bazin (2014), parece tentar extrair justamente dessa interação com a contingência novos modos para abordar uma nova conjuntura econômica e social.

A Quinta Geração, saída dos bancos da Academia de Cinema de Pequim na primeira metade dos anos 1980, foi a grande responsável pela popularidade do cinema chinês no exterior. Sua produção coincide com o primeiro período de abertura econômica do país e com uma consequente — mesmo que discreta — liberalização no campo das artes, enriquecendo-se do acesso à teoria, crítica e às produções internacionais até então proibidas no país. Isso se traduziu em um desejo pela modernização da linguagem do cinema chinês e pela sua inserção dentro do debate teórico sobre a estética cinematográfica. Um marco desse período foi a obra-prima de Chen Kaige *Terra Amarela* (*Huang tudi*, 1984), fotografada por seu colega Zhang Yimou no interior da província de Shaanxi, no norte da

China. Ambos se tornariam rapidamente os principais nomes da Quinta Geração, e são vistos como os principais responsáveis pela renovação do cinema chinês.



Terra amarela (Huang tudi, Chen Kaige, 1984)

Já na virada para os anos 1990, observa-se o aparecimento gradual de uma nova geração de cineastas mais afinados a um movimento “underground”, e cujas primeiras obras, rodadas quase sem dinheiro, de maneira rápida e por vezes clandestina, contêm um forte traço de amadorismo. Destacam-se nomes como Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Lou Ye e, principalmente, Jia Zhangke, artistas capazes de transformar as restrições técnicas encontradas no início da carreira em vantagens estéticas, empregando um estilo documental marcado pela câmera na mão, uso de luz natural em locações reais, atores não profissionais, diálogos improvisados e exploração das possibilidades criativas do plano-sequência.

Tanto a Quinta quanto a Sexta Geração do cinema chinês se distinguem por seu elevado grau de realismo, mas se relacionam por meio do princípio da dialética que tende a reger as viradas realistas no cinema, por meio do qual uma nova onda se configura como realista em relação ao que vem suceder. A Sexta Geração — também conhecida como a Geração Urbana — se pretendia mais colada ao contemporâneo e à experiência urbana do que a precedente e desafiava assim o realismo da Quinta Geração, que privilegiava o tempo universal e a descoberta da paisagem a-histórica do interior do país. Histórias localizadas no passado aliadas a um certo exibicionismo da cultura e história chinesas dão assim lugar a imagens que exprimem sensações de alienação e angústia, trazendo para o debate temas controversos. Observa-se também uma ênfase na subcultura jovem, até então ausente do cinema chinês.

Em um segundo momento, a Sexta Geração passa a se beneficiar também da tecnologia digital, que emerge com força no panorama audiovisual dos anos 2000 e fortalece um diálogo com as paisagens reais da China contemporânea, que parecem existir em estado de constante transformação. Mais recentemente, alguns críticos e teóricos falam da emergência de uma Sétima Geração de cineastas, afinada com o *boom* no documentário independente chinês, que teve início com o trabalho pioneiro de Wu Wenguang, no início dos anos 1990, e que também se beneficia fortemente da tecnologia digital, facilitadora das filmagens em locação e da investigação documental audiovisual. Diante da velocidade das mudanças, o cinema chinês parece hoje movido pelo desejo de registrar o desaparecimento do velho e o surgimento do novo, e assim preservar uma paisagem efêmera e um real instável. O compromisso com o real, inaugurado nos anos 1980, reforça-se e renova-se como tendência de um cinema autoral chinês, cada vez mais audacioso e disposto a falar do presente, do passado e de pensar o futuro de seu país.



Em busca da vida (*Sanxia haoren*, Jia Zhangke, 2006)

O CINEMA E A INDÚSTRIA AUDIOVISUAL DA COREIA DO SUL

Enquanto Taiwan e China viam seu cinema ser renovado por uma onda realista nos anos 1980 e 1990, o cinema da Coreia do Sul passa por um momento de reinvenção, tanto industrial quanto artística, a partir do início dos anos 1990, vindo a ganhar muita força no cenário mundial, desempenhando sob diversos aspectos um papel mais relevante do que outros cinemas do Leste Asiático nas últimas duas décadas. Isso pode ser notado no aumento do número de filmes coreanos distribuídos comercialmente em diversos países ao redor do mundo, bem como nas múltiplas premiações em festivais internacionais para diretores de destaque como Kim

Ki-duk, Park Chan-wook e Hong Sang-soo. O chamado “Novo Cinema Coreano” surge em um momento de intensas mudanças sociais no país, motivadas pela abertura democrática após mais de duas décadas de ditadura (1961–1987). Este novo cinema se beneficia do relaxamento da censura, de mudanças nos canais de financiamento de filmes e do sistema de cotas imposto pelo governo, que garantiu um espaço maior para a distribuição de filmes sul-coreanos no mercado interno, tornando o país um dos poucos no mundo no qual o público de filmes nacionais excede com frequência aquele de filmes estrangeiros.

Aliado à abertura democrática, é importante também salientar o papel desempenhado pela proliferação de escolas de cinema no país e a consequente mudança geracional pela qual passou a indústria cinematográfica na Coreia do Sul, hoje dominada por jovens na casa dos 20 e 30 anos que emergem dos cursos de cinema diretamente para a indústria, não tendo mais que atravessar o sistema hierárquico dos estúdios. Por fim, é importante destacar a criação de importantes festivais de cinema no país, como o Festival de Pusan, a publicação de revistas de cinema e uma produção robusta de curtas-metragens como outros fatores fundamentais para o fortalecimento da produção sul-coreana nas últimas décadas. Assim é que desde 1992 vem surgindo na Coreia do Sul um cinema saudável tanto comercialmente quanto artisticamente, e tanto no âmbito nacional quanto internacional, fomentado por uma conjunção de fatores que não ocorrem simultaneamente, mas que, aos poucos, se somam para possibilitar o fenômeno hoje observado.

A aposta no cinema de gênero deve-se em grande parte a uma pressão exercida pelo governo e pela indústria por um cinema lucrativo, capaz de recuperar seu investimento através da bilheteria. Para isso, os esquemas de produção sul-coreanos que se desenvolvem a partir de 1992 e tomam força a partir de 2006 seguem em grande parte o esquema de produção hollywoodiano, visto como uma fórmula de sucesso. Existem, porém, algumas diferenças importantes entre o cinema de gênero americano e o cinema de gênero sul-coreano. O sistema de distribuição de filmes, por exemplo, funciona de maneira distinta, já que o mercado interno sul-coreano é muito menor do que o americano. Logo não é possível confiar apenas nesse mercado interno para que um filme seja lucrativo, o que leva à exploração de redes de distribuição internacionais. Outra distinção entre o tipo de produção de gênero nos dois países diz respeito ao papel do diretor, que, na Coreia do Sul, ainda é mais importante que o do produtor, ao contrário do que geralmente ocorre nas produções hollywoodianas. Mas talvez o maior destaque dos filmes coreanos, não apenas no mercado interno como também em outros países do Leste Asiático, deva-se a diferenças estéticas importantes em relação às produções de gênero americanas.

Parece haver uma ênfase em certos traços culturais tipicamente asiáticos, ligados aos antigos ensinamentos confucionistas e que se traduzem na importância dos laços familiares e na força atribuída à hierarquia social, tudo isso tendo como pano de fundo uma sociedade moderna e altamente tecnológica. Opera-se assim uma espécie de hibridismo entre o Ocidente e o Oriente que parece agradar especialmente o público asiático.

Por fim, é impossível não pensar na importância da chamada onda *hallyu*, que representou um considerável aumento da popularidade de diferentes expressões culturais sul-coreanas como programas de televisão e a música pop, primeiramente em outros países da Ásia e posteriormente em outras partes do mundo, com destaque para a América Latina, a Índia e o Norte da África. O governo sul-coreano vem participando desse processo através da criação de agências de promoção de produtos do país, transformando a onda *hallyu* em uma fonte de *soft power*. O cinema sul-coreano acaba então surfando nessa onda e se beneficiando desse interesse renovado na cultura do país. Logo, a interação cultural Oriente-Occidente parece ser uma via de duas mãos.

Com a popularização do cinema e o sucesso de bilheteria de alguns filmes, grandes conglomeradores empresariais, como Samsung e Hyundai, passaram a investir em produções cinematográficas ao perceber que eram negócios lucrativos. Desde então, produções como *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003), *O hospedeiro* (*Gwoemul*, 2006), *A criada* (*Agassi*, 2016) e *Em chamas* (*Beoning*, 2018) se destacaram no mercado internacional, conquistando prêmios e atraindo atenção para esta cinematografia. Tudo isso parece ter culminado com a consagração do filme *Parasita* (*Gisaengchung*), realizado em 2019 por Bong Joon-ho. O filme, que trata de temas caros ao cinema coreano há décadas, como tensões de classe e o emprego doméstico, foi o grande vencedor da Palma de Ouro em Cannes em 2019 e de quatro Oscar, incluindo os prestigiosos “melhor filme”, “melhor filme estrangeiro”, “melhor diretor” e “melhor roteiro original”. O feito foi extraordinário: até então, nenhum filme falado em outro idioma que não o inglês havia ganhado a categoria principal da premiação. Além disso, o cinema sul-coreano não havia recebido até então sequer uma única indicação ao Oscar, apesar de ter se reinventado a partir dos anos 1990, tornando-se um sucesso de bilheteria e crítica e conquistando prêmios nos mais importantes festivais do mundo.

Há no cinema sul-coreano — e no cinema do Leste Asiático em certa medida — uma conciliação maior entre o cinema de apelo comercial e aquele dito “de autor” ou “de arte”. Os trabalhos de Bong Joon-ho são um exemplo eloquente desta característica, apreciados ao mesmo tempo pelo público geral e pelo público mais crítico e seletivo. Essa receita pode

significar uma inspiração para outras cinematografias ao redor do mundo e pode vir a assinalar novas tendências no universo audiovisual, cada vez mais amplo e plural.



Parasita (Gisaengchung, Bong Joon-ho 2019)

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Joseph L. "Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts". In: NOLLETTI, A.; DESSER, D. (org.). *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, pp. 259-310.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000(a).
- _____. "Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse". In: FU, P.; DESSER, D. (org.). *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000(b), pp. 113-36.
- BURCH, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- GUNNING, Tom. "Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo". *Revista Imagens*, Campinas, n. 5, pp. 62-61, ago.-dez., 1995.
- MELLO, Cecília. *The cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film*. Londres: Bloomsbury, 2019.

- NAGIB, Lúcia. “Towards a Positive Definition of World Cinema”. In: SONG, H. L.; DENNISON, S. (org.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006, pp. 30-7.
- RAWNSLEY, Ming-Yeh. “Observational Realism in Taiwan New Cinema”. In: NAGIB, L.; MELLO, C. *Realism and the Audiovisual Media*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 96-107.
- TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. Londres: BFI, 1997.