



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAIO DOS SANTOS ARAGÃO

MEMÓRIA, IDENTIDADE E NARRATIVA: O NOVO CINEMA CONTEMPORÂNEO
DE HOU HSIAO-HSIEN

FORTALEZA

2025

CAIO DOS SANTOS ARAGÃO

MEMÓRIA, IDENTIDADE E NARRATIVA: O NOVO CINEMA CONTEMPORÂNEO
DE HOU HSIAO-HSIEN

Dissertação apresentada ao Mestrado em
Comunicação da Universidade Federal do
Ceará como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre. Área de concentração:
Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Acselrad

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A671m Aragão, Caio dos Santos.

Memoria, identidade e narrativa : o novo cinema contemporâneo de Hou Hsiao-Hsien /
Caio dos Santos Aragão. – 2025.
96 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Márcio Acerald.

1. Cinema asiático. 2. Hou Hsiao-Hsien. 3. Identidade. 4. Memória. 5. Narrativa. I. Título.

CDD 302.23

CAIO DOS SANTOS ARAGÃO

MEMÓRIA, IDENTIDADE E NARRATIVA: O NOVO CINEMA CONTEMPORÂNEO
DE HOU HSIAO-HSIEN

Dissertação apresentada ao Mestrado em
Comunicação da Universidade Federal do
Ceará como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre. Área de concentração:
Comunicação.

Aprovada em 27/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Acselrad (Orientador)
Universidade de Fortaleza (Unifor)

Prof. Dr. Alúísio Ferreira de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Àqueles que, apesar de tudo, insistem em
fazer cinema no Brasil.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Aos meus pais Sérgio e Irene, sempre ralando pra me dar educação, sempre em meus agradecimentos e que me apresentaram ao incrível mundo do cinema.

À Manoela, minha esposa, que com muito incentivo, paciência e carinho me ajudou a concluir esta pesquisa, sempre abraçando minha impulsividade e loucura, continua me ensinando que amar é uma maravilha.

Aos meus amigos que sempre me apoiaram e me ouviram nessa jornada.

Ao Bruce Lee e Jackie Chan, que me ensinam a fazer cinema.

“O que é mesmo que diz aquela música dos Ramones? *Hey Ho, Let's Go!*” (King, 2013, p. 243)

RESUMO

Apresentado como tema a relação entre memória, identidade em narrativas de determinadas produções cinematográficas, esta dissertação busca compreender e traçar, dentro do contexto do cinema asiático contemporâneo, conceitos de identidade e memória e como eles são, através de uma análise fílmica, aplicados a uma estrutura narrativa que os compõem cinematograficamente. Através de um novo cinema apresentado por Hou Hsiao-Hsien, abordaremos, dentre uma vasta obra, filmes que buscaram resgatar uma identidade e memória que sempre pareceu estar frágil em um país subdesenvolvido e constantemente colonizado, sofrendo imposições externas e passando por guerras. *Cidade do Desencanto* (*Bēiqíng chéngshì*, 1989); *O mestre das marionetes* (*Xi meng ren sheng*, 1993); *Bons homens e Boas mulheres* (*Hao Nan Hao Nu*, 1995) compõem a trilogia do diretor, denominada por muitos críticos como “Trilogia de Taiwan”. As obras acham o ponto de interseção entre o período da ocupação japonesa em seu país no fim da Segunda Guerra Mundial e a ascensão do Partido Nacionalista Chinês na ilha. Para esse estudo usaremos uma análise fílmica comparativa. A trilogia que Hou criou é famosa por mostrar grandes acontecimentos de seu país, pela ótica de famílias e indivíduos comuns, colocando o espectador como um observador real dos acontecimentos que sempre assolaram o país, analisando conceitos, perspectivas e acontecimentos impostos a seu país de origem, fazendo também críticas ao capitalismo, guerras e colonização. Essa análise comparativa tem base na hipótese, que no filme há uma linguagem em comum sendo desenvolvida, que perpassa pela memória do povo para entender a identidade atual, utilizando um regime específico de imagens para compor essa visão cinematográfica, expondo os dispositivos que proporcionaram a construção de cada filme e suas transitoriedades, o contexto histórico do Novo Cinema Taiwanês ou *The Taiwanese New Wave*, a relação com as referências estrangeiras e locais para que possamos compreender essa nova estética e as percepções de identidade que ela gera, entendendo, assim, os processos de memória e narrativa fílmica.

Palavras-chave: cinema asiático; Hou Hsiao-Hsien; identidade; memória; narrativa.

ABSTRACT

Presented with the theme of the relationship between memory and identity in the narratives of certain cinematic productions, this dissertation seeks to understand and outline, within the context of contemporary Asian cinema, the concepts of identity and memory and how they are, through film analysis, applied to a narrative structure that cinematically composes them. Through the new cinema presented by Hou Hsiao-Hsien, we will address, among a vast body of work, films that sought to reclaim an identity and memory that always seemed fragile in an underdeveloped and constantly colonized country, subjected to external impositions and enduring wars. *City of Sadness* (*Bēiqíng chéngshì*, 1989); *The Puppetmaster* (*Xi meng ren sheng*, 1993); and *Good Men, Good Women* (*Hao Nan Hao Nu*, 1995) make up the director's trilogy, referred to by many critics as the "Taiwan Trilogy." These works find the intersection between the period of Japanese occupation in Taiwan at the end of World War II and the rise of the Chinese Nationalist Party on the island. For this study, we will use a comparative film analysis. The trilogy created by Hou is renowned for portraying significant events in his country through the lens of ordinary families and individuals, placing the viewer as a real observer of the events that have long plagued the nation, analyzing concepts, perspectives, and events imposed on their homeland, while also critiquing capitalism, wars, and colonization. This comparative analysis is based on the hypothesis that there is a common language being developed in the films, which traverses the memory of the people to understand the current identity, using a specific regime of images to compose this cinematic vision. It exposes the devices that facilitated the construction of each film and their transitory nature, the historical context of the New Taiwanese Cinema or The Taiwanese New Wave, and the relationship with foreign and local references to comprehend this new aesthetic and the perceptions of identity it generates. Thus, it seeks to understand the processes of memory and filmic narrative.

Keywords: asian cinema; Hou Hsiao-Hsien; identity; memory; narrative.

RESUMEN

Partiendo del tema de la relación entre la memoria y la identidad en las narrativas de ciertas producciones cinematográficas, esta investigación tiene como objetivo comprender y definir, dentro del contexto del cine asiático contemporáneo, los conceptos de identidad y memoria, y cómo estos se aplican, a través del análisis fílmico, a una estructura narrativa que los articula cinematográficamente. A través del nuevo cine propuesto por Hou Hsiao-Hsien, se abordan, dentro de su extensa filmografía, tres películas que buscan rescatar una identidad y una memoria históricamente frágiles, en un país subdesarrollado y continuamente colonizado, sometido a imposiciones externas y conflictos bélicos persistentes. *City of Sadness* (Bēiqíng chéngshì, 1989), *The Puppetmaster* (Xī mèng rén shēng, 1993) y *Good Men, Good Women* (Hao Nan Hao Nu, 1995) conforman la trilogía del director, conocida por la crítica como la “Trilogía de Taiwán”. Estas obras exploran la intersección entre la ocupación japonesa en Taiwán al finalizar la Segunda Guerra Mundial y el ascenso del Partido Nacionalista Chino en la isla. Para el desarrollo de este estudio se emplea un análisis fílmico comparativo. La trilogía de Hou destaca por representar acontecimientos clave de la historia taiwanesa desde la mirada de personas comunes, situando al espectador como un observador directo de los hechos que han marcado a la nación. Al mismo tiempo, las películas cuestionan el capitalismo, las guerras y la colonización. Esta investigación parte de la hipótesis de que en estas películas se construye un lenguaje común que atraviesa la memoria colectiva para comprender la identidad presente, utilizando un régimen visual específico que configura esta visión cinematográfica. Se analizan también los recursos narrativos y estéticos que permitieron construir cada filme y su carácter transitorio, el contexto histórico del Nuevo Cine Taiwanés o Taiwanese New Wave, y la influencia de referencias tanto locales como extranjeras para entender esta nueva estética y las formas de identidad que produce. En definitiva, este trabajo busca comprender los procesos de la memoria y la narrativa fílmica como mecanismos de construcción identitaria.

Palabras clave: cine asiático; Hou Hsiao-Hsien; identidad; memoria; narrativa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Linha do tempo de ocupações em Taiwan.....	16
Figura 2 - Roda de amigos falam secretamente sobre suas frustrações e raiva em relação ao partido nacionalista.....	30
Figura 3 - Roda de amigos falam secretamente sobre suas frustrações e raiva em relação ao partido nacionalista.....	32
Figura 4 - Lin Wen-ch'ing, e Hiromi trocam bilhetes como forma de comunicação.	34
Figura 5 - Em uma reunião privada, taiwanês mostra seu descontentamento com o governo autoritário chinês.	37
Figura 6 - Grupo de médicos e enfermeiras escutam um pronunciamento do governo através do rádio.....	41
Figura 7 - Lin Wen-ch'ing faz o retrato de uma família em seu estúdio.....	43
Figura 8 - Autoretrato de Hirome e Lin Wen-ch'ing com seu filho.	44
Figura 9 - Lin Wen-ch'ing em um mal-entendido iniciado pelas diferenças linguísticas que quase resulta em linchamento.	47
Figura 10 - Charge taiwanesa sobre o Terror Branco (1947).....	60
Figura 11 - Militar vigiando e assistindo uma peça teatral.....	65
Figura 12 - Li tendo convulsões no fundo do palco.	69
Figura 13 - Propaganda militar no teatro de bonecos.	70
Figura 14 - Japoneses fazendo a população local assistir a performance na vila principal.....	70
Figura 15 - Anos 1940.....	77
Figura 16 - Anos 1990.....	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CIDADE DO DESENCANTO (1989).....	17
2.1	O velho e o novo cinema taiwanês	17
2.2	Hou Hsiao-Hsien.....	20
2.3	Uma breve introdução sobre Cidade do Desencanto	23
2.4	Análise do filme Cidade do Desencanto (1989).....	25
2.4.1	<i>A memória em Cidade do Desencanto</i>	42
2.5	Desfecho	46
3	MESTRE DAS MARIONETES (1993).....	52
3.1	Quem foi o Mestre das Marionetes?	55
3.1.1	<i>As marionetes.</i>	58
3.1.2	<i>Taiwan dividida entre China e Japão.</i>	59
3.2	Análise do Mestre das Marionetes.....	61
3.3	Memória e Identidade.....	70
4	BONS HOMENS, BOAS MULHERES (1995)	73
4.1	A memória e a história.....	79
4.2	A Trilogia de Taiwan	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS.....	95

1 INTRODUÇÃO

Desde 1544 a região insular de Taiwan tem sido um território colonizado, trocando de colonizadores desde então. Em 1895 se tornou território japonês, que durou até 1945 (período retratado nas três obras estudadas), o fim da Segunda Guerra Mundial marcou a retirada do domínio japonês da ilha.

No século XIX, sob regime dos japoneses durante aproximadamente cinquenta anos, fazendo a educação ser pautada com uma cultura estrangeira, onde nas escolas eram ensinadas a alfabetização japonesa e seus costumes, o país não tinha um líder próprio, sendo sempre de outras nacionalidades, assim, a cultura nos meios de comunicação sempre fora baseada em conceitos externos à ilha: literatura, programas televisivos, música e, é claro, o cinema. Com a saída do Japão, o partido nacionalista *Kuomintang* se refugia em Taiwan após o partido comunista, liderado por Mao Zedong assumir o poder na China Continental em 1949.

A Guerra Civil Chinesa (1946 – 1949) resultou em mais de 2 milhões de chineses refugiados em Taiwan, dentre eles os membros do partido nacionalista. No ano 1949, com uma instabilidade política e crescentes guerras, a região virou território chinês, foi palco de conflitos civis e bélicos. Só em 1988, com o fim da Lei Marcial, o país tem seu primeiro líder taiwanês (ainda que do partido chinês). Segundo Santos (2020, p. 58), com seu primeiro representante conterrâneo, para o país isso

representava a maioria da população e defendia a liberalização, a democratização e a internacionalização. [...] Durante o período de democratização, foram criadas várias instituições culturais por artistas e intelectuais, bem como movimentos e organizações indígenas, cuja população passou, finalmente, a ter representação na sociedade e na vida política da ilha.

Em linhas gerais, é nesse contexto que surge, em 1989, o primeiro filme de um diretor que tenta olhar para trás e resgatar uma identidade a partir das memórias do seu país. Um novo cinema surge, que pretende mostrar uma visão nacional, contradizendo o partido chinês, buscando uma memória popular, uma identidade taiwanesa. Para uma melhor proximidade desses conceitos, os filmes são abordados a partir de pessoas comuns, das mais afetadas por todo o clima de instabilidade e repressão, afim de se criar uma identidade em tela, uma narrativa nacional que dialogue com muitos dos habitantes da ilha.

Diferente dos demais colegas realizadores que compõem o cinema novo de Taiwan, Hou Hsiao-Hsien não estudou no estrangeiro. Hou buscou suas fontes em figuras típicas de seu país, como veremos mais à frente em *Mestre das Marionetes* (1993) e em *Bon Homens, Boas mulheres* (1995) e estudando “nas tertúlias¹ que eram frequentemente organizadas entre várias personalidades, como Peggy Chiao, Edward Yang [...] que foram importantes para sua educação cinematográfica” (Santos, 2020, p. 59).

Hou, até 1987, era conhecido por tratar suas narrativas históricas de forma ordinária e captando detalhes cotidianos de pessoas comuns, e como pano de fundo, uma memória coletiva dos acontecimentos que permearam o país. Apesar de seus filmes anteriores aos anos 1990 serem voltados para temas autobiográficos, retratando infância e adolescência, devido a censura provinda da Lei Marcial, como veremos no capítulo sobre *Cidade do Desencanto*, eram tramas comedidas e não abordavam abertamente questões políticas. Os filmes do diretor, entretanto, sempre se voltaram para um tema em comum: a identidade.

Como afirma a pesquisadora em cinema asiático Camila Vieira da Silva:

Diferente da produção audiovisual hegemônica que se adequa ou reproduz determinados padrões mercadológicos e perfis de gênero, este cinema contemporâneo transnacional explora imagens que fogem do modelo de representação do cinema industrial. São obras fílmicas singulares que radicalizam novas formas de compreender o cinema com base em elementos sensoriais (Silva, 2010. p. 9).

A busca que percorre pelo passado é a construção da memória do seu povo. Utilizando-se de vários dialetos dentro de seus longas (taiwanês, chines, japonês shangainês, língua de sinais, etc.) como forma sutil de contrariar a memória nacional que a China e outros colonizadores do país tentaram impor e o dia-a-dia das pessoas comuns sob todo esse contexto viraram uma marca narrativa do diretor. Sobre isso, Silva afirma:

Trata-se de uma aposta em uma narrativa fílmica, que não é dar ordem de uma estruturação linguística – uma concepção de narração reduzida a processos linguísticos, onde os enunciados representam um mero estado das coisas – mas que é, sobretudo, de natureza imagética e sensorial (Silva, 2010. p. 71).

¹ Coletivo de pessoas íntimas em prol de um mesmo objetivo.

O diretor foi um dos principais responsáveis por diversas reformas na indústria cinematográfica de Taiwan e muitas delas tiveram um forte efeito no novo cinema que se estabelecia no país, estabelecendo e criando características cruciais do movimento como os planos estáticos, longos, composições complexas, planos sequências rebuscados (como visto em *Flores de Shangaí*²), bem como narrativas através do prisma de pessoas comuns e suas relações com a memória, e também a “procura de uma performance melhorada através da improvisação motivou o uso de planos cada vez mais longos” (Udden, 2017, p. 46).

Com o fim da Lei Marcial, em 1987, acontecimento histórico abordado de forma mais aprofundada no próximo capítulo desta dissertação, o discurso cultural taiwanês começou a centrar-se em aspetos da história local até aí reprimidos pelo governo nacionalista. Nesse período, a atenção começou a se voltar para aspectos da história local que haviam sido reprimidos pelo governo nacionalista até então. Foi somente após esse período que muitos assuntos tabus, tanto anteriores como posteriores a 1949 - ano da derrubada do governo de Chiang Kai-shek e da instauração do governo socialista de Mao Zedong -, passaram a ser debatidos de forma mais clara e aberta.

Essa transformação permitiu uma revisão e uma análise mais aprofundada de eventos e questões que moldaram a sociedade taiwanesa, fornecendo um espaço para reflexão e diálogo sobre o passado, o presente e o futuro da nação. É a partir desse contexto histórico e político que as obras do cineasta Hou ganham relevância, pois elas exploram e abordam esses temas anteriormente silenciados, contribuindo para a construção de uma narrativa mais abrangente e crítica da identidade e da experiência taiwanesa.

Nesse contexto, em 1989, nasce o que seria conhecido como “Trilogia de Taiwan” com *Cidade do Desencanto* sendo o primeiro deles e uma reflexão sobre o passado nacional, iniciando com a rendição do Japão em 1945, (colonizador de Taiwan até então) e termina em 1949 com a tomada do país para a República da China e sendo o primeiro filme a retratar o incidente de 28 de fevereiro de 1947, onde milhares de civis foram massacrados pelo partido autoritário *Kuomintang*.

Os filmes da tríade fazem um paralelo entre o período retratado (pós Segunda Guerra Mundial e ocupação por um governo nacionalista) e o período em

² Filme de Hou de 1998. Filme sobre uma Shangaí em ascensão apresentada por 4 grandes bordéis.

que o filme é feito (após 1987 com o fim da Lei Marcial) sendo ambos períodos de transição de um otimismo provindo de uma libertação cultural e política, mas também medo e ansiedade de um novo governo autoritário. Esse tipo de paralelo histórico visto em seus filmes está relacionado ao que Walter Benjamin chamaria de narrativa histórica, que defende que todas as representações do passado são definidas pelas particularidades políticas e culturais do momento específico do qual emergem, abordagem que podemos ver de maneira mais aprofundada em seu texto *A Crise do Romance* (1930) e sendo complementada, dentre sua diversa obra, pelos textos: *Experiência e Pobreza* (1933), *A obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935) e *O Narrador* (1936).

Morte e memória possuem, nesse sentido, uma relação intrínseca: a memória, quando abrangente, abrange tudo que diz respeito a uma coisa, compondo o narrador, assim, a sua história. A memória vem acompanhada do desaparecimento dessas mesmas coisas que são narradas, um desaparecimento que representa o poder da morte. Acerca disso, Benjamin dá o exemplo da épica poética, mais precisamente de *Mnemosyne*, a deusa da reminiscência, a sua maior representante (Castro, 2016, p. 170).

Hou, ainda em *Cidade do Desencanto*, trabalha através dos acontecimentos marcantes do país, que envolvem questões como a identidade nacional e volta a memórias de um passado doloroso para entender como isso moldou a identidade taiwanesa contemporânea, além de trabalhar a tensão que surge do antagonismo entre governos autoritários colonizadores e os colonizados.

Hou não representa os acontecimentos de forma direta, centrando-se em como isso reverbera na vida cotidiana, criando uma memória popular de tais eventos através de pessoas comuns. O emprego de fotógrafo de um dos protagonistas de *Cidade do Desencanto* é uma simbologia que remete a ideia de memória, uma memória através das famílias, criando um senso de identidade coletiva. A vida particular dos protagonistas é abordada visualmente, mas os grandes acontecimentos, principalmente relacionados aos governos autoritários, não surgem na tela, mas através de rádios, letreiros, narrações, etc.

Podemos afirmar que o diretor filtra a história do país através da subjetividade de pessoas comuns, nos fazendo lembrar que todo acontecimento e conhecimento histórico é mediado por uma subjetividade. Dito isso, ao permitir que a história flua de diferentes narrativas de pessoas da comunidade rural ou da classe proletária em cidades urbanas, o filme foge da limitação da “história convencional”

normalmente contada por uma visão que parte dos colonizadores e pessoas de alta classe, não reduzindo as complexidades singulares da existência humana em uma “narrativa convencional/oficial”, assim sendo, a história é apresentada como um processo em curso, perpassando pela memória de várias famílias e indivíduos.

Assim como o Brasil, Taiwan é um país que engloba o chamado Sul Global³, marcados por eventuais governos repressores que possuem como política sociocultural uma censura aos meios de expressão artística e a carência em investimentos nas áreas culturais, como o cinema.

Estudar o cinema de Hou Hsiao-Hsien torna-se primordial para entender e aprimorar o modo como é também construído e realizado o cinema brasileiro⁴ (com ambos sendo colônia de Portugal em determinado momento da história), especialmente o cinema independente, que busca cartografar uma identidade própria e utilizando-se como dispositivo⁵ acervos pessoais e culturais para trabalhar memória.

O cinema em países com pouco recurso para arte ou que tem sucateamento desse segmento cultural encontram dificuldades semelhantes, além de que, são cinemas que se distanciam do *mainstreaming* (corrente dominante). Desse modo, percebendo a falta de espaço para filmes que trabalham onde a identidade, memória se encontram dentro da narrativa para compor uma nova forma fílmica, vê-se uma justificativa para realizar trabalhos acadêmicos que contribuam com esses segmentos cinematográficos.

Taiwan é um país que sofre muito com o estrangeirismo e falta de interesse pelo cinema nacional, além de uma precariedade para com a arte, e mesmo assim Hou, tanto na época da trilogia como hoje, produz obras que dialogam com questões que continuam pertinentes a Taiwan e enfrenta os mais diversos problemas políticos e burocráticos por isso. É exatamente essa relevância que torna o estudo de suas obras tão importante, pois elas estabelecem um diálogo significativo com outros lugares subdesenvolvidos ou em desenvolvimento que também buscam representações autênticas de seus povos. Além disso, essas obras abrem novas

³ Sul Global é um termo que entrou em voga no fim dos anos de 1980, coincidindo com o fim da Guerra Fria e início de uma nova conjuntura política em mundo globalizado, a fim de denominar os países integrantes do chamado Terceiro Mundo: países em desenvolvimento e subdesenvolvidos.

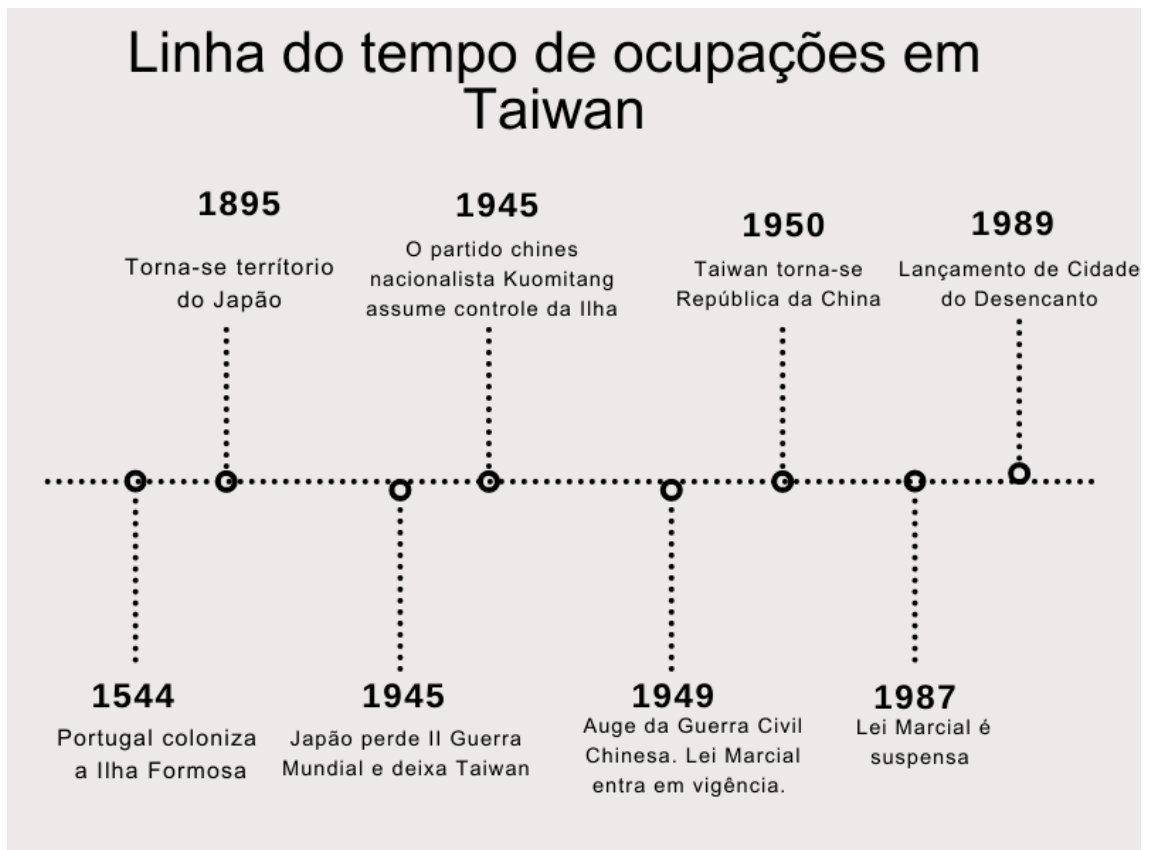
⁴ A pesquisa não tem este como um de seus pontos principais, contudo é importante salientar que o cinema de um local não está isolado no mundo, ele dialoga com produções diversas e em outras manifestações artísticas, o sentimento de relacionar estes cinemas é a necessidade de aproximar cinemas longínquos, mas que tem tanto em comum, como será mostrado e percebido.

⁵ Dispositivo é um conceito versátil, mas nesse contexto são proposições e formulações que contribuem para que a linguagem audiovisual se desenvolva e que o filme se concretize de forma coerente.

possibilidades cinematográficas para explorar e retratar de forma mais precisa e envolvente a diversidade e a experiência humana em contextos similares.

Compreender o cinema de Hou é essencial para entender o cinema contemporâneo e suas demais expressões em países que um dia foram ou ainda são colônias, para entender o cinema em países economicamente afetados e para entender o cinema em si, para que possamos perceber seus limites e fronteiras, assim transformando-as e expandindo. A trilogia de Taiwan é um ótimo exemplo que ilustra e sintetiza bem essa perspectiva. Para melhor compreensão dos fatos históricos citados nessa introdução, na Figura 1 há uma linha do tempo resumindo as trocas de governos em Taiwan.

Figura 1 – Linha do tempo de ocupações em Taiwan



Fonte: Autoria própria (2024)

2 CIDADE DO DESENCANTO (1989)⁶

2.1 O velho e o novo cinema taiwanês

Se Hou Hsiao-Hsien contribuiu para estabelecer um novo cinema no seu país, é preciso entender o que seria o “velho” cinema e porque ele perdeu espaço para este novo.

Após a revolução chinesa em 1949, os filmes produzidos no país voltam-se para temas educacionais e alinhados a política comunista, em outras palavras, o que Walter Benjamin chamaria no cinema russo de “cinema revolucionário”, que esclareciam politicamente a população agrária, unindo esse conhecimento político com saberes pertinentes a população rural, como afirma na passagem do texto “*Sobre a situação da arte cinematográfica russa*”, de 1927:

[...] levar até eles, através do cinema, conhecimentos históricos, políticos, técnicos e de higiene. [...] O projeto de levar até essas comunidades o cinema e o rádio é uma das mais grandiosas experiências [...] que agora está em curso [...]. É claro que nesses cinemas de província são os filmes de esclarecimento político que ocupam o primeiro lugar. Em primeiro plano encontram-se filmes sobre práticas como o combate às pragas de gafanhotos, o uso de tratores, a cura do alcoolismo (Benjamin, 2017, p. 122).

Filmes que não dialogassem com esse tipo de produção eram descartados, como o gênero mais popular daquele momento: *wuxia*. Originado das tradicionais óperas chinesas (*jingju*), esse tipo de filme consistia em filmes de artes marciais, onde o protagonista era dotado de nobreza e que luta por justiça, até mesmo derrubando governos, dinastias e feudos se for preciso para alcançar seus ideais de virtude.

Com a proibição desses filmes na China, ela passou a ser produzida em Hong Kong e Taiwan nos anos 50. Nesse segmento, para grande popularização do gênero em diversos países, destaca-se o diretor taiwanês King Hu, que revitalizou esse segmento na segunda metade dos anos 60 até os anos 70, movimentando dinheiro, prestígio, aclamação e popularidade para o cinema de Taiwan com filmes como: *Dragon Inn* (*Lóng Mén Kè Zhàn*, 1967) e *Um Toque de Zen* (*Xia nü*, 1971), sendo este último um concorrente a Palma d'Ouro em Cannes de 1975 e o primeiro

⁶ Este capítulo foi adaptado e aprovado como artigo na revista *Passagens da UFC* antes da defesa da dissertação sob o título: A memória histórica de Taiwan em *A cidade do desencanto* (Hou Hsiao-Hsien, 1989)

filme do gênero *wuxia* a participar do festival, levando muitos cidadãos taiwaneses aos cinemas.

Filmes que usavam cama elástica para saltos e cabos amarrados aos corpos dos atores começaram a ser usado com frequências na produção do diretor, uma vez que seus atores não tinham perícia com acrobacias, passaram a ser referência para a produção desses filmes, revolucionando os efeitos práticos, cenografia (a fim de ocultar esses detalhes) e a decupagem e montagem, aperfeiçoando a ilusão de uma luta fantástica.

No entanto, é nos primeiros anos da década de 1970 que esse gênero atinge o seu auge, à medida que a decadência do cinema taiwanês se tornava cada vez mais evidente. Sobre este processo de decadência, a pesquisadora em cinema asiático Cecília Mello aponta em seu artigo “*Uma viagem pelos cinemas do Leste Asiático*” (2022):

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 (Mello, 2022, p.13).

À medida que a linguagem cinematográfica progredia ao longo dos anos, com marcos como a *nouvelle vague* nos anos 1960 e a Nova Hollywood nos anos 1970, e a revitalização do cinema *wuxia* por figuras icônicas como Bruce Lee no início da década de 1970 e Jackie Chan no final da mesma década, Taiwan permaneceu estagnada em suas fórmulas antiquadas e desatualizadas. Estas já não conseguiam mais cativar o público nacional em geral, enquanto o país perdia gradualmente espaço para produções estrangeiras, que se tornavam a principal fonte de entretenimento e cultura para a nova geração. Hábitos e tradições estrangeiras, mais uma vez, começaram a predominar, relegando as raízes culturais locais a um segundo plano.

É importante destacar que com linguagem cinematográfica, quero dizer um conjunto de procedimentos audiovisuais que constituem um filme. Utilizo a perspectiva que o teórico de cinema Jacques Aumont apresenta em seu livro *A estética do filme*:

Portanto, o cinema, a princípio, não era dotado de uma linguagem, era apenas o registro de um espetáculo anterior, ou, então, a simples reprodução do real. Foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve

de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui (Aumont, 2013, p. 169).

Foi só no ano de 1988 Taiwan teve seu primeiro líder compatriota, Lee Teng-Hui (1923 – 2020), conhecido como o “Pai da democracia de Taiwan”, por iniciar a transição do país para a democracia. A partir deste momento, cada vez mais cargos políticos foram ocupados por taiwaneses, várias organizações sociais formadas, e como afirma Fernanda Santos em sua dissertação de mestrado intitulada *Cinemas chineses: China continental, Taiwan e Hong Kong: questões sobre nacionalidade e identidade*:

[...] foram criadas várias instituições culturais por artistas e intelectuais, bem como movimentos e organizações indígenas, cuja população passou, finalmente, a ter representação na sociedade e na vida política da ilha (Santos, 2020, p. 58).

Certamente, um evento político de tamanha importância gerou diversas mudanças na ilha, incluindo investimentos em segmentos culturais, como o cinema. Outras medidas foram tomadas, como uma censura mais permissiva, maior presença da cultura pop no país e, após 38 anos, o fim da Lei Marcial em 15 de julho de 1987. Conforme todas essas mudanças aconteciam, o cinema que surge, denominado de Novo Cinema de Taiwan, pretendia opor-se a visão “oficial” contada pelos partidos estrangeiros conservadores sobre a história do seu povo, recorrendo a suas próprias memórias e experiência ou em grandes figuras populares para recontar, a sua forma, a história identitária do país. Como afirma Santos:

Assim, o movimento do Cinema Novo, ao apresentar uma visão alternativa dos acontecimentos históricos, apresentando-os da perspectiva das pessoas comuns, contribuiu para a definição de uma “nação” distintamente taiwanesa (Santos, 2020, p. 59).

Com o surgimento desse novo movimento cinematográfico, ele logo foi reconhecido por suas inovações tanto estéticas quanto técnicas, abordando de forma incisiva questões cotidianas e as profundas dificuldades sociais e culturais enfrentadas por Taiwan. O surgimento do chamado “Novo Cinema Taiwanês” representa o ápice de um movimento de nacionalismo cultural que floresceu na ilha durante os anos 1970, que foi caracterizada por “mudanças radicais marcada por uma série de ocorrências políticas embaraçosas para Taiwan” (Mello, 2022, p. 203).

As ocorrências políticas embaraçosas para Taiwan mencionadas no trecho, para o partido da época, incluem o fim da Lei Marcial, mudanças na censura, maior

influência da cultura popular e investimentos em cultura, todas as quais indicam uma mudança significativa nas políticas governamentais e uma reavaliação das abordagens anteriores, possivelmente em resposta a pressões internas ou externas.

2.2 Hou Hsiao-Hsien

Hou destaca-se dos demais diretores deste movimento, que incluem: Edward Yang (Histórias de Taipei/ *Qīngméizhǔmǎ*, 1985), Tsai Ming-Liang (O Rio/ *Héliú*, 1997) e a roteirista Chu T'ien-wen (Um verão na casa do Vovô/ *Dōngdōng de jiàqī*, 1984), por não ter estudado no estrangeiro, enquanto a maioria dos outros realizadores e roteiristas tinham feito seu ensino superior no ocidente. Chu T'ien-wen, que roteirizou a maioria dos filmes do diretor, apresentou Hou ao trabalho do escritor Shen Congwen, um grande literário chinês, a quem o realizador nutriu profunda admiração e inspiração, segundo Santos ambos tinham em comum:

[...]um desajustamento semelhante ao de Hou quando se mudou para a cidade, tornando-se, assim uma grande influência para o realizador. Existem semelhanças no estilo de ambos: a ambivalência em relação à herança cultural, o uso de frases e (no caso de Hou: planos longos) que resultavam numa sintaxe e numa montagem pouco ortodoxas e a criação de representações de períodos históricos. Tal como Hou viria a fazer, também Shen retrata eventos históricos de forma imparcial, expositiva e amoral, centrando-se nos detalhes do dia-a-dia de pessoas comuns e incluindo os eventos históricos no mesmo plano da vida quotidiana, abstendo-se, assim, de os comentar (Santos, 2020, p. 60).

Hou Hsiao-Hsien faz parte de uma típica família de chineses que imigraram para Taiwan durante uma Guerra Civil. Diferente dos demais de sua família, por chegar jovem, logo se adequa ao país, tendo sua infância moldada por ele e sentindo-se incluso como taiwanês, mas sem esquecer, entretanto, que ainda é o que os locais chamam de “continental”.

Estar situado em uma área cinzenta entre o “continental” e o “local” desde a infância nos mostra que o diretor sempre questionou conceitos como identidade, estando este mais atrelado a experiência do que a linhagem. O tema da experiência e memória como constituinte de uma identidade seria, então, abordada repetidamente em suas obras.

A vivência e memória como construção de uma identidade, independente da ancestralidade, é amplamente discutida no seu sexto longa-metragem: *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (*Tóngnián wǎngshì*), de 1985. Este filme faz parte

de uma trilogia denominada “Trilogia do amadurecimento”, em que a tríade fílmica aborda questões biográficas do diretor e da roteirista Chu T'ien-wen sobre suas respectivas infâncias em Taiwan. No caso de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, é um filme biográfico de Hou, nele é falado de seus pais e avós que vieram da China para Taiwan.

Certos elementos narrativos são fundamentais para entender essa primeira relação de continentais e insulanos. Em determinado momento, o protagonista (Hou) nos narra que seu pai nunca trocou os moveis baratos feitos de bambu porque sempre imaginou que logo voltaria a China, ou seja, achava que sua passagem seria rápida e as crianças sempre tiveram isso em mente. Em outro momento, sua avó sempre fala em levar ele de volta ao Continente, porque é lá que ele pertence, onde estão seus ancestrais e que ele tem que ir no cemitério onde está sepultada a família, para prestar homenagem aos seus predecessores.

Considerando sua biografia a partir do seu filme de memórias *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, Hou perde seus parentes ainda na juventude. Pai, mãe e avó, entrando em uma crise financeira e em uma responsabilidade de cuidar de irmãos mais novos, levando o a se alistar no exército para garantir renda e notoriedade para seu núcleo familiar, desta vez, inteiramente estabelecidos e sem mais pretensões de voltar a China. É durante seu alistamento que ele mais tem sua paixão por cinema e literatura alimentada. E então, segundo Santos:

[...] quando foi dispensado, no final dos anos sessenta, ingressou no Instituto Nacional das Artes em Taipei. Enquanto frequentava o curso, continuou a interessar-se pelo cinema mais popular, sobretudo de Hong Kong, não sendo conhecedor de movimentos artísticos do cinema mundial (Santos, 2020, p. 59).

É no final dos anos de 1970 que o diretor começa a trabalhar efetivamente na indústria audiovisual, lançando seu primeiro longa-metragem em 1980: *Menina Bonita (Jiùshì liūliū de tā)*, uma comédia romântica feita com uma linguagem comercial à época. Seus filmes nessa fase inicial também não abordavam quaisquer questões políticas e nem apresentavam as formas que ele desenvolveu e que marcou a Nova Onda do cinema de Taiwan. Como afirma Santos, Hou usou muitas das técnicas e linguagens que eram comumente usadas na produção cinematográfica dominante de Taiwan da época que, “mais tarde, viria a rejeitar” (Santos).

Contudo, é justamente nessa fase inicial, de produção de filmes massificadas, que ele questionaria a própria produção de seus e de demais filmes,

assim, rejeitando o que vinha sendo usado até então e procurando seus próprios métodos, formas e linguagem.

Durante os anos 80, suas obras voltam-se quase exclusivamente para a vida no campo, algumas exceções a vida em pequenas cidades, afastadas de Taipei. Nestes filmes eram abordados “temas relativos à história de Taiwan, à infância e ao universo masculino” (Mello, 2022, p. 205). Neste período temos o que é conhecido por “Trilogia do Amadurecimento”, filmes com teor autobiográfico que se passam no campo, e são constituídos por: *Um verão na casa do vovô* (*Dōngdōng de jiàqī*), de 1984; *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (*Tóngnián wǎngshì*), de 1985; *A filha do Nilo* (*Níluóhé nǚ'ér*), de 1987.

É com seu longa de 1987, que Hou regressa a uma produção voltada para o comercial, ao usar uma cantora de sucesso, Diana Yang, como protagonista, bem como canções populares, o título que leva é homônimo a um mangá de destaque da época. Apesar do apelo popular, o filme é um divisor de águas na carreira de Hou, não tendo sido bem recebido pela crítica e sendo considerado pouco inspirado. Nas palavras de Santos:

A história conta a vida de uma jovem que trabalha no KFC, uma cadeia de fast food americana, em Taipei. Apesar de apresentar alguns elementos característicos de Hou, como planos longos (média de 29 segundos) e planos estáticos (apenas 10% dos planos têm movimentos de câmara), perde noutros aspetos, nomeadamente na encenação dos atores e na composição simples (Santos, 2020, p. 62).

É no ano de lançamento deste filme, *A filha do Nilo*, que o que conhecemos pela primeira onda do Nova Onda do cinema de Taiwan chegaria ao fim (1982 – 1987), ano também do fim da Lei Marcial, vigente desde 1949, tendo durado 38 anos. Durante o período em que estava ativa a Lei, os realizadores que compunham o movimento e alguns demais, centravam suas narrativas na época pós-guerra, no caso de Hou, neste mesmo período e longe das cidades grandes, como nos filmes já mencionados e outros como *A grama verde de casa* (*Zai na he pan qing cao qing*), de 1982 e *Os Garotos de Fengkuei* (*Fēngguì lái de rén*), de 1983.

Contudo, é neste período de 1987 que o cinema muda, e com ele, Hou Hsiao-Hsien, com sua nova trilogia. Antes de nos debruçarmos sobre esta, a título de exemplos e contextualização, citarei outros diretores também deste movimento que tiveram sua cinematografia mudada após 1987. A começar por Edward Yang, que

diferentemente de Hou, tinha suas histórias centradas em ambientes urbanos, majoritariamente na capital de Taiwan: Taipei.

Seus filmes eram centrados em jovens do pós-guerra que lutavam para sobreviver a cidade grande. Filmes que abordam esse tipo de trama e que foram marcos para o movimento da Nova Onda de Taiwan podem ser encontrados em filmes como *Histórias de Taipei* (*qīngméizhǔmǎ*), de 1985 roteirizado e estrelado pelo próprio Hou, e o que seria citado como o primeiro grande filme do movimento: *Aquele dia na praia* (*Hai tan de yi tian*), de 1983. Já seu filme realizado pós fim da Lei Marcial, difere bastante do que tinha sido produzido até então, intitulado *Um dia quente de verão* (*Gǔlǐng jiē shàonián shā rén shìjiàn*), de 1991. O filme é uma história baseada em fatos reais (como a maioria deste período) e fala sobre um crime ocorrido em Taipei no ano de 1959. É nesta obra que Yang fala abertamente do contexto políticos que seus personagens costumam experienciar, com o seguinte texto inicial:

Milhões de chineses do continente fugiram para Taiwan com o governo nacional após sua derrota na guerra civil para os comunistas chineses em 1949. Seus filhos foram criados em uma atmosfera desconfortável criada pela própria incerteza dos pais sobre o futuro. Muitos formaram gangues de rua para buscar identidade e fortalecer sua sensação de segurança (Um dia [...], 1991)⁷.

Podemos observar, com base nesses dois diretores, uma mudança drástica nas produções cinematográficas. Com o fim da Lei Marcial, o discurso taiwanês passou a abordar de maneira aberta e, apesar de contemplativa, de forma ávida, sobre a história local da ilha, que o governo nacionalista até então reprimia, limitando-se a uma narrativa unidimensional e foi dessa maneira que muitos acontecimentos anteriores a 1949, até então considerados tabu, foram finalmente abordados sem a grande censura.

Sob esse contexto político, Hou Hsiao-Hsien realiza seus filmes que revisitam esse período, e suas três produções seguintes se voltaram para tal, sendo denominada Trilogia de Taiwan: *Cidade do Desencanto* (1989), *Mestre das Marionetes* (1993), *Bom Homem, Boa Mulher* (1995), filmes pertencentes a este “despertar nativo” (Santos, 2020, p. 63).

2.3 Uma breve introdução sobre *Cidade do Desencanto*

⁷ Tradução Nossa

O longa-metragem “*Cidade do Desencanto*” é um drama-épico, e é considerado uma obra-prima do diretor, do cinema asiático e do cinema mundial, ganhando prêmios na Ásia e no mundo, como *46th Venice Film Festival*, melhor diretor e melhor ator principal no *Golden Horse Film Festival*, melhor filme em língua estrangeira no *Kinema Junpo Awards* e foi selecionado para representar Taiwan na 62ª edição do Oscar, só para citar alguns.

Situado em Taiwan, o filme é ambientado em um período de grande turbulência política, retratando eventos imediatamente posteriores a Segunda Guerra Mundial, mostrando cinco anos seguintes ao fim guerra, quando a ilha foi refúgio e domínio do partido nacionalista *Kuomintang* depois do domínio japonês, ou seja, de 1945 a 1949. Começando com a rendição do Japão em 25 de outubro de 1945 e encerrando em meados de outubro de 1949, com a ilha tornando-se República da China. Anteriormente, menções a estes eventos poderiam ser considerada traição à pátria, devido a Lei Marcial vigente até 1987, assim, quando *Cidade do Desencanto* foi lançado apenas 2 anos depois, após quase 40 anos de silêncio sobre tais acontecimentos, teve forte impacto na política e cultura da ilha. E segundo Santos, o lançamento deste e dos demais filmes da trilogia e seu olhar cuidadoso para estes eventos foram importantes, pois:

É, precisamente, por estes períodos históricos destacarem as diferenças culturais e as tensões sociopolíticas entre continentais e taiwaneses que eram excluídos da historiografia oficial. [...] esta examinação da história veiculada pelos filmes de Hou foi crucial para a formação de uma identidade nacional taiwanesa (Santos, 2020, p. 64)

O filme narra a saga da família Lin, imersa nas tensões políticas e sociais desse tempo instável politicamente. Os quatro irmãos da família Lin, juntamente com dois amigos próximos da família, são os personagens centrais dessa história. Situada no norte de Taiwan, a trama se desenrola em meio a um cenário permeado por opressão política, repressão cultural, lutas internas familiares e a incessante busca pela identidade.

Com uma narrativa não linear e uma abordagem contemplativa, o diretor Hou Hsiao-hsien retrata a atmosfera melancólica que permeia a cidade e seus habitantes. O filme examina a vida dos personagens e suas interações, destacando as consequências avassaladoras dos eventos históricos em suas vidas e relacionamentos.

O irmão mais velho, ou mais comumente chamado em mandarim “Grande Irmão”, é Lin Ah-Lu, portanto, chefe da família. Ele gere a família com seu negócio de transporte de mercadorias, sobretudo álcool e charutos, entre os portos de Jilong, em Taiwan e Shangai na China Continental, chamado Pequena Shangai (*Xiǎo Shànghǎi*).

Lin Wen-sen, o segundo irmão, no início do filme, foi dado como desaparecido nas Filipinas durante a guerra, onde servia como médico ao exército japonês.

Lin Wen-liang, o terceiro irmão, ex-militar com estresse pós-traumático, serviu ao exército japonês na China Continental, ao voltar para Taiwan, envolve-se com gangues, devido a atividades ilegais, acaba sendo preso. No cárcere, antes de ser liberado, ele é espancado pelos policiais nacionalistas, que acaba lhe causando danos físicos e cerebrais irreparáveis.

Lin Wen-ching, o quarto irmão é médico e fotógrafo. Devido a um acidente na infância, tornou-se surdo e mudo e comunica-se através da escrita. É um aspirante a revolucionário e reúne-se em sua casa com outros semelhantes. Wen-ching se casa com uma enfermeira japonesa chamada Hirome.

Podemos observar que a família Lin, eixo principal do filme, é diversa. Hou usa esta família para compor, dentro deste núcleo, um retrato plural de Taiwan, nos apresentando médicos, criminosos, fotógrafos, revolucionários, militares em um único círculo social, ou construindo, como Santos (2020) aponta “um retrato transversal da sociedade taiwanesa”.

2.4 Análise do filme Cidade do Desencanto (1989)

Um elemento que é constante nos três filmes da Trilogia de Taiwan, é o paralelo traçado entre o período histórico retratado na ficção do filme e o período que o filme é filmado. Portanto, no caso de *Cidade do Desencanto*, o período ficcional (a diegese) é imediatamente após o término da 2ª Guerra Mundial e o período filmado (extra diegético), após o fim da Lei Marcial, em 1987, um período de mudanças política e culturais. Este momento é marcado pela euforia desta mesma libertação cultural e política, mas também, por receio e cautela. A sociedade de Taiwan enfrenta desafios na adaptação às mudanças e no enfrentamento das complexidades políticas que a Ilha novamente encara.

Em ambos os períodos citados, a população taiwanesa passou por dilemas, tornando o paralelo conciso. Esses momentos foram marcados com uma inicial esperança seguido de certas frustrações, o filme retrata eventos e sentimentos relacionados a um período particularmente triste e traumático na história de Taiwan, um período marcado por acontecimentos históricos extremamente dolorosos para a população taiwanesa.

O título “*Cidade do Desencanto*”, reflete o sentimento pesado do filme, o desencanto coletivo que o povo taiwanês experimentou, mediado pelos personagens desenvolvidos em tela e os eventos subsequentes, como a repressão política e a perda de identidade cultural. O título, portanto, captura a essência do filme e a experiência dos personagens e da população de Taiwan naquele período.

Este paralelo entre os períodos históricos citados, é abordado por Walter Benjamin em sua tese: *Sobre o conceito de história* (1940), em que o autor além de propor a possibilidade da ligação entre períodos diversos, separados pelo tempo que for, na história para melhor compreensão de tais acontecimentos, também aponta que as narrativas que trabalham a representações do passado, são definidas, sobretudo, pelas nuances políticas e culturais do momento em que surgem. Sobre a ligação entre eventos distantes no tempo, Benjamin afirma:

Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" (Benjamin, 1987, p. 232).

Dessa forma, podemos afirmar que, ao olhar para o passado, ligando eventos anteriores aos presentes, ele “funda um conceito do agora”. Portanto, retratar um povo que se encontra em “desencanto” após um período de tirania, vai além de criar uma epopeia ou melodrama cinematográfico, ele faz desse período “passado uma experiência única” (Benjamin, 1987). Ligar ambos os períodos, cria um “novo agora”, entendendo, através da história, o que pode vir a seguir, o que evitar e, como ponto mais relevante para esta dissertação: quem somos e nos tornamos ao chegar até aqui? Pois como Benjamin diria em suas teses: A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. (Benjamin, 1987, p. 226)

Sobre narrativas serem frutos das nuances políticas do momento em que surgem, apesar de tratar-se de fatos históricos, não podemos desconsiderar tal afirmação, já que o filme só foi possível pelo fim da Lei Marcial, sendo possível revisitar, falar sobre e contar através de qualquer mídia sobre tais eventos.

Ao revisitar importantes momentos históricos de seu país, entendendo suas nuances, ligar presente e passado, e entender que é possível apenas pelo momento político atual, Hou volta-se para um importante tópico em sua filmografia: Identidade.

Partindo da perspectiva cinematográfica apresentada por Aumont em *A estética do filme* que propõe o cinema como um veículo de expressão “capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, formam e transformam” (Aumont, 2013, p. 173) e sobre a questão da identidade dentro de uma obra audiovisual, também partindo da perspectiva de Aumont na mesma obra quando é afirmado: “[...] identificação é aquela pela qual o espectador identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão.” (Aumont, 2013, p. 260), dito isso, examinemos o filme *Cidade do Desencanto*.

Neste longa-metragem adentramos em um período histórico significativo através das experiências cotidianas e extraordinárias de uma família. Através da reconstrução de um importante momento para a história de Taiwan, o filme aborda o tema da identidade nacional. É pertinente considerar a conexão entre as dinâmicas da sociedade contemporânea e a dos anos 1950 e sua relação antagônica entre governo e povo, tal qual a tensão entre os refugiados da China Continental e os taiwaneses. Essas escolhas narrativas tornam-se questões fundamentais para refletir o passado e seu impacto no presente.

Assim como em toda trilogia, o filme ilustra em tela inúmeros descontentamentos dos taiwaneses em relação aos governos estrangeiros, e seus desrespeitos a cultura e costumes. Um crescente descontentamento vai sendo desenvolvido no decorrer da obra, até que culminam no incidente de 28 de fevereiro de 1947. Nesta data, membros do partido nacionalista *Kuomintang* atacaram uma viúva taiwanesa que vendia cigarros, o que foi o estopim para começar uma revolta por parte dos insulanos que se alastrou pela ilha toda contra o regime autoritário dos nacionalistas.

O número de óbitos neste processo varia de 5 mil a 28 mil, mas foi nesse período que Taiwan passou pelo período histórico que eles denominam de Terror

Branco, em que taiwaneses começaram a ser deliberadamente presos, mortos ou dados como desaparecidos, fato que acontece justamente com o protagonista do filme, que primeiramente é preso, depois liberado, por fim dado como desaparecido e nunca mais retorna para a esposa e filho. Ao fazer justamente o protagonista/herói da história passar, que além de ajudar a população com seu trabalho de médico, é surdo e mudo, despertando ainda mais o senso de injustiça. Hou, através dessa narrativa dada do personagem principal, nos mostra como o evento foi violento, injusto e opressor.

A partir do que nos é apresentado em *Cidade do Desencanto*, tal evento é um marco para a luta de Taiwan por uma identidade não oprimida e livre, sendo dia 28 de fevereiro o marco para um rompimento irreparável nas relações entre taiwaneses e os chineses continentais, sendo estes representados pelo partido nacionalista, vale a ressalva, o referido partido tinha uma vertente que era inspirada nos “camisas pretas” de Mussolini, um grupo paramilitar anti-estrangeiros e anticomunistas. O partido nacionalista chinês também teve apoio e relações cooperativas com o partido nazista durante as décadas de 1930 e 1940.

Na tentativa de voltar a essas memórias abertamente, pela primeira vez, Hou constrói esse cenário e põe sua perspectiva, sem deixar de dar uma profundidade que está ligada a subjetividade daqueles que viveram os acontecimentos. Ao levar em conta, não a história oficial e nem apenas a própria visão de tal período, mas buscar enxergar através do olhar de distintas pessoas, o filme entra no campo da subjetividade, entretanto, não é nenhum equívoco para narrativa fílmica colocar sua perspectiva e trabalhar a subjetividade, os acontecimentos reais ainda serão fidedignos a medida do possível. Como afirma o Aumont em seu livro:

A vocação ‘ontológica’ do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve, portanto, reproduzir representações dotadas da mesma ‘ambiguidade’ – ou se esforçar para isso (Aumont, 2013, p.72).

É importante lembrar que depois destes acontecimentos, o governo instaurou a Lei Marcial, e era proibido falar destes eventos, tornando-os assuntos proibidos e restrito apenas a “versão oficial” do Estado. Santos afirma que “devido ao silêncio do governo, *Cidade do Desencanto* foi, para muitas pessoas, uma primeira apresentação ao acontecimento histórico” (Santos, 2020, p.65)

Vale ressaltar uma escolha estética do diretor que diz muito em que tom ele deseja passar para o filme. Apesar de, como apontado por Santos, ser o primeiro contato desses eventos para muitas pessoas, o diretor não mostra de forma literal massacre do Terror Branco e nem a violência opressora praticada pelo partido nacionalista. O diretor descarta a possibilidade de representar visualmente a brutalidade e ter um efeito de choque que solidificaria seu ponto de vista do quão cruel foi esse período e centra-se em nos mostrar as consequências que tais acontecimentos tem na vida desses personagens, a forma como entramos em contato com os opressores nos é transmitido através de conversas entre os personagens, rádios, cartas.

Contudo, esta decisão, está longe de ser uma mera abordagem estética para o filme, ela apresenta um caráter político, que nos mostra que representação social o diretor almeja alcançar com ela. “Eles” não são tão importante quanto “nós” a ponto de receber espaço em tela. Sobre este tipo de escolha e representação, Aumont afirma:

A representação social – Trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade de reproduzir sistemas de representação sociais que foi possível dizer que ele substituíra as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagem pode ser considerada representativa não apenas de um período de cinema, como também de um período da sociedade (Aumont, 2013, p. 98).

O filme utiliza uma abordagem visual e narrativa metódica para representar o ambiente opressivo causado pelo partido nacionalista chinês, *Kuomintang* (KMT), sem explicitamente mostrar seus símbolos ou figuras. Na Figura 2, vemos um exemplo claro de como o filme aborda as discussões sobre os atos tirânicos do KMT. As cenas relacionadas ao partido são frequentemente capturadas em planos fechados, uma escolha pensada que aumenta a sensação de claustrofobia e opressão, refletindo o medo e a tensão vividos pelos personagens.

Além disso, esses planos são realizados em locais com iluminação escassa, onde sombras dominam a cena, intensificando a atmosfera sombria e pesada. A falta de luz abundante simboliza a ausência de clareza e transparência durante os momentos de repressão e censura impostos pelo regime. As conversas nesses espaços são murmuradas ou carregadas de apreensão, enfatizando o clima de constante vigilância e medo que permeia a vida dos personagens.

O ressentimento e a desconfiança são palpáveis nas falas, transmitindo as frustrações acumuladas pelo povo taiwanês. No entanto, conforme mencionado, o filme evita mostrar de forma direta qualquer elemento físico que remeta ao partido nacionalista chinês. Em vez disso, ele opta por evocar a presença do KMT através dessas sutis, porém poderosas, escolhas estéticas e de *mise-en-scène*. Este método cria uma tensão latente, onde o poder do partido é sentido, mas raramente visto, aumentando o impacto emocional e psicológico sobre o espectador.

Figura 2 - Roda de amigos falam secretamente sobre suas frustrações e raiva em relação ao partido nacionalista.



Fonte: Cidade [...] 1989.

Cenas como as descritas são um exemplo da técnica de Hou para expor a verdadeira opinião do povo de Taiwan, criando um vínculo emocional direto entre o passado e o presente. O diretor utiliza essas cenas para fornecer uma visão íntima e autêntica das experiências e sentimentos reprimidos durante o período de opressão, permitindo que as figuras do passado "conversem" diretamente com o espectador contemporâneo.

O uso de planos fechados é crucial para intensificar a conexão entre os personagens e o público. Esses planos não apenas capturam as expressões e emoções dos personagens de forma mais íntima, mas também criam uma sensação de proximidade e urgência. A proximidade visual ajuda a transmitir o peso das palavras e sentimentos que estão sendo expressos, como se o espectador estivesse vivendo aqueles momentos ao lado dos personagens.

O ambiente íntimo, muitas vezes marcado por iluminação escura ou baixa, contribui para uma atmosfera de introspecção e isolamento. Esses ambientes escuros

não apenas refletem a natureza opressiva do regime, mas também criam um espaço seguro para que os personagens expressem suas verdades mais profundas, longe do olhar atento da repressão. A escuridão serve como uma metáfora para o silêncio e a censura que caracterizavam o período, destacando o contraste entre a liberdade de expressão e a repressão.

A escolha de cenários e a forma como as conversas são conduzidas ajudam a estabelecer um diálogo contínuo entre as experiências do passado e a consciência da geração atual. A autenticidade e a crueza das cenas permitem que o público moderno compreenda o impacto emocional e social dos eventos históricos retratados, quase como se as figuras históricas estivessem compartilhando suas angústias e reflexões diretamente com eles. Essa técnica cria um espaço onde o passado e o presente se encontram, proporcionando uma oportunidade para reflexão e diálogo sobre a identidade e a memória coletiva de Taiwan.

Ao focar em conversas carregadas de ressentimento e apreensão, o filme explora as emoções e opiniões que foram silenciadas ou ignoradas durante o período de opressão. Através da representação visual e auditiva dessas emoções, o diretor proporciona um meio para que o público contemporâneo experimente e entenda as complexidades do passado, ajudando a dar voz a uma história que, de outra forma, poderia ter permanecido oculta. Essas técnicas combinadas ajudam a construir uma ponte emocional entre o passado e o presente, permitindo que a experiência histórica de Taiwan seja comunicada de maneira eficaz e ressonante para a audiência atual.

Na legenda da imagem, está escrito, em tradução livre: "A bandeira chinesa voa por todo canto." Esta frase, à primeira vista, pode parecer um simples comentário sobre a presença visual da bandeira, mas carrega um significado mais profundo no contexto do filme. A imagem e a legenda refletem a sensação de desconforto e resistência da população taiwanesa à imposição da identidade chinesa sobre a sua própria. O incômodo é particularmente evidenciado pelo fato de a bandeira chinesa estar sobrepondo a bandeira de Taiwan, simbolizando o apagamento da identidade taiwanesa e a dominação cultural e política por parte do governo chinês.

Durante a conversa que acompanha essa imagem, os personagens discutem a corrupção generalizada entre os agentes do governo chinês em Taiwan. Eles mencionam que produtos ilegais, como cigarros, entram no país com a aprovação de oficiais corruptos, destacando como a corrupção permeia todos os níveis do governo. Essa situação é resumida na frase: "a polícia (chinesa) não

persegue o tigre, apenas apanha algumas moscas." Esta expressão sugere que as autoridades chinesas, em vez de combaterem os verdadeiros responsáveis por crimes graves ("os tigres"), concentram seus esforços em capturar apenas os pequenos infratores ("as moscas"), ignorando os problemas sistêmicos maiores.

Essa frase é uma crítica mordaz à ineficácia e à seletividade do sistema de justiça sob o governo chinês, onde a corrupção e a impunidade prevalecem. A metáfora do "tigre" e das "moscas" enfatiza a desigualdade de poder e a hipocrisia das autoridades, que punem apenas os pequenos delitos enquanto permitem que os grandes criminosos continuem suas atividades ilícitas sem consequências. Esta cena, portanto, serve não apenas como um comentário sobre a política corrupta da época, mas também como uma reflexão sobre a luta de Taiwan por identidade e autonomia em meio à opressão e ao controle estrangeiro. Cenas como vista na figura 2 e 3 continuarão aparecendo durante o filme como os únicos momentos em que críticas são faladas abertamente.

Figura 3 - Roda de amigos falam secretamente sobre suas frustrações e raiva em relação ao partido nacionalista.



Fonte: Cidade [...] 1989.

Na figura 3, vemos outra cena onde um pequeno grupo de taiwaneses debate sobre a questão política da Ilha, evidentemente, em segredo. Apesar do local ser outro, a proposta se mantém praticamente a mesma: um plano fechado de um pequeno grupo de pessoas, que falam baixo e se encontram em segredo. Comparam o governo japonês com o chinês, no perigoso saudosismo, ao declarar que “na época

do governo japonês era difícil, mas pelo menos tínhamos arroz”, e das condições de vida de ambos os períodos.⁸

Essa cena é significativa não apenas pelo conteúdo da conversa, mas também pela forma como o diretor utiliza elementos cinematográficos para transmitir uma atmosfera de intimidade e camaradagem, além de sugerir subtexto político e social. A composição e o enquadramento da cena são elaborados para incluir todos os personagens em um único plano médio, criando uma sensação de proximidade e comunidade. O uso de um ângulo levemente baixo sugere um ponto de vista próximo ao chão, dando ao espectador a impressão de estar sentado junto à mesa com os personagens (e um ângulo que referencia o diretor Yasujiro Ozu, grande influência para Hou). Essa escolha de enquadramento promove uma sensação de inclusão e igualdade, fazendo o público sentir-se parte da discussão política que ocorre entre os amigos.

A iluminação natural que entra pela janela à esquerda confere uma qualidade suave e naturalista à cena, aumentando sua autenticidade e criando uma atmosfera cálida e convidativa. O contraste entre a luz externa e a penumbra do interior da casa pode simbolizar a dualidade entre o mundo exterior — possivelmente opressivo e sob controle governamental — e o espaço interior, que funciona como um refúgio seguro para ideias e discussões revolucionárias.

A mesa onde todos estão reunidos pode ser vista como um símbolo de comunhão e solidariedade. Em um nível mais profundo, essa cena também pode simbolizar a resistência cultural e intelectual contra o regime opressivo, com a casa de Lin Wen-ch'ing servindo como um microcosmo de resistência e preservação da identidade cultural taiwanesa.

Assim, a cena da reunião na casa de Lin Wen-ch'ing é rica em detalhes que ampliam a narrativa do filme. Através do uso cuidadoso de composição, iluminação, mise-en-scène, e posicionamento dos personagens, o diretor cria um ambiente que é ao mesmo tempo familiar e carregado de tensão política. Essa cena serve como um espaço para a troca de ideias revolucionárias e reflete as complexidades das

⁸ Algo semelhante acontecia em seu filme anterior *“Poeira no Vento”* (liàn liàn fēngchén, 1986) onde o chefe do protagonista afirma ter tido suas chances de uma boa vida profissional minada na transição de governo, ao ter sido alfabetizado em japonês e a nova língua do país ser o mandarim, ele lamenta com um saudosismo o governo fascista japonês.

identidades culturais e políticas em Taiwan durante um período de grande mudança social.

Contudo, o clima de tensão política encerra, com a mudança de foco da conversa política da mesa para uma conversa romântica e ingênua de Wen-ch'ing e Hiromi (Figura 4). Com essa mudança de foco, apesar de orgânica, um tanto abrupta, o diretor nos mostra um lado mais tenro do romance ingênuo e pueril dos jovens casais taiwaneses daquela época, onde flertavam falando sobre músicas, amigos e parentes em comuns, e o cotidiano da vila, um romance leve e à moda antiga, mas sem deixar de ser político, pois além de ser o romance entre um taiwanês e uma japonesa, é em encontros políticos proibidos em que eles se encontram.

Figura 4 - Lin Wen-ch'ing, e Hiromi trocam bilhetes como forma de comunicação.



Fonte: Cidade [...] 1989.

Na Figura 4, vemos uma cena que, em um primeiro momento, parece uma simples interação romântica entre Hiromi, uma jovem japonesa, e Wen-Ch'ing, um ativista taiwanês. Essa cena é notável pela transição suave e sem cortes do filme, que desloca o foco de um intenso debate político para um momento de ternura e intimidade pessoal. O diretor Hou utiliza essa transição para destacar o contraste entre as esferas pública e privada da vida dos personagens, sugerindo que, mesmo em tempos de grande tumulto político, há espaço para a expressão de emoções humanas mais suaves, como o amor.

A composição da imagem é fundamental para a narrativa e para a construção dos significados implícitos na cena. A câmera se posiciona em um plano médio, capturando tanto Hiromi quanto Wen-Ch'ing, sugerindo uma proximidade e

uma conexão entre eles. O enquadramento os coloca em um espaço fechado, na mesma sala simples onde ocorre o debate, mas há uma sensação de privacidade e refúgio, tanto pelo sentimento, quanto pela surdez de Lin e pelo idioma nativo dela ser diferente ao que está sendo usado no momento. A iluminação suave que vem da janela ao fundo cria um efeito de *chiaroscuro*, contrastando luz e sombra, o que pode simbolizar a dualidade entre a pureza do amor jovem e as complexidades sombrias da política da época. Esta troca visual e física reforça a conexão emocional entre os dois personagens, enquanto também sugere uma tensão subjacente — a união deles não é apenas uma questão de atração romântica, mas está embebida nas realidades políticas e culturais de Taiwan.

O contexto político desse relacionamento adiciona camadas de complexidade à cena. O romance entre Hiromi e Wen-Ch'ing não é apenas uma pausa narrativa do conflito político; ele reflete as tensões e interações culturais entre taiwaneses e japoneses. Hiromi, como uma jovem japonesa, representa uma ligação com o passado colonial de Taiwan sob o domínio japonês, um período que, para alguns, foi visto como mais estável ou preferível em comparação com o regime autoritário chinês que seguiu. Wen-Ch'ing, como ativista taiwanês, está engajado em uma luta contra a opressão e pela autodeterminação, o que coloca seu relacionamento com Hiromi em um espaço de conflito ideológico para o espectador.

Este romance, portanto, é altamente político. Ele se torna uma metáfora para a situação maior de Taiwan — um lugar onde as memórias do colonialismo japonês e a resistência contra o autoritarismo chinês se entrelaçam na formação da identidade nacional. A relação de Hiromi e Wen-Ch'ing reflete a ambivalência de Taiwan em relação ao seu passado colonial e seu presente conturbado, e também serve como um microcosmo das questões de identidade, poder e resistência. Não há uma ruptura clara entre os dois mundos; ao contrário, eles se fundem, sugerindo que a política permeia todos os aspectos da vida cotidiana, incluindo o amor.

Ademais, a conexão entre essas duas figuras, simboliza a transnacionalidade da Ilha, um encontro de diferentes origens culturais e históricas dentro de uma pequena ilha no Sul da Ásia, salientando a complexidade das identidades individuais e coletivas em um contexto político instável. O relacionamento que é desenvolvido durante todo o filme, onde Hiromi e Wen casam-se e constituem família, para depois isso ser desmontado, é uma espécie de como as tensões sociais

e políticas na sociedade taiwanesa daquela época aconteciam, incluindo questões de dominação e resistência e o impacto que o colonialismo japonês deixou na Ilha.

Concluimos que o romance, que se inicia em reuniões de intelectuais ativistas, está entrelaçado com questões mais amplas de identidade, nacionalismo, opressão e uma luta por liberdade e direitos de um cenário sócio-político conturbado pós 2º Guerra Mundial.

Antes de seguir com a análise, faço um parêntese necessário, anteriormente afirmei que o relacionamento de Hiromi e Wen representam a transnacionalidade. Este termo reconhece que as relações sociais, políticas e culturais não são restritas a um país ou região específica, mas transcendem a tais limites. Segundo o artigo de Ludmila Carvalho, o termo “cinema nacional”, quando referido ao território chinês, se torna limitante ou inaplicável, pois oficialmente, o território tem, pelo menos, grandes três regiões distintas em território e cultura: Taiwan, Hong Kong e a China Continental. Segundo a autora, a ideia de cinema nacional:

[...] pressupõe uma relação de identidade cultural entre o cinema e a nação onde ele é produzido, como se as imagens do cinema de alguma forma dessem unidade simbólica e coerência narrativa à noção bastante problemática de identidade nacional. Sem dúvida, o cinema sempre foi utilizado pelas forças hegemônicas como instrumento de unificação cultural, como filmes que falam de ou para uma nação (Carvalho, 2010, p. 1).

Dito isto, falar de cinema nacional no território asiático é limitar a linguagem audiovisual. Tomando Taiwan como exemplo, apesar de, oficialmente, ser território chinês, sua trajetória através dos anos foi completamente diferente. Há material escrito desde que foi ocupada pelos portugueses, no ano de 1544, mas passou a ser território chinês efetivamente só após a 2º Guerra Mundial. Esteve exposta a outras culturas, referências, governos, tradições e, por ser uma região insular, diferentemente de sua Nação soberana, que é continental, houve outra forma de desenvolvimento humano, pautado com características exclusivas de tais regiões, e tudo isso é refletido nas manifestações artísticas, cinema incluso.

Podemos observar a distinção entre "nós, o povo taiwanês" e "os continentais" sendo explorada nos filmes examinados nesta dissertação, produzidos durante o século XX. No entanto, mesmo nos dias atuais, encontramos exemplos dessa diferenciação e desconfiança de nacionalidades sendo abordada em filmes taiwaneses.

Um exemplo ilustrativo é o filme *"Mickey na Estrada"* (*Mickey on the Road*, 2020), dirigido por Mian Mian Lu, oriunda de Taipé. O enredo centra-se em duas amigas, Mickey e Gin Gin, que personificam, respectivamente, o tradicional e o moderno em Taiwan. Quando Gin Gin decide viajar para Guangzhou, cidade da China Continental, em busca do homem que a engravidou, Mickey a acompanha na tentativa de encontrar o pai que a abandonou. Durante a jornada, o filme explora a dinâmica entre chineses e taiwaneses como grupos distintos, constituindo um dos temas principais da trama. Esse aspecto é enfatizado em um diálogo específico entre os minutos 39 minutos e 36 segundos e 39 minutos e 42 segundos, quando uma personagem chinesa afirma que nem todos os cantoneses⁹ são ruins, ao que Gin Gin responde alegando que a maioria é e, portanto, elas (taiwanesas) não devem confiar neles. Essa interação captura de maneira concisa a dinâmica abordada no filme. Um exemplo dessa desconfiança e diferenciação sendo abordada por Hou pode ser vista no *Cidade do Desencanto* em 20 minutos e 55 segundos como ilustra abaixo na Figura 5.

Figura 5 - Em uma reunião privada, taiwanês mostra seu descontentamento com o governo autoritário chinês.



Fonte: Cidade [...] 1989.

Sobre essa diferença de uma identidade cultural entre Taiwan e os demais territórios chineses, Carvalho afirma:

Não se pode negar o fato de que o cinema de Hong Kong representa a mais importante e popular janela através da qual uma identidade cultural chinesa é revelada ao mundo: figuras como Bruce Lee, Jackie Chan e Chow Yun-Fat representam ainda hoje o que significa ser chinês para um público ocidental (Carvalho, 2010, p. 2).

⁹ Chineses que moram na região de Cantão.

Os grandes astros internacionais da China como Michelle Yeoh e Jackie Chan (vencedores do Oscar) e os demais mencionados na citação acima, não são taiwaneses, a tradição do Kung Fu não pertence aos insulanos, e o estereótipo do que é “ser chinses” que chega ao ocidente, e que muitas vezes é fomentado pela própria indústria de cinema dominante (*mainstream*) chinesa não contempla o povo nem o cinema taiwanês.

Carvalho questiona, em seu artigo, sobre a identidade honconguêsa, mas os mesmos questionamentos se aplicam a Taiwan. Que identidade é essa? O cinema de Taiwan tem sua própria voz? Pode-se falar em um cinema nacional exclusivamente taiwanês?

Ao considerarmos o cinema nacional de acordo com o conceito apresentado no artigo, como um produto feito “dentro dos limites geopolíticos do país em questão, e que isso implica numa produção voltada prioritariamente para o mercado local” (Carvalho, 2010, p. 2) então o cinema de Taiwan dificilmente seria um cinema típico nacional chinês. O Cinema taiwanês nunca teve um nível de produção audiovisual elevado, nem grandes fomentos a área. Diferentemente do de Hong Kong (HK), que teve acesso ao mercado internacional, que dialoga com comunidades diásporas chinesas e que até mesmo importa e exporta artistas de Hollywood, como é o caso de Jackie Chan nos Estados Unidos e o ator George Lazenby¹⁰ em HK.

China Continental e HK sempre tiveram mais verbas para realização de filmes, mais incentivo do governo e um cenário fiscal atrativo para mais produtoras de fora se instalarem, ao passo que as locais também tinham espaço de crescimento (Golden Harvest, Show Brothers), a publicidade tinha tal força que alcançava massivamente os espectadores, engajando muito o cinema local com grandes bilheterias e, sobretudo, a censura não era um grande problema em tais países como era em Taiwan. O cinema de HK e da China, raramente tinham assuntos dos quais eram proibidos se expressarem, principalmente HK, além de que, suas manifestações culturais e história não eram um problema estarem em tela.

Taiwan é tragado pelo estrangeirismo desde sempre, tendo não uma globalização orgânica, mas sofrendo assédios de outras culturas que se sobrepõem a ilha, como a China tendo maior interesse em exportar seus filmes para a região insular do que fomentar o audiovisual taiwanês. O cinema de Taiwan, assim como o

¹⁰ George Lazenby foi o segundo ator a interpretar James Bond, tendo feito um filme em Hong Kong em 1975 intitulado: Traficantes Audazes, sendo a primeira coprodução Austrália/Hong Kong.

do Brasil, sofre com o estrangeirismo, filmes do continente tomando maior parte das sessões e os melhores horários e um sucateamento das leis de audiovisual para o país, fazendo que o público, majoritariamente, não tenha tanto interesse nos filmes produzidos pelo país, sendo considerados inferiores por este mesmo público.

Diante de tais adversidades, concluímos que o cinema nacional utilizado para as demais regiões da China, não pode ser o mesmo conceito de cinema nacional utilizado para Taiwan. A China e HK fazem filmes que mostram o quão seguros de si estes já são, com culturas, mapeamento histórico, opiniões e narrativas bem definidas. Ao contrário, Taiwan é um país marcado pela transnacionalidade há muitos séculos.

No cinema de Taiwan, há o que Ludmila Carvalho chama de “grupos sociais transnacionais”, pessoas que “transitam livremente para além das fronteiras nacionais e culturais.” (Carvalho, 2010, p. 3). O próprio Hou não foge à regra, nascido no continente, mudou para Taiwan ainda jovem, como mostrado em seu filme autobiográfico de 1985 *Um tempo para viver, Um tempo para morrer*.

Por fim, a noção de um cinema nacional vinculado a uma nação com identidade sólida e transparente não é aplicável a Taiwan, pois sua própria identidade oscila entre uma proximidade e um afastamento do conceito do que é ser chinês. Creio que seja nesse espaço de afastamento e aproximação que Hou trabalha seus filmes, não só a tríade aqui apresentada, mas toda sua filmografia realizada no século XX.

Retornando ao filme, efetivamente, esta abordagem distante, que por vezes, marca a estética de Hou, é alvo de críticas negativas, especialmente por aqueles que eram críticos mais ferrenhos do Partido Nacionalista. Essa ausência de maiores violências cometidas pelo partido, os acontecimentos serem manifestado a partir de, majoritariamente, diálogos e não os acontecimentos em si, foi interpretado como uma forma deliberada de contornar e evitar essa repressão e brutalidade como uma maneira de isentar o governo de certos acontecimentos.

Santos oferece uma outra explicação para tal “distanciamento” apontado por seus críticos:

Ao distanciar a imagem da violência em si, reenquadrando-a numa paisagem, Hou pretende mostrar o panorama mais alargado, a situação global perante a pequenez dos acontecimentos, não para diminuir a importância política e social de acontecimentos históricos, como o Incidente de 28 de Fevereiro, mas para relativizar todos os acontecimentos históricos na sua generalidade [...] Da mesma forma, a evasão de conversas políticas para outras situações quotidianas, transmitem a ideia de continuidade e uniformidade da vida social e quotidiana apesar das circunstâncias e vicissitudes. (Santos, 2020, p. 67)

Durante todo o longa, raro são os momentos em que é mostrado alguma violência explícita em tela, o que ganha foco são as consequências sociais, através da tentativa de captar a vida cotidiana (algo que trabalhou em todos os seus filmes anteriores a este), desta forma, ele cria um retrato pessoal e intimista de Taiwan e os males que tais eventos causaram as pessoas comuns.

É no retrato do cotidiano que vemos o filme criar uma conexão afetiva com o público. Hou decide não apresentar uma visão ampla e distante dos eventos históricos, mas busca contar histórias pessoais mas algo que tangencie o universal, como em toda sua filmografia até ali, passando pelos acontecimentos históricos sim, mas através da subjetividade do indivíduo ordinário. Esse tipo de abordagem faz com que o público se identifique ou se apegue aos personagens e suas lutas pessoais e políticas e nos faça compreender melhor o sentimento de tristeza, revolta, esperança e amor que permeavam a sociedade taiwanesa.

Ademais, a escolha de não retratar de maneira explícita os eventos históricos podem ser interpretados como uma representação da ambiguidade e da falta de clareza que frequentemente acompanham períodos de transição política e social. Através desse estilo, Hou captura a complexidade desses momentos históricos, onde a vida cotidiana das pessoas continuava, apesar das mudanças drásticas ao seu redor. Na imagem abaixo (Figura 6), vemos um grupo de médicos e enfermeiras, num hospital a noite, depois de receber inúmeros feridos. Eles escutam em um rádio um pronunciamento do governo sobre a resistência e o massacre que houve durante o período do Terror Branco. São cenas como essa que permeiam o filme.



Fonte: Cidade [...] 1989.

A composição e o enquadramento da cena são filmados em um plano médio, com o grupo de profissionais de saúde concentrado ao redor de uma mesa iluminada por uma única lâmpada. Essa escolha de composição enfatiza a ideia de coletividade e comunidade, um grupo unido em um momento de tensão e incerteza. O enquadramento fechado cria uma sensação de confinamento e isolamento, reforçando o clima de medo e opressão que caracteriza o período do Terror Branco. A câmera posicionada ligeiramente acima do nível dos olhos dos personagens sugere uma perspectiva observacional, quase como se o espectador estivesse presente no local, compartilhando da mesma experiência angustiante.

O uso da luz e sombra na cena é crucial para a construção do clima. A lâmpada de mesa é a principal fonte de luz, criando um foco de clareza em um ambiente predominantemente escuro. Este contraste entre luz e sombra pode ser interpretado simbolicamente. A luz ilumina o espaço imediato ao redor dos personagens, sugerindo um pequeno refúgio de entendimento ou segurança em meio à escuridão do desconhecimento e da opressão política. As sombras, por outro lado, parecem envolver os personagens, o que pode simbolizar a ameaça constante do regime autoritário e o medo do que está por vir.

O fato de todos estarem de costas para a câmera, com apenas alguns rostos parcialmente visíveis, cria um sentimento de anonimato e vulnerabilidade, destacando como os indivíduos são, em muitos casos, meros figurantes para estas grandes figuras que estão em cargos de poder e iniciam as guerras. Esse foco no áudio que sai do rádio também é uma maneira de destacar a falta de controle dos

personagens sobre a situação; eles só podem ouvir e esperar, mas não influenciar o que está sendo decidido.

Ao focar nas expressões e na linguagem corporal dos personagens, ele permite que o espectador sinta a tensão sem precisar ver a violência diretamente, o que pode ser uma forma de destacar o impacto psicológico e emocional dos eventos sobre as pessoas comuns.

Esta cena é altamente simbólica do clima de repressão e medo do período do Terror Branco. A dependência de informações de um rádio, um meio de comunicação muitas vezes controlado pelo governo, reflete a falta de transparência e a manipulação de informações que caracterizaram o regime autoritário. A imagem na Figura 6 é cuidadosamente construída para comunicar um profundo senso de medo, opressão, e a complexidade emocional daqueles que vivenciaram esse período histórico, capturando tanto a resistência quanto a vulnerabilidade da população

Percebamos a estratégia de roteiro que permite que o filme explore as emoções e os impactos individuais de maneira mais profunda e pessoal, conectando o público de uma forma única e criando um retrato que beira o documental, dentro dos limites que a ficção pode oferecer, não só daquela época, mas ele espelha sentimentos de frustração, raiva, incerteza e esperança com Taiwan atual.

Para Santos, essa abordagem narrativa e estética, efetivamente “contribui para a criação de uma memória popular desses eventos, através das histórias pessoais de pessoas comuns” (Santos, 2020, p. 68).

2.4.1 A memória em *Cidade do Desencanto*

Para trabalhar a identidade, é preciso trabalhar, anteriormente a memória. O filósofo francês Paul Ricœur (que também abordou o período pós Segunda Guerra em seus trabalhos) enfatizou a importância da memória na construção da identidade pessoal e coletiva. Ricœur argumentou que a identidade é formada por meio de narrativas que são moldadas pela memória, permitindo-nos entender nosso passado e, assim, compreender quem somos no presente. Sua filosofia da hermenêutica e da narrativa destacou o papel central da memória na formação da identidade individual, coletiva e cultural.

Segundo Ricœur a memória une em um mesmo movimento o mesmo e o outro e “o semelhante e o singular, as permanências e as transformações. Ela nos dá

um lugar no tempo e uma identidade no mundo" (Ricœur, 2000, p. 42) e também que "A memória é, por assim dizer, o âmago da identidade. [...] e sem memória não haveria história, nem mundo, nem projeto pessoal" (Ricœur, 2000, p. 43).

Ambas as citações do filósofo, nos mostra a intrínseca conexão entre identidade e memória e como esta última tem um papel fundamental na construção de uma identidade através do tempo e o cinema pode, de forma muito singular, trabalhar a relação de identidade e memória de diversas maneiras dentro de uma narrativa fílmica. Ao retratar a relação de identidade e memória, o cinema nos dá uma forma única de explorar a profundidade desses conceitos, de forma imagética e sensorial.

Concluimos que ao trabalhar com tema da identidade, por consequência será também trabalhado a memória, pois há uma interseção muito nítida em ambas para ser desconsiderada. Mas como será que Hou trabalhou a memória em seu longametragem de forma mais expositiva?

A começar pelo protagonista do filme, Lin Wen-ch'ing, caçula da família, como vemos na Figura 7 ele é fotógrafo e médico, não à toa o protagonista tem essas funções, como afirma Santos em sua dissertação: "A profissão de fotógrafo de Wen-ch'ing simboliza visualmente a ideia de memória – não uma memória pública e comum, mas a memória individual das famílias." (Santos, 2020, p.68)

Figura 7 - Lin Wen-ch'ing faz o retrato de uma família em seu estúdio.



Fonte: Cidade [...] 1989.



Fonte: Cidade [...] 1989.

Por diversas vezes no filme, vemos o caçula Lin fotografar famílias e alguns locais de Taiwan, e por fim, fotografa a si mesmo e sua família, antes de partir para não voltar mais, deixa este último registro, como fez com tantas outras famílias taiwanesas. Wen-ch'ing e sua relação com esse tipo de fotografia, pode ser interpretado como uma representação simbólica da memória de Taiwan, alguém que salvou esses instantes para posteridade.

O desfecho do filme, em que Lin é levado sem retorno, estabelece um paralelo inquietante com o filme brasileiro *Ainda Estou Aqui* (2024), no qual Rubens Paiva é sequestrado por militares e nunca mais volta. Assim como Lin, ele desaparece, deixando para trás uma família dilacerada, condenada a uma incerteza perpétua, um destino sintetizado nas palavras de Eunice Paiva, esposa de Rubens, ao descrever a ausência do marido como uma tortura psicológica eterna.

Nesse contexto, a linguagem audiovisual se torna uma evidência de que as experiências dos países do Sul Global são mais próximas do que se imagina. As narrativas de colonização, regimes ditatoriais e violência política entrelaçam suas histórias, compartilhando memórias de perdas irreparáveis e silenciamentos históricos. O cinema, ao retratar essas experiências, não apenas expõe essas conexões, mas também ressignifica a memória coletiva.

Hou costuma usar em sua filmografia simbolismos visuais para representar estados psicológicos ou mesmo, materializar conceitos subjetivos através de personagens. Como já foi mencionado, a relação de Hirome e Wen ter uma camada mais profunda do que apenas um mero casamento.

Ademais, a escolha do principal personagem fio condutor da obra, ser um fotógrafo, pode ser visto como uma relação entre memória e identidade em Taiwan

alguns dos motivos para tal especulação é, primeiramente que, enquanto fotógrafo, Wen captura momentos no tempo, congelando-os em imagens de famílias taiwanesas da região e ambientes da ilha nos anos 50. Isso pode ser visto como uma metáfora para a maneira como a memória funciona - preservando eventos passados para que eles possam ser revisitados e compreendidos. Um possível reflexo de como o diretor usou referências visuais da época para construção imagética do seu filme, o que liga com o fato da fotografia também ser documental, mais que uma captura metafórica de momentos no tempo, ela documenta períodos históricos, como foi o caso dessa época instável politicamente em Taiwan, simbolizando, através de Wen, a importância do documental como fonte autêntica de pesquisa para construção de uma história nacional através de fatos.

É o trabalho e o olhar de Wen que preserva na memória a identidade cultural de Taiwan em momentos de mudanças tão significativas. Ao verem suas próprias fotografias, as pessoas refletem sobre o passado e as experiências que viveram, *Cidade do Desencanto*, usa esse artifício para todos rememorarem e refletirem sobre a história da Ilha e as implicações que aquela época gerou para o presente.

A própria família de Wen-ch'ing tem uma história complexa, envolvendo a presença japonesa e as mudanças políticas. Suas fotografias se tornam uma maneira de conectar o passado e o presente, explorando sua própria identidade e as raízes de sua família.

Em resumo, a natureza visual da fotografia fornece uma representação tangível da memória, permitindo que o público veja e sinta os eventos históricos de uma maneira pessoal e evocativa. Essa perspectiva se alinha com o que Walter Benjamin afirma, sobre a fotografia, em seu ensaio: *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que ao falar aura¹¹ na história da arte, afirma que a última arte dotada de aura foi a fotografia, pelo seu valor de memória. É nas fotos antigas de famílias e locais que não existem mais que vemos o valor aurático da foto. Benjamin (1983, p. 13) afirma em seu ensaio: “Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura”.

¹¹ Resumidamente, aura é o caráter único de algo. Nas palavras do próprio autor “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (Benjamin, 1987, p. 170)

Assim, o conceito de memória na fotografia se alinha de forma complexa e com diversas camadas narrativas neste longa, desempenhando papéis importantes na trama como fotografia como documento histórico, memória coletiva e individual e um diálogo entre o passado e o presente.

Em suma, *Cidade do Desencanto* utiliza a fotografia como um dispositivo fílmico para trabalhar questões de memória, identidade cultural e história durante um período de transição e transformação sócio-política. A fotografia representa a importância de preservar a memória coletiva e individual diante de eventos históricos que podem podar a trajetória e cultura de uma nação, ao passo que evoca emoção, conectando as pessoas e os fragmentos do passado, construindo uma ponte que liga memória e identidade, solidificando o laço do que “éramos” e do que “somos”.

2.5 Desfecho

Hoje, o rádio falou de motins em Taipei entre taiwaneses e continentais. Taiwan está sob lei marcial. Todos no hospital estão assustados. Uma guerra acabou de terminar. Estaria outra prestes a começar? Meu irmão veio me ver. Ele está indo para Taipei com Wen-Chi'ing. Mas a esta hora é muito perigoso ir para lá. Eles têm negócios urgentes lá. Estou muito preocupado, mas não ousou dizer nada. Wen-Chi'ing com sua deficiência, você precisa cuidar dele, irmão (Cidade [...], 1989).

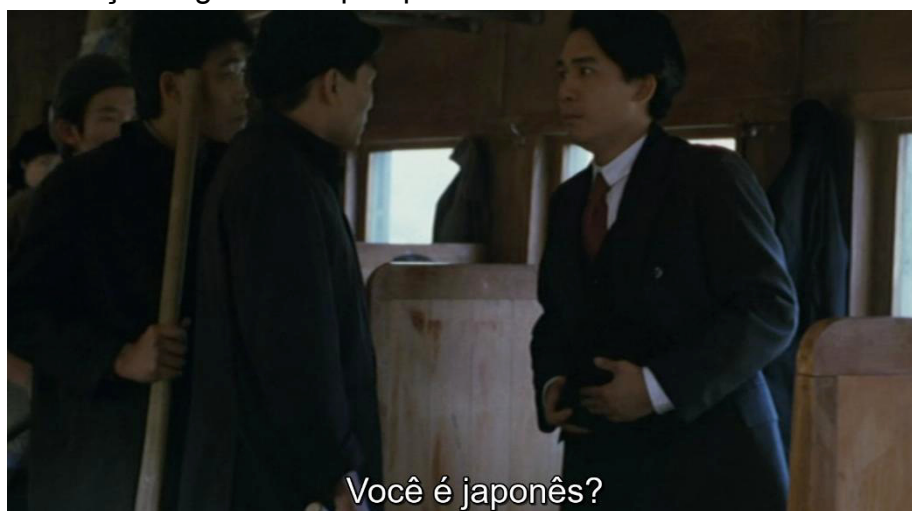
A narração da personagem Hiromi, um relato pessoal endereçado ao seu irmão, sintetiza bem a estética permeia o filme. Ela completa um pronunciamento público que os personagens e os espectadores ouvem através do rádio sobre motins e assassinatos que ocorreram em 27 de fevereiro. Assim, o que vemos é um evento histórico sendo filtrado pela subjetividade de uma enfermeira, uma testemunha direta, que cuidou dos feridos oriundos dos incidentes anunciados no rádio. Momentos como esse reverberam em todo o filme, o que é enfático nesse trecho, é o clima de “desencanto” que ela, representando todo o povo, resalta em suas palavras. É nítido que existe uma sensação de conflito iminente logo após o término de uma guerra, juntamente com a preocupação, o perigo, o medo, a hesitação em sair de casa, os protestos civis e o conflito emergente entre os taiwaneses e os continentais.

É no dia seguinte, 28 de fevereiro, que seu irmão desaparece e seu marido, Wen-Chi'ing é preso. Vemos a desintegração da sua família e amigos, dando uma visão das consequências trágicas desse período histórico por parte do governo autoritário, que infligiu de maneira irreparável as famílias taiwanesas.

O incidente do dia 28 emerge como um símbolo de divisão entre taiwaneses e continentais e o diretor explora essa dicotomia manifestando-se até mesmo nas diferenças linguísticas mostradas na trama. Essa profunda diferenciação é historicamente fundamentada, uma vez que os contatos entre os taiwaneses e os provenientes do continente são recentes, gerando tensões e identidades distintas que ecoam nos conflitos do filme.

Hou parece usar este artifício das diferenças idiomáticas para realçar as diferenças nas experiências de identidade cultural que apartam taiwaneses dos continentais, sendo usado o mandarim, japonês, taiwanês cantonês, xangainês, e outros dialetos e em várias cenas vemos conflitos surgirem pela falta de tradução dos insulanos e continentais. Como podemos observar na figura 9, a 1h34m24seg em que Wen Chi'ing é parado por algumas autoridades e há uma confusão idiomática que quase leva ao espancamento dele.

Figura 9 - Lin Wen-ch'ing em um mal-entendido iniciado pelas diferenças linguísticas que quase resulta em linchamento.



Fonte: Cidade [...] 1989.

Como afirma Santos: “A multiplicidade cultural e linguística retratada no filme, bem como a abordagem do tema do Incidente de 28 de fevereiro de 1947 e da transição para o governo do partido nacionalista, eram temas novos no cinema taiwanês (Santos, 2020, p. 71). Contudo, o filme foi um sucesso. Antes do governo ter conhecimento da obra, ele foi enviado primeiramente para o Festival de Veneza, sendo ovacionado, mas na hora da exibição em território taiwanês, foi notado um corte em uma sequência considerada polêmica. Não se sabe quem cortou, produtora e governo se isentam de culpa, mas esse acontecimento trouxe publicidade para si e só deixou o filme mais popular, tendo uma ótima bilheteria e a versão sem corte foi a

definitiva nas exhibiões. Segundo Santos (2020, p. 71): “Estima-se ainda que cerca de dez milhões de pessoas tenham visto o filme – cerca de metade da população nacional taiwanesa”.

A citação, que menciona que cerca de metade da população nacional taiwanesa assistiu ao filme *Cidade do Desencanto*, tem uma importância significativa para a população taiwanesa por diversas razões intrincadas. Primeiramente, porque o filme aborda um capítulo crucial da história de Taiwan, o Incidente de 28 de fevereiro de 1947, e suas implicações políticas e sociais. A grande bilheteria do filme permitiu que uma parte considerável da população taiwanesa obtivesse um entendimento mais aprofundado desse evento histórico, muitas vezes encoberto, distorcido e censurado por diferentes narrativas.

Ademais, o filme pode ter sido uma ferramenta auxiliar no despertar da consciência das gerações atuais acerca das camadas políticas e sociais complexas da Ilha. Uma grande produção, como foi o caso deste longa, contribuiu para um conhecimento até então censurado e melhor compreensão de tais eventos e como isso foi um ponto chave que moldou a sociedade para o que é hoje.

O longa-metragem *Cidade do Desencanto* também aborda as questões de identidade, como analisados ao longo deste capítulo em um período de mudanças sociais políticas e culturais, fazendo um paralelo com os anos 1940 e o período da realização do filme, a década de 1980. O filme pode ter servido como um meio de exploração pessoal e coletiva da identidade, proporcionando aos espectadores uma lente através da qual eles podem refletir sobre sua própria história e lugar na sociedade.

A grande audiência também pode ter fomentado um diálogo mais aberto e transparente sobre temas de justiça social, memória coletiva e política, essenciais para uma sociedade que está constantemente evoluindo. Além disso, essa audiência de aproximadamente dez milhões de taiwaneses (residentes da Ilha) provavelmente gerou um sentido de unidade nacional e uma sensação de compartilhar uma experiência cultural e histórica comum. O que, segundo esta análise, era um dos objetivos centrais da narrativa.

O êxito do filme pode ter sido um fator chave para o crescimento e reconhecimento do cinema taiwanês em geral. Ao atrair a atenção de tantos espectadores, o filme pode ter influenciado uma maior valorização da arte cinematográfica local, encorajando tanto cineastas quanto o público a explorar mais

profundamente as ricas narrativas e temas de Taiwan. Depois desse filme, as obras produzidas no movimento “nova onda” do cinema taiwanês tiveram mais reconhecimento de crítica e público, tendo maiores investimentos, distribuição do que tinha até então. Alguns exemplos destes filmes posteriores são o épico *Um Dia Quente de Verão* (Gǔlǐng jiē shàonián shā rén shì jiàn, 1991), de Edward Yang; *Rebeldes do Deus Neon* (Qīngshàonián Nuózhà, 1992), de Tsai Ming-liang; *Hill of No Return*¹² (Wu yan de shan qiu, 1992), de Wang Toon.

Assim, a ampla visualização de *Cidade do Desencanto* pela população taiwanesa serviu como um portal para a história, a identidade, o diálogo e a valorização da cultura, enriquecendo a compreensão das pessoas sobre seu passado e seu lugar em uma sociedade em constante evolução.

Cidade do Desencanto é extremamente representativo para Hou Hsiao-hsien como diretor por várias razões que refletem suas características distintivas e sua abordagem cinematográfica única. Segundo Santos:

o estilo elíptico, o plano longo, o plano estático, a composição densa, a improvisação, o distanciamento. A estrutura narrativa do filme é elíptica, marcada pela existência de cenários paralelos, locais repetidos e momentos fragmentados. É usada uma sucessão de efeitos cujas causas apenas são reveladas posteriormente, em vez das habituais relações de causa e efeito. A narrativa, repleta de disjunções temporais, lacunas, descontinuidades e fragmentos que o espectador deve compor, apresenta a história, não como uma sequência lógica de eventos, mas como uma sequência de eventos complexa, descontínua e aberta[...] por sua vez, o plano longo e o plano estático constituem características marcantes de Hou já desde os trabalhos anteriores (Santos, 2020, p. 72).

Em suma, *Cidade do Desencanto* é significativo e tem destaque na filmografia de Hou enquanto diretor porque contém muitos elementos estilísticos, temáticos, filosóficos e estéticos que compõe sua assinatura artística. O filme não apenas mostra a habilidade técnica do diretor, mas sua capacidade de criar uma narrativa precisa historicamente, emocionalmente envolvente e que capta o ordinário e o extraordinário da condição humana e os contextos sociais que moldam uma nação.

O filme ganhou status de ícone nacional em Taiwan ao conquistar o título de ser o primeiro filme da nação a ser indicado ao Leão de Ouro¹³ no prestigioso Festival de Veneza e por ser o primeiro a falar abertamente sobre o Terror Branco após mais de 30 anos de censura e negação do governo e finalmente expondo os

¹² Colina sem retorno (Tradução nossa).

¹³ Principal premiação concedido pelo júri do Festival Internacional de Cinema de Veneza

problemas para o mundo e fazendo o próprio país conhecer melhor sobre essa história que até então vinha sendo apagada pelos canais oficiais.

O longa é uma obra notável que teve um importante papel para Taiwan e para a indústria cinematográfica ao redor do mundo. Para Taiwan porque, como já mencionado, sendo um dos primeiros filmes a ser reconhecido e premiado em festivais internacionais, possibilitando maior visibilidade da cultura e das narrativas taiwanesas. Uma abordagem mais honesta e reflexiva, ao se aprofundar em temas sensíveis e censurados na região de Taiwan. Essa abordagem pavimentou uma plataforma para discussão sobre uma história que permanecia em processo de apagamento. Através das imagens e narrativa, a obra escancarou as portas para uma compreensão mais aberta e profunda dos eventos passados, permitindo antigas e novas gerações confrontarem o problema publicamente.

Outra importância que o filme teve para a ilha foi um importante papel na construção de uma identidade cultural taiwanesa, relevante no contexto dos conflitos entre taiwaneses e continentais no cenário pós-guerra, fomentando reflexões sobre os desafios de uma nação constantemente colonizada e em instabilidade política e social, através de experiências individuais e coletivas no cotidiano de pessoas comuns. O longa, ao explorar todo esse cenário, se fez como ponte entre o passado mostrado no filme e o presente (anos 1980), contribuindo para uma compreensão mais rica da identidade de Taiwan.

Para Taiwan, o filme é uma conquista cultural que iluminou cerca de 10 milhões de taiwaneses sobre a identidade da nação por meio do cinema, atendendo à busca da nação por entender sua própria história e se afirmar como uma nação única e não oprimida.

No cenário global, a relevância da obra primeiro está no estudo da memória coletiva, que escapa as fronteiras de Taiwan ao trabalhar memória, colonização, ditadura e identidade cultural. O filme representa muitos países que passaram por uma trajetória semelhante e influencia em suas manifestações artísticas, pois oferece uma humanização de eventos históricos trágicos, trazendo à tela vivências coletivas apagadas de registros históricos. Esse tipo de enfoque narrativo mostra sua influência em outros países até o momento e uma das realizações contagiada pelo cinema de Hou é o curta-metragem cearense *Urubu Aterrado*, (Cris Sousa, 2022) que usa da estética de Hou Hsiao-Hsien para contar uma história sobre uma comunidade apagada e gentrificada do Estado do Ceará.

Concluindo, o filme tem relevância ao trazer elementos chave sobre identidade, mas também deixa seu legado para o cinema mundial ao explorar temas que provocam uma compreensão intercultural mais ampla do que é ser um povo, tornando-se uma obra de importância singular, estudada e prestigiada mais de 30 anos após seu lançamento.

3 MESTRE DAS MARIONETES (1993)

Em 1986 uma parceria profissional e criativa de sete anos entre Hou Hsiao-Hsien e Li Tien-lu se iniciava com o filme *Poeira ao Vento* (*liàn liàn fēngchén*, 1986) que resultaria em 4 obras cinematográficas, além da já citada, as outras três foram: *A Filha do Nilo* (*Níluóhé nǚ'ér*, 1987); *Cidade do Desencanto* (*bēiqíng chéngshì*, 1989); *Mestre das Marionetes* (*Xìmèng rénshēng*, 1993). Essa colaboração deixou uma grande marca no cinema taiwanês por reunir dois grandes nomes de suas respectivas áreas.

Li Tien-lu (1910 – 1998) foi uma importante figura cultural de Taiwan, um prestigiado mestre de marionetes, que nasceu em Houli, uma pequena cidade com menos de 60 mil habitantes. Conhecido por sua expertise em manipulação de bonecos de mão, conhecida como Potehi, Li é um dos pioneiros desse segmento artístico na Ilha de Taiwan.

Potehi é um segmento do teatro de marionetes que tem grande força cultural em Taiwan, conhecido pelo uso de marionetes artesanais feitas de tecido, papel e que são manipulados por um único mestre que performa histórias culturais da ilha. As marionetes têm expressões faciais significativas, acompanhado de roupas coloridas e cabelos e acessórios. O marionetista controla suas peças usando diversas hastes e cordas dando complexidade ao boneco.

As narrativas exploradas nesse segmento abrangem uma diversidade de temas, com as tramas centrais incorporando mitos, lendas e elementos que vão do drama à comédia e ação. Li Tien-lu demonstrava uma habilidade excepcional em manipular as marionetes, conferindo-lhes agilidade e uma característica única que dava autenticidade aos seus personagens. Ele transformava histórias aparentemente comuns em experiências envolventes e singulares, tornando-as memoráveis por meio de sua arte.

Potehi é amplamente apreciado e fomentado como expressão artística regional da Ilha, os mestres de marionete são agentes significativos para preservação e perpetuação da cultura taiwanesa através das gerações, tendo uma influência grande na história da região, sendo considerado patrimônio cultural de Taiwan.

Li dedicou sua vida à arte do Potehi, que enfrentava um declínio de popularidade em meio às transformações da sociedade moderna. A chegada de influências ocidentais e o crescente interesse por formas de entretenimento

estrangeiras contribuíram para esse afastamento, fenômeno semelhante ao que ocorreu com a Ópera de Pequim na China durante os anos 1960.¹⁴

Li Tien-lu passou boa parte da sua vida profissional se voltando para a preservação e promoção das marionetes, viajando por toda Taiwan e internacionalmente para apresentar as peças mais emblemáticas dessa forma de teatro tradicional. Suas performances não apenas difundiram esse segmento, mas também colocaram as histórias e mitos culturais de Taiwan em evidência para um público global. Seu compromisso com a arte e sua habilidade incomparável em manipular as marionetes ajudaram a manter viva uma tradição que enfrentava o declínio devido às rápidas mudanças sociais e à influência externa a ilha.

Ao longo de sua carreira, Li se tornou um embaixador cultural de seu país, elevando o status do Potehi ao palco internacional. Sua dedicação e autenticidade transformaram-no em um símbolo de orgulho nacional. Reconhecido como um dos maiores mestres de marionetes de Taiwan, ele foi homenageado com inúmeros prêmios e distinções, não apenas por suas habilidades artísticas, mas também por suas inestimáveis contribuições à preservação da cultura e identidade taiwanesa. Através de seu trabalho, Li consolidou o Potehi como uma expressão artística única e profundamente ligada à história e ao espírito da ilha.

Após o grande êxito de *Cidade do Desencanto* em 1989, Hou Hsiao-Hsien começou a produzir filmes de outros diretores, como *Dust of Angels* (*Shao nian ye, an la!*, 1992), *A Borrowed Life* (*Duo sang*, 1994), e o mais famoso que Hou produziu nos anos 1990: *Lanternas Vermelhas* (*Da hong denglong gaogao gua*, 1991), de Zhang Yimou. Além do novo trabalho como produtor, como Santos aponta, outra atividade sua foi envolver-se “politicamente em atividades de um partido novo, o Partido Social Democrata, apoiando o dissidente do Partido Democrático Progressista, Chu Kao-cheng” (2020, p. 73). Contudo, apesar de todos esperarem a nova realização de Hou, passaram-se quatro anos até isso acontecer, seu maior hiato entre filmes até então.

O título de abertura de *Mestre das Marionetes* anuncia que em 1895 Taiwan foi cedido ao Japão, enquanto a narração final deixa claro que estamos terminando exatamente onde o seu filme anterior começou - em agosto de 1945, sendo esse filme uma espécie de prequela do filme *Cidade do Desencanto*, como quem tenta situar

¹⁴ A decadência da Ópera e o boom da cultura ocidental é abordada com profundidade no filme de 1988: *Painted Faces* (*Cat Siu Fuk*) dirigido por Sammo Hung, um ex-ator da ópera chinesa.

mais ainda alguns acontecimentos que levaram aos eventos que culminaram no “Terror Branco”, e volta para outra forma de dominação.

Um dos motivos que guiaram a realização desse projeto, foi a vontade de Hou de querer contar a história do país através de um dos seus atores favoritos, que naquele momento, já era um octogenário, e já tinha trabalhado com o diretor em produções anteriores. De acordo com o livro *No man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*, em uma entrevista com a produtora de cinema Peggy Chiao, ela afirma que o diretor fez o método reverso do que normalmente faz, gravou primeiro em áudio todas as entrevistas de Tian Lu sobre sua vida, histórias que vão desde questões sobre o casamento dos seus pais ao seu nascimento, depois escreveu o roteiro, fez as tomadas ficcionais do filme e por fim, fez Tian Lu falar novamente sobre sua vida, só que agora para uma câmera.

Com um novo regime governamental e sendo internacionalmente reconhecido, o diretor pôde sair da ilha e voar para o continente, China, para gravar cenas do seu novo projeto, porém as dificuldades enfrentadas durante as filmagens no país moldaram profundamente o processo de criação do *Mestre das Marionetes*, gerando a necessidade de lidar com atrasos constantes e ajustes de última hora. Estas adversidades não apenas testaram a resiliência da equipe, mas também contribuíram significativamente para a natureza flexível e adaptável da estrutura do filme, como dito anteriormente, o filme é um híbrido entre documentário e ficção, contudo, de forma geral, é um filme difícil de classificar. Ainda no livro *No Man an Island*, o autor afirma:

Mestre das Marionetes se revela como um enigma cinematográfico difícil de classificar e analisar. Nem documental nem ficção. Se este for um documentário - seja sobre Li Tianlu, sua forma de arte ou a era japonesa - seu “argumento” está profundamente enterrado. Analisar o filme sob uma perspectiva temática é como uma escavação arqueológica virtual, desenterrando fragmentos repletos de significado cultural e político mais profundo. Este desafio não é menos evidente no aspecto estético do filme (Udden, 2017, p. 116).

A abordagem de Hou, que evita cair em didatismos e linearidade, reflete essa complexidade, transformando o filme em uma obra de arte que demanda uma interpretação ativa. A estética, muitas vezes marcada por uma narrativa contemplativa e pelo uso de planos longos, contribui para essa sensação de “escavação,” na qual cada cena, cada gesto, e cada silêncio parece carregar um significado maior do que aparenta à primeira vista. Assim, o filme exige que o espectador participe da

construção do sentido, conectando os fragmentos históricos e culturais em um quadro mais amplo.

Apesar de enfrentar inúmeras adversidades, *Mestre das Marionetes* fez história ao se tornar o primeiro filme de Taiwan a ser indicado ao prestigiado Festival de Cannes. Este marco não só colocou o cinema taiwanês no radar internacional, mas também abriu caminho para que outras produções da ilha ganhassem reconhecimento global.¹⁵ O sucesso do filme no festival serviu como um ponto de virada, desafiando as expectativas e reforçando a relevância do cinema taiwanês como um espaço de expressão cultural e política. A partir dessa conquista, cineastas de Taiwan passaram a ter maior visibilidade em eventos internacionais, o que impulsionou o desenvolvimento de novas gerações de diretores e a circulação de obras que retratam a complexa identidade taiwanesa em meio às transformações sociais e históricas da região. Este pioneirismo não apenas solidificou a reputação de Hou como um dos grandes mestres do cinema mundial, mas também colocou Taiwan no mapa como um polo de inovação artística no cenário cinematográfico global.

3.1 Quem foi o Mestre das Marionetes?

A jornada de Li teve início em 1910, em meio a uma Taiwan ainda lidando com os ecos da resistência direta ao domínio japonês. No entanto, foi durante seus anos formativos que uma consciência taiwanesa incipiente começou a surgir. Em 1936, Li deu um passo significativo em sua carreira artística ao estabelecer sua renomada trupe de marionetes, *Yiwanran*, cativando plateias com suas apresentações até trinta e cinco vezes por mês. No entanto, esse período de florescimento criativo foi abruptamente interrompido quando, apenas um ano depois, a trupe de Li caiu vítima das severas políticas de assimilação impostas pelas autoridades japonesas.

Enquanto muitas narrativas sobre marionetistas da época enfatizam a resistência firme contra a assimilação japonesa, a trajetória de Li Tien-lu toma um caminho diferente. Em vez de se posicionar como um rebelde incansável, Li admite de forma honesta seu breve envolvimento com a seção de propaganda da polícia japonesa. Ele explica que sua decisão foi influenciada por um oficial japonês que o

¹⁵ No ano seguinte ao lançamento deste filme, 1994, o diretor Edward Yang concorreu a Palma de Ouro pelo filme *A Confucian Confusion* (*Dúlì Shídài*) e teve o terceiro longa do diretor Ang Lee exibido: *Comer, Beber, Viver* (*Yin shi nan nu*, 1994)

tratou com gentileza e ofereceu uma amizade sincera. Mesmo assim, ele carrega em suas memórias uma ambivalência profunda. Apesar de sua ligação com o regime, ele relembra com certa nostalgia os momentos em que, aproveitando as brechas na vigilância japonesa, conseguiu encenar clandestinamente histórias tradicionais. Esses atos revelam sua resistência discreta, uma forma de preservar a cultura taiwanesa sem confronto direto, mas também sem ceder completamente à autoridade. A narrativa de deste marionetista, portanto, não é de oposição aberta, mas de um delicado equilíbrio entre adaptação e subversão, refletindo a complexa relação entre identidade cultural e poder durante a ocupação japonesa.

Esse intrincado jogo de lealdade, sobrevivência e expressão artística constitui o núcleo do filme de Hou, ecoando temas mais amplos da identidade cultural taiwanesa. A trajetória de Li funciona como um retrato profundamente comovente das nuances e dilemas que definiram a vida de muitos durante a ocupação japonesa. Sua história revela as tensões entre adaptação e resistência, entre preservar a cultura sob um regime opressor e ceder para sobreviver. Ao destacar essas complexidades, o filme oferece uma visão rica e multifacetada das lealdades conflitantes que moldaram a identidade de Taiwan em um dos períodos mais turbulentos de sua história.

Após a guerra, Li começou a questionar o futuro de Taiwan sob o novo governo, especialmente quando os taiwaneses passaram por privações que nunca haviam experimentado sob o domínio japonês. Ele se recusou a se apresentar até cinco dias após o Incidente do 28 de fevereiro. No entanto, Li acabou se adaptando à nova ordem da mesma forma que havia feito sob o domínio japonês, chegando até a se apresentar uma vez para Chiang Kai-shek. Mais importante ainda, Li se tornou o principal embaixador cultural de Taiwan nas artes tradicionais. O agora embaixador começou a aceitar alunos do exterior, primeiro da França, depois dos Estados Unidos, Japão e Áustria. Isso resultou em inúmeras apresentações no exterior pela trupe de marionetes de Li, iniciando na França em 1978. Eventualmente, Li recebeu uma grande quantidade de prêmios. O governo da República da China até concedeu a Li um prêmio pela "promoção do entendimento internacional".

Apesar das diferenças geracionais, Hou nutria grande admiração por Li e achava que ele seria uma peça fundamental para o tipo de cinema que estava construindo, apesar do marionetista ainda não entender bem esse cinema e nem ter gostado do primeiro filme que participou do diretor. James Udden fala sobre como ambos se conectaram artisticamente e comenta o início da relação:

A relação entre Hou e Li foi excepcional, unindo gerações e transcendendo o fato de que o primeiro é de descendência recente do continente, enquanto o último é um taiwanês multigeracional. Ambos vincularam seus destinos pessoais a Taiwan; ambos usaram sua arte como forma de serviço diplomático para uma ilha que igualmente chamam de lar.

No entanto, Li não apreciou nem entendeu totalmente os filmes de Hou, chegando a chamar a edição de "Poeira no Vento" de "uma bagunça". No entanto, quando Hou começou a usá-lo em meados da década de 1980, Li tornou-se uma figura regular nos filmes taiwaneses, aparecendo como figura de avô em quatro filmes, somente em 1988. Em "Cidade do Desencanto", Li não apenas assume um papel de importância simbólica, mas também se tornou uma fonte importante de informações para Hou sobre os detalhes mais sutis da vida cotidiana no final da década de 1940 (Udden, 2017, p. 117).

Quando Hou decidiu filmar *Mestre das Marionetes*, ele e Li foram juntos a Fujian, uma província da China Continental, para escolherem as melhores locações. Na entrevista com Peggy Chiao, ao comentar sobre o processo de criação do filme, o diretor gravou em uma fita de áudio toda a história de Li Tianlu recitada pelo marionetista para depois decidir quais cenas iria filmar e então, começar a escrever o roteiro e como Udden relata:

Li gostou muito do fato de Hou querer filmar a história de sua vida e sempre adorou a liberdade concedida para atuar, chamando-o de "o melhor amigo de um ator". Li pode não ter entendido o filme de Hou, mas ele o entendeu, e a compreensão foi mútua (Udden, 2017, p. 118).

O filme transcende o formato tradicional de biografia, posicionando-se como uma afirmação poderosa da cultura e tradição taiwanesa. Enquanto em sua obra anterior Hou utilizou elementos culturais e biográficos através de uma narrativa ficcional, neste filme ele adota uma abordagem híbrida, combinando ficção e documentário para contar a história de maneira mais imersiva. Ao se aprofundar na vida de seu personagem principal, o diretor não apenas narra a trajetória de Li Tien-lu, mas também explora a importância simbólica do teatro de bonecos para o povo de Taiwan e usa ele como fio condutor para perpassar por diversos eventos históricos ocorridos na ilha no fim da Segunda Guerra Mundial. Através dessa arte profundamente enraizada na cultura local, Hou destaca como o Potehi desempenhou um papel crucial na resistência e preservação cultural durante a ocupação japonesa, funcionando como uma ferramenta de identidade e coesão para a população taiwanesa em um período de repressão e transformação.

3.1.1 As marionetes

Marionetes começaram a ser manufaturadas na província de Fujian, China Continental, na região mais próxima a ilha, eles ficaram populares na Dinastia Qing¹⁶ quando Taiwan era um distrito de Fujian, até 1836. Os primeiros marionetistas migraram do continente, e mesmo após mais de 50 anos de domínio japonês, um período que inevitavelmente deixou marcas na arte da marionete, os mestres souberam resistir ao assédio cultural. Mantendo vivas as tradições que consideravam fundamentais para expressar-se através desse teatro. Seu legado foi então transmitido para uma nova geração, que encontrou espaço não apenas para preservar essas tradições, mas também para enriquecê-las, expandindo os limites da performance e desenvolvendo novas abordagens criativas.

As limitações geográficas e instabilidades políticas forçaram a esses artistas a desenvolverem e aprimorarem seu ofício de forma independente do continente, momento que a ilha tomou essa arte para si e fez como elemento tradicional de sua cultura. Essa situação durou quase todo o período do domínio japonês, permitindo que os povos originários desenvolvessem e se apresentassem por toda a ilha até o ano de 1937 que marca o início da Guerra Sino-Japonesa (1937 – 1945) e o governo nacionalista recodificou as leis civis, criminais e comerciais de Taiwan.

Com o fim da Guerra Sino-Japonesa em 1945 e a saída dos japoneses, Taiwan voltou ao controle chinês sob o governo nacionalista Kuomintang (KMT). Este novo período trouxe desafios para o teatro de marionetes, já que o governo nacionalista impôs uma política de chinização cultural, promovendo a cultura tradicional chinesa como parte de seus esforços para consolidar o controle sobre a ilha. Isso incluía a revitalização de formas artísticas que fossem vistas como genuinamente chinesas, como o teatro de marionetes, mas agora sob uma perspectiva centralizada e uniformizada.

No entanto, mesmo com essas tentativas de imposição cultural, o teatro de marionetes em Taiwan conseguiu preservar suas raízes taiwanesas. Mestres locais continuaram a adaptar as tradições para refletir a identidade cultural única da ilha,

¹⁶ Iniciada oficialmente em 1636, a dinastia contemplava todo o território chinês e taiwanês, é considerada a última dinastia, sendo derrubada em 1911 na revolução de Xinhai e dando início a República da China.

misturando influências chinesas e locais, enquanto respondiam às mudanças políticas e sociais ao longo das décadas. A televisão e o cinema desempenharam um papel importante na popularização da arte, permitindo que um público mais amplo tivesse acesso a essas performances, que, até então, eram principalmente apreciadas ao vivo.

3.1.2 Taiwan dividida entre China e Japão

Para contextualizar, após a rendição do Japão em 1945, o governo nacionalista chinês, liderado por Chiang Kai-shek, que foi presidente da República da China (Taiwan) até sua morte em 1975, assumiu o controle da ilha. Um dos primeiros atos do novo governo foi substituir o sistema legal japonês pelo sistema legal da República da China. Isso envolveu a implementação de novas leis civis, criminais e comerciais, adaptando-as ao contexto local. A transição foi especialmente complexa, dado que Taiwan havia sido governada pelo Japão por aproximadamente 50 anos, o que fez com que muitas de suas instituições e práticas legais seguissem o modelo japonês. Além disso, o chinês substituiu o japonês como idioma oficial, obrigando a população a passar por um processo massivo de realfabetização. Nem todos os taiwaneses, no entanto, conseguiram acompanhar essa mudança abrupta, o que intensificou o sentimento de ruptura cultural e social.

Esse tópico é abordado brevemente por Hou em seu filme de 1986, *Poeira no Vento* (assinado pelo mesmo roteirista de *Mestre das Marionetes* e *Cidade do Desencanto*) em que um personagem fala ao protagonista que terminou seus estudos e achou que teria diversas oportunidades na vida, mas tudo mudou, pois, pouco tempo depois o sistema de alfabetização e ensino mudou e ele se tornou só mais um analfabeto.

Esse mesmo roteirista, Wu Nien-jen, abordou temáticas semelhantes ao dirigir seu filme de estreia (e biográfico) não muito tempo depois de *Mestre das Marionetes: A Borrowed Life* (*Duōsāng*, 1994) em que o pai mantém todo o costume japonês aprendido na época a ocupação nipônica, idioma, tradições e repulsa aos chineses, se considerando um japonês. Podemos perceber, ao analisar as produções dessa época da primeira metade da década de 90, que a mudança política causou uma polarização e ainda era um tópico que muitos tentavam analisar, seja por meio do cinema, da arte das marionetes. Algo que ainda veríamos sendo discutido no último

filme da trilogia, *Bons Homens, Boas Mulheres*. A relação com a China continental, que não reconhece a independência de Taiwan, e as diferentes visões dentro da ilha sobre o futuro político da nação — seja em direção à unificação, à independência total ou à manutenção do *status quo* — fazem com que a troca de governos continue sendo um tópico controverso.

O Partido Nacionalista Chinês, ao assumir o controle de Taiwan, rapidamente introduziu suas próprias instituições legais e judiciais, o que resultou na substituição de juízes, advogados e demais profissionais do direito japoneses por chineses. Além disso, novas instituições foram criadas para administrar as leis de acordo com o sistema chinês, o que incluiu reformas nos tribunais e na administração pública. Essa transição, no entanto, não foi tranquila e enfrentou grande resistência por parte da população local. Muitos taiwaneses que haviam colaborado ou se beneficiado do sistema japonês, como o próprio Tian Lu, passaram a enfrentar dificuldades sob o novo governo.

Essa mudança abrupta gerou tensões entre os taiwaneses e os novos administradores chineses, culminando em episódios de repressão e revolta. O mais marcante desses eventos foi o "Terror Branco" de 1947, quando uma violenta repressão estatal resultou em um massacre que matou milhares de pessoas, refletindo a brutalidade do novo regime diante da insatisfação popular. Abaixo, uma charge tirada de um site de Taiwan (Figura 10) que caracteriza o massacre, na visão de um taiwanês.

Figura 10 - Charge taiwanesa sobre o Terror Branco (1947)



Fonte: Ouyang, 2000, *apud* Tai, 2018

Apesar de o filme cobrir eventos até 1945, para compreendermos melhor o contexto geral da ilha, é fundamental considerar o que ocorreu após a saída dos japoneses e a chegada dos chineses na segunda metade da década de 1940. Esse período marcou a repetição de um processo colonial, o que levou Hou a descrever Taiwan como uma grande “cidade do desencanto”. Assim como os japoneses antes deles, o partido nacionalista procurou promover a cultura tradicional, mas agora com uma perspectiva chinesa. Isso incluiu o teatro de marionetes como parte de sua política de chinização¹⁷. Esse impulso pode ter contribuído para uma revitalização do teatro de marionetes sob uma nova perspectiva chinesa, embora tenha tentado preservar suas raízes taiwanesas sempre que possível.

Ao longo das décadas, o teatro de marionetes em Taiwan evoluiu e se modernizou. Influências ocidentais e modernas foram incorporadas afim de se esquivar das censuras e manter viva essa arte, e hoje, algumas décadas após o filme de Hou, governo e organizações culturais chinesas também apoiam a preservação e promoção do teatro de marionetes como um patrimônio cultural importante.

3.2 Análise do Mestre das Marionetes

O filme começa com um intertítulo que situa o espectador no período retratado: o final do século XIX e o início do século XX, em Taiwan, com o começo do governo colonial japonês. Em seguida, é mostrado o nascimento de Li Tien-lu, em 1910, já durante a ocupação japonesa, acompanhado pela narração em voz-off do próprio Li, já idoso, no início dos anos 90. Nessa narração, ele discute várias questões sobre o casamento de seus pais e o seu próprio nascimento. De acordo com a tradição chinesa, quando uma mulher e um homem se casam, a mulher deve se mudar para a casa da família do marido e adotar seu sobrenome. No entanto, quando o pai de Li se casou, ele foi viver com a família da esposa, o que significava que seus filhos não carregariam seu sobrenome, Ke. O pai de Tien-lu não gostava dessa ideia e negociou com os sogros que o primeiro filho do casal levaria o nome da família da mãe, Li, e os outros filhos adotariam o sobrenome Ke. Como primeiro filho, Li Tien-lu foi criado pelos avós.

¹⁷ É a assimilação linguística ou assimilação cultural de conceitos da língua chinesa e cultura da China.

Devido à sua inclinação para as artes, Tien-lu foi convidado pelo Sr. Li, um artista de teatro de marionetes, para trabalhar em seu grupo por 15 dólares por ano, e seu pai aceitou a proposta. Ainda naquele ano, o protagonista foi convidado por outro artista, Aolai, para ingressar no grupo "Paisagem da Montanha", com uma oferta pelo dobro do valor. Mais tarde, Tien-lu viria a casar-se com a filha de Aolai e, como seu pai, passou a viver com a família da esposa.

Em 1932, Li Tien-lu fundou seu próprio grupo de teatro de marionetes. Em 1937, no mesmo ano da invasão da China pelo Japão, com o Incidente da Ponte Marco Polo¹⁸, o governo japonês começou a implementar medidas de assimilação cultural em Taiwan, dificultando a prática das artes tradicionais. Segundo Li Tien-lu, muitos artistas de teatro de marionetes perderam suas fontes de sustento, ficando sem meios para sustentar suas famílias. Nesse período, ele se juntou a um novo grupo, onde continuou a exercer sua arte para a seção de propaganda do governo, enquanto secretamente ainda realizava peças tradicionais, desafiando as restrições impostas. Além disso, continuou trabalhando como ator de teatro.

Mesmo Li sendo uma grande figura cultural na ilha, e esse sendo um dos motivos para Hou fazer uma biografia dele, no filme a proposta é outra: ser mais uma pessoa comum, um simples contador de histórias, como James Udden (2017, p.118) afirma: “não conta seu heroísmo, nem sua resistência, mas simplesmente como ele viveu em tempos difíceis e sobreviveu”.

Assim como em seu filme anterior, Hou usa a abordagem de olhar para o mundo, mesmo o mundo que passa por grandes acontecimentos históricos e instabilidades, através de pessoas comuns, sem julgamentos do que seria o certo e o errado, deixando isso para o espectador. Aqui, Li e os demais personagens com algum destaque no filme, estão para representar a vida cotidiana de Taiwan naquele período, não para serem arquétipos que se voltam contra um grande opressor ou tomam atitudes heroicas.

Estes não são o tipo de histórias a que estamos acostumados: eles não envolvem os grandes personagens históricos que supostamente “conduzem” esses eventos; [...] Estas são histórias não oficiais por excelência. (Udden, 2017, p. 128)

¹⁸ Em julho de 1937 um confronto iniciado por tropas japonesas contra as chinesas ocorreu após um desentendimento. Esse confronto levou ao rompimento das relações entre o Japão e a China e deu início a guerra Sino-Japonesa.

Os personagens, no decorrer do filme, vivem a sua própria maneira. Hou não hesita em mostrar seu protagonista tendo atitudes que não são aceitas socialmente, como ele tendo um caso extraconjugal com Leitsu, a proprietária de um bordel que ele conheceu durante uma de suas apresentações. Os dois viveram um romance intenso, mas Tien-Lu decide terminar o relacionamento e retornar para ficar com sua família na capital.

À primeira vista, o filme pode parecer usar uma estrutura episódica ou de esquetes para contar uma biografia, mas Hou adota uma abordagem mais profunda. Ele utiliza a vida de um único personagem e diferentes momentos de sua trajetória para refletir a história de Taiwan e as reações dos personagens às mudanças políticas e sociais da época. Através da vida de Tien-Lu, o filme tece uma linha do tempo que conecta a história pessoal do protagonista à história mais ampla de Taiwan.

Por exemplo, o encontro de Tien-Lu com Leitsu ocorre durante uma apresentação na ópera, já que, em 1937, as apresentações ao ar livre foram proibidas pelos japoneses. Outra cena significativa ocorre em 1942, durante o auge da Segunda Guerra Mundial, quando Li apresenta uma peça de propaganda japonesa. Sua trupe viaja para o interior para apresentar essas peças de caráter fascista, refletindo a realidade da época.

Essas cenas corroboram a ideia de que Hou não está interessado em fazer um julgamento moral direto, mas em retratar a vida e a sobrevivência dos personagens durante o período da guerra. O filme fala sobre as atrocidades cometidas pelo governo japonês, mas também revela a complexidade das escolhas que os personagens enfrentam.

O protagonista é convidado por um militar japonês para se juntar ao grupo de teatro de propaganda do governo, com a promessa de um salário maior e a possibilidade de trazer sua família para viver com ele no dormitório da polícia. Durante a guerra, Tien-Lu e sua família são evacuados de Taipei para uma aldeia próxima a Boli. No dia da chegada, recebem a notícia da rendição do Japão, mas encontram dificuldades para retornar a Taipei devido à alta demanda por bilhetes. Eles acabam se estabelecendo em uma antiga loja de caixões, que lhes é designada como nova residência.

O filme retrata os efeitos da guerra sobre as pessoas, evitando mostrar conflitos diretos—uma abordagem que Hou mantém em todos os filmes da trilogia. Em vez disso, ele foca em mazelas como pobreza, doença e morte. Após a mudança

para a loja de caixões, Li e sua família contraem malária. Antes dessa cena, a família estava desfrutando uma boa refeição, mas a cena termina em um *fade out* e o som de sirenes em *fade in*, indicando o início de um ataque aéreo. Li reflete sobre o fato de que, segundo os antigos, os bons momentos vêm sozinhos, mas os momentos ruins vêm em grupo.

A cena seguinte começa com Li ocupado fazendo um caixão para seu filho mais novo, que morreu fora de tela, enquanto seu sogro também faleceu de malária durante o intervalo entre a cena do jantar e essa. Posteriormente, ele retorna à capital, sem dinheiro e com malária. Na cidade, é convidado por um amigo para atuar em seu grupo de rua. Comprometido a ajudar apesar da doença, Li menciona que atuava em alguns papéis e, em seguida, se retirava para uma cama no fundo do palco, onde sofria convulsões devido à malária.

O filme encerra com Li Tien-lu narrando dois episódios que ocorreram logo após o fim da guerra. No primeiro, Li viu uma nuvem de fumaça vindo do aeroporto e, ao investigar, encontrou soldados japoneses sendo atacados por uma multidão. A agressão ocorreu porque os soldados estavam acumulando grandes quantidades de arroz para si, em vez de distribuí-lo. Após conversar com os soldados, Li descobriu que o arroz estava estragado. Com essa informação, as agressões cessaram, mostrando como Li atuou como um pacificador em uma pequena crise pós-guerra entre japoneses e taiwaneses.

No segundo episódio, Li observou veículos se dirigindo para o aeroporto e ouviu barulhos vindos de lá. Ao espiar, encontrou uma multidão retirando partes de alumínio e aço de aviões inutilizados pela guerra. Quando perguntou o motivo, foi informado de que o dinheiro obtido com a venda dessas partes era usado para financiar suas performances teatrais.

Após relatar esses eventos, Li Tien-Lu conclui o filme com a frase: “E foi por essa razão que Taiwan foi finalmente libertado do domínio japonês.” Segundo Santos, essa frase é acompanhada por um sentimento de satisfação pela libertação. Santos observa que “Li Tien-Lu, inicialmente, questionou a autoridade do Partido Nacionalista Chinês, devido às privações pelas quais o povo passou nessa época” (p. 75, 2020).

As cenas descritas ilustram, de maneira semelhante à complexidade retratada nas relações entre Hirome e Wen em *Cidade do Desencanto*, as intrincadas relações de Taiwan com a China e o Japão e como elas podem ser complexas. O

filme de Hou oferece uma visão multifacetada das interações entre os taiwaneses e os ocupantes japoneses durante a guerra, demonstrando como as dinâmicas de poder e cultura foram moldadas e desafiadas ao longo desse período turbulento e a relação ambivalente que os taiwaneses tem com os japoneses.

Uma cena que evidencia essa complexidade da relação é a da figura 11, onde todos se sentam para apreciar uma peça taiwanesa, enquanto todos se acomodam, há um oficial japonês e sua presença é simbólica porque está posicionado de forma a vigiar e observar a plateia, mas ao mesmo tempo assiste a peça.

O trecho descreve como a presença do oficial japonês no campo de visão do espectador do filme funciona como uma “pedra no sapato” para a apreciação completa da performance. Esse detalhe não é apenas um obstáculo físico, mas também uma metáfora para a intrusão cultural e política dos ocupantes japoneses. A peça, que deveria ser uma celebração de costumes tradicionais, é permeada por uma sensação de vigilância e controle, refletindo como as expressões culturais eram, ao mesmo tempo, permitidas e cerceadas pelos militares japoneses.

Figura 11 - Militar vigiando e assistindo uma peça teatral.



Fonte: Mestre [...] 1993.

Essa cena transmite a tensão e o paradoxo da dominação: a tentativa dos ocupantes de se inserir na cultura local, enquanto ainda mantinham uma posição de poder e autoridade. Mesmo enquanto participam da cultura que ocupam, permanecem vigilantes, uma presença que não permite que a cultura se expresse plenamente.

A presença do oficial japonês no centro do quadro é uma composição que nos leva a crer que ele está posicionado de forma a obstruir parcialmente nossa visão da performance, interferindo na nossa experiência como espectadores. Esse bloqueio visual traduz-se em uma metáfora poderosa: assim como ele impede que apreciemos a peça de forma completa e desimpedida, sua figura também representa o impedimento dos taiwaneses em vivenciar plenamente sua própria cultura durante a ocupação japonesa. O oficial é um lembrete de que qualquer expressão cultural está sujeita à supervisão e censura.

A imagem, então, torna-se uma representação visual da repressão cultural: o oficial, com sua presença central e disruptiva, simboliza a interferência e a coação que os taiwaneses experimentavam em suas tentativas de preservar e celebrar suas tradições. A interrupção que sentimos ao tentar apreciar a performance na tela é a mesma interrupção que os locais enfrentavam ao tentar viver suas vidas e culturas sob a ocupação. É uma metáfora visual que nos coloca na pele deste povo, forçando-nos a confrontar a realidade de que, mesmo nas manifestações mais sutis da vida cotidiana, a liberdade era comprometida e a expressão cultural, sufocada.

Alguns elementos fílmicos que corroboram essa análise da figura 11, podem ser encontradas na coreografia desta cena: o oficial em primeiro plano está imóvel, em contraste com o movimento dinâmico dos atores no palco. Ele mexe apenas sua cabeça, que indica que está sempre em vigilância. Este contraste de dinamismo sugere a rigidez do poder militar em oposição à fluidez e criatividade da arte popular, todos os outros estão abaixo do seu olhar, criando uma situação hierárquica, e todos estão calados e na penumbra, sem muitas reações diante de seu olhar autoritário.

Através de uma câmera estática e uma mise-en-scène cuidadosamente calculada, ele nos força a experimentar, em termos visuais, a sensação de sufocamento cultural. Cada elemento no quadro, desde o soldado até os atores e o próprio público, as cores predominantes vermelho e dourado, as mais populares do país, sendo a primeira a cor predominante da bandeira, que significa felicidade, contribui para uma reflexão sobre o poder, a resistência e a identidade cultural.

Contudo, apesar das críticas que teceu em seus filmes, Hou foi convidado e apoiado para fazer um filme no Japão anos depois. Este projeto foi uma homenagem ao renomado diretor japonês Yasujiro Ozu (conhecido por *Tokyo Story*, 1953) e uma das grandes referências de Hou, que veio a ser o longa *Café Lumière*, (*Kōhī Jikō*,

2003). O filme rodado em Tóquio e estrelado por um elenco japonês, não só homenageia Ozu, mas o compositor taiwanês Jiang Wen-Ye (objeto de estudo da protagonista Yoko) e veio a se tornar um dos trabalhos do diretor mais aclamados pela crítica¹⁹ e mostra mais uma vez a profunda relação Taiwan-Japão.

Hou, em *Mestre das Marionetes* consegue criar mais uma vez uma trama, que apesar de parecer fragmentada, consegue nos mostrar como era Taiwan através das “pessoas comuns” e como fio condutor, ele repete um artifício usado em seu filme anterior: em *Cidade do Desencanto* as reuniões de mesa e o corredor do hospital são a liga entre uma cena e outra, para o roteiro dar saltos temporais mas estes não serem tão abruptos, já nesse filme de 1993, as performances de marionetes são esses marcadores temporais. A cada apresentação, é acompanhado por um salto significativo na vida do protagonista, além da própria performance em si já vir carregada de contexto. Como Udden afirma:

A peça de marionetes de propaganda resume perfeitamente a tentativa tardia dos ocupantes de integrar totalmente os taiwaneses à sociedade japonesa. Da mesma forma, a performance final do filme simboliza um retorno à tradição, mas também mostra um Li tremendo, atuando apesar de ter cólera, uma doença que tirou muitas vidas em Taiwan logo após a guerra (Udden, 2017, p. 120).

A peça de marionetes de propaganda é apresentada como uma tentativa dos ocupantes japoneses de usar a arte tradicional como ferramenta de controle, buscando integrar os taiwaneses à cultura japonesa por meio de narrativas manipuladas e adaptadas às necessidades políticas da época. As marionetes, símbolos da cultura taiwanesa, são colocadas a serviço do regime colonial. Essa dinâmica revela uma estratégia de dominação cultural que vai além da simples imposição militar ou política — é uma tentativa de moldar a identidade e os valores de um povo através da arte, que passa a ser cooptada para fins de propaganda e assimilação.

Essa perspectiva foi apresentada algumas décadas antes por Walter Benjamin no ano de 1936, em seu texto *André Gide e seu novo adversário (Carta Parisiense I)*, ao apontar que a arte de propaganda fascista serve como uma forma de estetização da vida política. Benjamin afirma: “A arte fascista é uma arte de propaganda” (Benjamin, 2020, p. 6). Ele também discute o modo como a propaganda

¹⁹ Em 2019, Steve McQueen, primeiro cineasta negro a ganhar um Oscar de melhor filme, elegeu *Café Lumière* como melhor filme do século XXI.

política dos dominadores opera, utilizando o que é importante e enraizado na cultura do povo dominado. A propaganda se apropria de figuras já conhecidas e respeitadas para criar uma sensação de familiaridade e estabelecer um respeito pré-existente, facilitando a aceitação das ideias propagadas, como podemos ver no trecho de *Carta Parisiense I*:

A arte fascista é, portanto, executada não apenas para as massas, como também pelas massas. Isso parece supor que a massa tem que ver consigo mesma nesta arte, compreende-se a si mesma, ela é a dona da casa: dona dos seus teatros e dos seus estádios, dona dos seus estúdios de cinema e das suas editoras. Todos sabem que não é o caso (Benjamin, 2020, p. 7).

A citação de Walter Benjamin destaca uma característica chave da arte fascista: embora aparentemente voltada para as massas, e até feita "pelas massas", ela não é realmente controlada por elas. Benjamin sugere que, ao contrário do que o fascismo tenta projetar, as massas não têm verdadeira autonomia ou propriedade sobre os meios de produção cultural — como teatros, estádios, estúdios de cinema ou editoras.

A arte fascista, ao dar à massa uma ilusão de participação e poder, acaba instrumentalizando-a em favor dos interesses do regime, ao invés de verdadeiramente permitir que ela se expresse ou se compreenda por meio dessas formas culturais. Na última frase da citação “Todos sabem que não é o caso” o autor enfatiza que esse domínio sobre os meios de produção cultural é, na realidade, uma ilusão criada pela propaganda fascista para perpetuar a dominação. Isso é uma crítica direta à forma como o fascismo esteticiza e manipula a cultura para consolidar seu poder político, ao mesmo tempo que priva as massas de qualquer agência real.

Sobre o governo japonês ter convidado Li, uma grande figura na ilha, Benjamin também comenta esse tipo de prática no mesmo texto: “O fascismo procura cúmplices para o Ministério da Propaganda” (Benjamin, 2020, p. 4).

A citação de Udden e Benjamin nos evidenciam a complexidade do colonialismo, que não se resume à força física, mas também age no campo simbólico e cultural.

A performance final do filme (figura 12), que apresenta Li tremendo de cólera enquanto continua a atuar, simboliza algo muito diferente. Nesse momento, a guerra acabou, e ele apresenta uma peça tradicional, livre de quaisquer imposições estrangeiras. A performance e a arte retornam à sua função original, como um ato de expressão genuína da cultura e do espírito taiwanês. No entanto, esse evento ocorre

em um contexto de devastação e sofrimento, refletido no estado físico debilitado de Li, o que sublinha a fragilidade e a luta da cultura local para sobreviver a um período de opressão e miséria. Mesmo diante desse colapso, Li continua a performar — uma representação da resistência e da persistência cultural de Taiwan.

Figura 12 - Li tendo convulsões no fundo do palco.



Fonte: Mestre [...] 1993.

A relação entre as duas performances — a de propaganda (evidenciadas nas figuras 13 e 14) e a final — cria uma tensão que é central à narrativa de *Mestre das Marionetes*. De um lado, temos a tentativa de dominação e assimilação cultural por parte dos ocupantes; de outro, a luta da cultura taiwanesa para se manter viva e significativa, mesmo em condições adversas. O tremor de Li, que atua apesar de sua condição debilitada, pode ser visto como uma metáfora da própria Taiwan: uma sociedade abalada pela ocupação, pelas guerras e pelas doenças, mas que, apesar de tudo, continua a se expressar e a sobreviver.

A apresentação mostrada na figura 12 ocorre durante o dia, com muitos artistas se esforçando para manter o show, apesar das condições adversas. O cenário é dominado por tons de verde, luz abundante e o som de uma audiência empolgada, criando uma atmosfera vibrante. Esse momento contrasta fortemente com o que se vê na figura 14, que se passa ao anoitecer, onde o público está em silêncio, a iluminação é baixa, e a cor predominante do plano é o azul — tonalidade frequentemente associada à tristeza. A mudança de cores e atmosfera reforça o contraste entre os dois momentos, destacando a diferença de energia e emoção.

Figura 13 - Propaganda militar no teatro de bonecos.



Fonte: Mestre [...] 1993.

Figura 14 - Japoneses fazendo a população local assistir a performance na vila principal.



Fonte: Mestre [...] 1993.

3.3 Memória e Identidade

A estrutura do filme, que alterna entre o presente (com Li refletindo diretamente sobre suas experiências) e o passado (retratado nas cenas ficcionais de Hou), cria um diálogo entre a memória individual e o contexto histórico mais amplo. Assim, o filme explora como a experiência pessoal de Li durante a ocupação japonesa da ilha se entrelaça com a identidade e a memória coletiva de Taiwan.

Ambos constroem uma narrativa profundamente enraizada na interseção entre memória pessoal e coletiva, utilizando a vida de Li Tien-lu, um mestre de marionetes, como veículo para refletir sobre a trajetória traumática da ilha.

O passado aqui é duplo: de um lado, o passado vivido e narrado por Li, com suas recordações do período sino-japonês, e do outro, o passado interpretado e

encenado por Hou. Essa construção reflete como a memória de um povo é composta por múltiplas camadas, onde as vivências pessoais se somam às narrativas culturais e históricas. O filme não apenas revisita os anos da guerra sino-japonesa, mas também questiona como essas memórias moldam a compreensão do presente e do futuro de Taiwan.

A conexão com a memória de um povo é crucial, porque *Mestre das Marionetes* coloca em foco como as memórias do colonialismo e do sofrimento, personificadas na figura de Li, se tornam representações mais amplas da história do povo. A maneira como o protagonista reflete sobre suas experiências evoca a persistência dessas lembranças no imaginário coletivo da nação, especialmente em um contexto de busca por identidade e autonomia. Ao mesmo tempo, Hou, através de sua recriação cinematográfica, transforma essas memórias em uma forma de resistência cultural, criando um espaço onde as histórias individuais de opressão e sobrevivência ressoam em um ambiente mais amplo da história taiwanesa.

A temática da memória nesta obra conecta-se de maneira significativa ao pensamento de Paul Ricoeur, especialmente à sua obra *A memória, a história, o esquecimento* (2004). Ricoeur explora como a memória individual e coletiva se entrelaçam na construção de uma narrativa sobre o passado, com a memória desempenhando um papel central na identidade dos indivíduos e dos povos. Essa intersecção entre memória pessoal e coletiva é o ponto de contato entre o filme e a filosofia de Ricoeur.

O momento em que o protagonista reflete sobre sua vida durante a ocupação japonesa, pode ser vista como um exemplo do que Ricoeur chama de "memória narrativa", ou seja, a capacidade de uma pessoa de organizar e contar a sua própria história, o que implica sempre uma seleção e uma interpretação dos eventos passados. O filme é, assim, uma representação da *mémoires des autres* (memória dos outros), onde a narrativa pessoal de Li se coloca em relação com a memória coletiva de Taiwan. Segundo o autor, "a memória se revela sempre inserida em uma história comum" (Ricoeur, 2007, p. 93). Li nos conta causos aparentemente ordinários de sua vida, mas que vão se mostrando um grande reflexo da experiência coletiva taiwanesa nesse período.

Ricoeur também discute a ideia de "memória traumática", especialmente em contextos de opressão e colonização. A memória de Li sobre o período da ocupação japonesa e os horrores da guerra, revisitada tanto por ele quanto por Hou,

exemplifica como a memória pode ser um lugar de dor, mas também de resistência. Essa memória traumática não é apenas a recordação de um sofrimento individual, mas algo que se inscreve na identidade de todo um povo, ecoando nas narrativas culturais e históricas de Taiwan. Para Ricœur, a memória coletiva é um elemento essencial na construção da identidade de uma comunidade, pois ela "não se limita a remeter ao passado, mas contribui para a fundação da identidade de um grupo" (Ricœur, 2000, p. 80).

Outro aspecto importante no pensamento do autor que relaciona história e ficção, que se reflete na estrutura da obra: Ricœur argumenta que a história e a ficção são duas formas de interpretar o passado. Em *Mestre das Marionetes*, o passado é narrado tanto por Li (documento pessoal, memória) quanto recriado por Hou (ficção, arte). Essa justaposição ecoa a distinção de Ricœur entre *historia rerum gestarum* (a história dos eventos como eles aconteceram) e *historia narrata* (a história como ela é contada). Logo, "a história é essencialmente narrativa, e a narração envolve necessariamente uma interpretação do passado" (Ricœur, 2007, p. 181). O filme de Hou, assim como o pensamento de Ricœur, sugere que as narrativas sobre o passado nunca são neutras, mas sempre interpretativas, e que a ficção pode revelar verdades sobre a experiência humana que o mero relato factual não consegue.

Finalmente, a ideia de *refiguração* em Ricœur, o processo através do qual as narrativas do passado moldam e reconfiguram a nossa compreensão do presente e do futuro, é profundamente relevante para a temática do filme. Neste projeto, tanto Li quanto Hou revisitam o passado não apenas para lembrá-lo, mas para refletir sobre o presente de Taiwan. Ao lidar com memórias de um período colonial traumático, o filme sugere que essas memórias têm um papel crucial na formação da identidade taiwanesa contemporânea. Para Ricœur, a memória tem um papel dinâmico, sendo "uma força que transforma o passado em uma lição para o presente e uma promessa para o futuro" (Ricœur, 2007, p. 312).

Assim, memória e identidade se encontram na reflexão sobre como as narrativas do passado – sejam elas pessoais ou coletivas, documentais ou ficcionais – são centrais para a construção da identidade e da memória coletiva de um povo.

4 BONS HOMENS, BOAS MULHERES (1995)

O filme analisado neste capítulo foi lançado em meados da década de 1990, sendo o décimo segundo longa-metragem de Hou Hsiao-Hsien, marcando um ponto de virada em sua carreira. Lançado 15 anos após sua estreia, ele reafirma o interesse de Hou em retratar os períodos históricos de Taiwan, especialmente entre o final da guerra sino-japonesa, no final dos anos 1940, e o período de repressão política sob o governo do Kuomintang (KMT).

Naquele momento, em 1995, seis anos depois do início de sua trilogia com *Cidade do Desencanto*, outros diretores taiwaneses também lançaram obras sobre esse período. Filmes como *Banana Paradise* (Xiang Jiaotian Tang, 1989) e *Red Persimmon* (Hong Shi Zi, 1995) exploraram esse período da guerra e temas de identidade cultural e colonialismo, enquanto *Song of the Exile* (Kè tú qiū hèn, 1990), dirigido por Ann Hui, abordou as complexas questões de identidade e imigração envolvendo Taiwan, China e Hong Kong.

Com essas temáticas ganhando força no cinema asiático, Hou precisou buscar novos recursos narrativos e estéticos para se diferenciar. Essa busca resultou em uma linguagem cinematográfica ainda mais inventiva e refinada, aprofundando a reflexão sobre as identidades e a história de Taiwan.

O filme narra a história de vida de Chiang Bi-yu e seu marido, Chung Hao-tung, dois guerrilheiros taiwaneses nascidos e educados durante o período colonial japonês. Em 1940, movidos por um ideal antijaponês e acompanhados por amigos de ideologia semelhante, o casal migra para a China continental para unir-se à resistência. Contudo, ao chegarem a Guangdong, são detidos sob suspeita de espionagem para os japoneses, embora posteriormente libertados. Durante os cinco anos que passam no sudeste da China, Bi-yu enfrenta o trauma de ter que dar seu bebê para adoção, um evento que marca profundamente a personagem.

Após o término da guerra, o casal retorna a Taiwan e testemunha o Incidente de 28 de fevereiro de 1947, durante esse período, Hao-tung adere a ideais de esquerda, dedicando-se à luta de classes e à disseminação dessas ideias através do jornal *Iluminação*. No entanto, com o agravamento da guerra civil e a intensificação do regime autoritário sob o governo de Chiang Kai-shek e o KMT, Hao-tung é perseguido e acaba sendo executado.

O filme de Hou, em vez de se centrar exclusivamente na vida de Chung Hao-tung e Chiang Bi-yu, justapõe a vida de duas personagens: uma ficcional, Liang Ching, uma atriz contemporânea, e uma real, Chiang Bi-yu, interpretada por Liang Ching num filme-dentro-do-filme, também intitulado «Boa Gente»²⁰ (Santos, p. 81, 2020).

O filme se desenrola como uma complexa metalinguagem, estruturada em três histórias interligadas. Em uma das linhas narrativas, temos uma atriz que confronta o passado de seu falecido namorado (ficção) enquanto se prepara para interpretar Chiang Bi-yu em um filme dirigido por Hou (ensaio). A terceira camada é a própria biografia de Bi-yu, representada com elementos documentais. Essas histórias são costuradas por interlúdios, nos quais a atriz ensaia para seu papel, refletindo sobre sua conexão pessoal com a personagem histórica.

Para contar a vida de Bi-yu, Hou usa uma estética similar àquela de *Mestre das Marionetes*, seu filme anterior sobre Li Tien-lu. Porém, em vez de adotar o estilo direto de "cabeça falante" usado anteriormente, aqui ele mostra a atriz no processo de composição do papel. A inserção de um arco ficcional para a atriz — a perda de um parceiro — permite criar uma ponte emocional entre ela e a guerrilheira. Essa escolha estética e narrativa não apenas liga a atriz e biografada em uma jornada comum de perda e resistência, mas também aprofunda o envolvimento da personagem e do espectador com a história.

Assim, o filme transcende o simples registro biográfico, transformando a história de Bi-yu em um diálogo entre passado e presente, onde a ficção, o documentário e o ensaio interagem para explorar temas de memória, identidade e legado.

Em suma, no filme há três linhas narrativas: a história de Bi-yu e seu companheiro Hao-tung no final dos anos 40, durante o Terror Branco, Lian Ching em 1995 lidando com o luto de seu namorado Awei enquanto se prepara para o papel e o passado da atriz enquanto ela estava em um relacionamento com seu falecido parceiro.

Tal como o diário de Liang Ching, também o passado do povo taiwanês lhe foi roubado, sendo que, agora, lhe era devolvido em fragmentos. Da mesma forma que apenas chegavam excertos dos textos do seu diário ao fax de Liang, também a história moderna de Taiwan estava repleta de omissões (Santos, p. 83, 2020).

²⁰ Título lusófono para o filme *Bons Homens, Boas mulheres*.

Logo nos primeiros dez minutos, o filme nos apresenta a protagonista, seu cotidiano e sua melancolia com os eventos. Lian Ching tem o sono interrompido por um fax que chega, é um trecho do seu diário que foi roubado, e esse anônimo sempre manda trechos via fax para ela. O telefone também toca, mas ao atender, ninguém lhe responde. Logo após isso, o filme informa através de uma narração em *voice-off* da protagonista que ela se envolveu sexualmente com outro homem pouco tempo depois da morte de seu namorado e aceitou aproximadamente três milhões de dólares taiwaneses para encerrar o caso e não denunciar o crime, então uma possível interpretação para trechos do seu diário pessoal e ligações silenciosas sejam sua própria consciência que insiste em manter o remorso pelas coisas que ela fez após a morte de Awei.

Outra interpretação é que Lian Ching representa Taiwan, além da já mencionada citação de Santos, em que como o diário roubado de Ching, o povo taiwanês também foi roubado, a autora ainda defende que:

A passividade de Liang em relação aos telefonemas e às mensagens e a sua relutância em confrontar a pessoa que a assedia, são reveladoras da relutância da população taiwanesa em confrontar o seu passado nacional. Durante o período em que a lei marcial vigorou, o passado, em particular o Incidente de 28 de fevereiro e o Terror Branco, foi negado pelo governo nacional que impôs uma espécie de “amnésia coletiva”. Quando, finalmente, a população passou a ter a possibilidade de examinar o passado, não tinha ferramentas para o fazer (Santos, 2020, p. 83).

O filme, ou até mesmo a trilogia de Hou, serve como uma ferramenta para tal. Liang é uma representação dos taiwaneses dos anos 90 e Hou a ponte que liga, não somente Liang a Bi-yu mas o povo de Taiwan a um período da história que lhes fora negado. O diretor, ao longo de 6 anos, realizou três longas sobre um mesmo evento histórico em Taiwan, mas de perspectivas diferentes. Primeiramente com um fotógrafo PCD, já em *Mestre das Marionetes*, um artista e folclorista da ilha e agora por fim, um casal de guerrilheiros e a primeira personagem contemporânea da trilogia, que ironicamente tem que lidar com o presente e o passado ao mesmo tempo, percebendo que há muitas ligações entre ela e seus antepassados.

Se nos filmes anteriores, tínhamos a história sendo contada por pessoas comuns, nesse, vemos a história ser filtrada por uma personagem que representa um taiwanês comum. A história que se passa no Terror Branco, não é um simples documentário, mas uma interpretação da protagonista dos eventos daquela época. Nós sabemos do ponto de vista de Liang através de sua narração enquanto lê o roteiro

do filme e se prepara para fazer a personagem, Hou aqui usa a metalinguagem como um dos dispositivos narrativos fazendo um “filme-dentro-do-filme”. A história deste filme-dentro-do-filme” (Santos, 2020, p. 84).

O filme centra muito em momentos que mostram a bagunça que a colonização deixou no país, a suspeita entre os próprios compatriotas e um certo atrito entre chineses do continente e taiwaneses. Podemos acompanhar tal suspeita e confusão através da história do casal principal, pois a relação entre Taiwan e a China Continental, mediada pelo domínio colonial japonês e pela transição posterior para o governo nacionalista chinês, é o pano de fundo central do filme. O casal protagonista, que inicialmente é movido por ideais revolucionários e se junta à resistência chinesa contra o Japão, enfrenta barreiras não apenas externas, mas internas, devido à sua identidade taiwanesa. O fato de serem oriundos de uma colônia japonesa os torna alvos de suspeitas de espionagem, enquanto sua incapacidade de falar mandarim fluentemente os isola ainda mais. A dualidade linguística, destacada no filme em alguns momentos, é um reflexo de como a colonização japonesa reconfigurou a identidade cultural de Taiwan. A predominância do japonês como língua materna em meados da década de 1940 e a transição abrupta para o mandarim como idioma oficial no pós-guerra criaram barreiras de comunicação e identidade que fragmentaram ainda mais a sociedade. Hou Hsiao-Hsien já havia abordado essas tensões linguísticas em *Poeira ao Vento* (1986) e em *Cidade do Desencanto* (1989) demonstrando como a mudança de idioma gerou rupturas sociais, culturais e pessoais.

A desconfiança retratada no filme reflete o impacto psicológico e social das transições políticas e coloniais. O casal principal sofre dessa desordem em tela, representando muitos outros: enquanto luta por uma causa coletiva, é vítima de preconceitos que denunciam a fragilidade da solidariedade nacional. A suspeita mútua entre taiwaneses e chineses do continente, bem como a incapacidade de reconhecer um senso de identidade comum, revelam o quanto a colonização e as mudanças políticas criaram divisões persistentes.

A história é adaptada de um livro, e Hou tenta, por vezes, passar esse sentimento através da montagem (a montagem não segue uma linearidade clara, mas flui entre as camadas de tempo, criando um mosaico fragmentado que transmite a confusão e a desorientação do período colonial e suas consequências). Já foi mencionado que a parte biográfica é filtrada pela interpretação da protagonista, e as

cenar que se passam na época da Segunda Guerra Sino-Japonesa é sempre interrompida por acontecimentos cotidianos que distraem a Liang Ching, como se ela tivesse sido tirada dos seus pensamentos, e a trama volta a ser centrada nela. A transição entre passado e presente muitas vezes acontece sem aviso prévio, desorientando o espectador e refletindo a forma como memórias e traumas emergem de maneira abrupta e não linear.

Nas figuras 15 e 16, podemos ver que a cinematografia entre os dois momentos também muda, realçando que o diretor quis explorar dois gêneros diferentes e criar uma distanciação fílmica entre eles. Muitas cenas dos anos 1940 são filmadas em tons desbotados, quase monocromáticos, um preto e branco suave beirando o sépia, criando uma estética documental e enfatizando a transitoriedade da memória. Já as cenas que se passam nos anos 1990, têm um tom mais saturado, mas muitas vezes opressivo, refletindo a continuidade das tensões históricas.

Figura 15 - Anos 1940.



Fonte: Bons [...] 1995.

Figura 16 - Anos 1990.



Fonte: Bons [...] 1995.

No entanto, as imagens em preto e branco idealizam tanto o passado que Hao-tung e outros parecem estar envolvidos em um nimbo cinematográfico difuso e o

toque “documental” que Hou busca é enfraquecido. Parte desse motivo é que ele transportou um elemento do livro para o filme que não casou bem com o seu estilo, transformar Hao-tung em uma espécie de protagonista heroico. De acordo com Udden, neste filme Hao não exhibe nenhuma das “fraquezas descaradas, mas humanizadoras, dos irmãos Lin em *Cidade do Desencanto* ou de Tian Lu em *Mestre das Marionetes*”, tornando sua história uma narrativa uma espécie de hagiografia.

Hou afirmou futuramente que *Bons Homens, Boas Mulheres* é o filme de sua filmografia que menos lhe agrada. Sem dúvida é o mais experimental e ousado, e por muitas vezes, mais contemplativos que outros, com reflexões em *voice over* e as maiores tomadas de sua carreira até então, mas é também o mais frio e impessoal.

Segundo Santos “O estilo fragmentado, o plano longo, o distanciamento e a multiplicidade linguística mantêm-se elementos centrais deste filme.” (2020, p. 87) Ou seja, muitas vezes é apresentado cenas de forma descontínua e sem transições tradicionais, exigindo que o espectador preencha lacunas narrativas. O uso de planos longos (os maiores até então como mencionado anteriormente) contribui para essa experiência, permitindo que os eventos se desenrolem de forma mais natural e contemplativa, sem a interferência de cortes rápidos.

A alternância inesperada entre essas imagens fragmentadas reforça a sensação de deslocamento, tanto temporal quanto emocional, fazendo com que o espectador se depare com cenas que não seguem uma linearidade tradicional. Essa estratégia narrativa contribui para um efeito de indiscernibilidade, onde as imagens não oferecem uma referência clara ou um fio condutor imediato, esse jogo de memórias, tempos e ficções reflete o próprio tema do filme, que aborda a reconstrução do passado e a maneira como a história pessoal e coletiva se entrelaçam de maneira difusa e, muitas vezes, dolorosa.

Santos também defende que o filme ao não adotar claramente nem uma perspectiva continental (pró-China) nem uma visão puramente nativista (pró-Taiwan), o filme se mantém em um espaço intermediário, quase fugidio, o que gerou debates entre críticos e acadêmicos, nas palavras de Santos:

A forma como Hou Hsiao-Hsien representa esse evento—sem uma estrutura expositiva tradicional, fragmentando memórias e tempos narrativos—desafia interpretações unívocas, tornando a experiência do filme mais subjetiva e aberta à reflexão histórica (Santos, 2020, p. 87).

A estrutura fragmentada do filme faz com que o espectador não apenas receba informações, mas tenha que reconstruí-las, preenchendo lacunas e interpretando a sobreposição de tempos e eventos. Isso se alinha com a ideia de que a história não é um relato fixo e absoluto, perspectiva apresentada em toda a trilogia, mas sim um conjunto de experiências subjetivas, permeadas por lembranças pessoais, sentimentos e esquecimentos e mais uma vez ele deixa de lado dados oficiais e a ‘história oficial’ e se foca na subjetividade de outros olhares.

4.1 A memória e a história

Segundo Paul Ricoeur em seu livro *A memória, a história, o esquecimento* o autor argumenta que a memória é sempre seletiva e política, pois envolve disputas sobre o que deve ser lembrado ou esquecido. O tema debatido nessa trilogia, e sobretudo aqui, faz parte da história de uma nação, principalmente por ter parte dos protagonistas sendo figuras históricas reais e a produção deste longa é fruto do fim de uma censura que não permitia o assunto ser debatido, logo, quem estava no poder decidiu implementar uma política do esquecimento para manipular a história a seu favor. Uma vez que a censura acaba, o cineasta decide relembra os acontecimentos de forma fílmica, mesclando passado e futuro. Na história, a protagonista tem que confrontar além de seu passado pessoal, seu passado histórico, sua ancestralidade, e ambos passados vão se mesclando ao longo do filme, moldando sua vida presente, pois a recordação também é pragmática. Segundo Maria Dourado em seu artigo *Memória e Esquecimento em Paul Ricoeur: A Ideologia Política Camuflada na Anistia:*

Para Paul Ricoeur, o verbo “lembrar” está sempre relacionado ao substantivo “lembrança”, uma vez que o filósofo francês apresenta a memória como sendo pragmática, isso significa que ela deverá ser exercitada, ou seja, não apenas lembrar o que passou, mas fazer alguma coisa em relação a essa lembrança. Nessa esteira, “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa”. Eis, pois, que a recordação está presente tanto no aspecto cognitivo quanto no pragmático (Dourado, 2018, p. 2).

A Esse conceito se manifesta na forma como a protagonista, ao interpretar Chiang Bi-yu no filme-dentro-do-filme, revive fragmentos do passado e os confronta com sua própria realidade. A memória, nesse contexto, não surge apenas como recordação, mas como um instrumento de reflexão e resignificação. A estrutura fragmentada da narrativa ilustra essa tensão entre lembrar e agir, pois as cenas do

passado aparecem de maneira descontínua, revelando como a memória precisa ser constantemente buscada, reconstruída e, por fim, repensada.

Além disso, Hou evita uma abordagem expositiva, justamente porque, como Ricœur aponta, a memória não é um simples "acolhimento" do passado, mas um ato de busca e interpretação. No filme, essa busca se traduz tanto na investigação pessoal de Liang Ching, que recebe faxes anônimos contendo fragmentos de seu diário roubado, quanto no próprio processo histórico de Taiwan, silenciados por colonizadores.

A recordação, nesse sentido, não se limita ao aspecto cognitivo, mas se insere no pragmático. Em *Bons Homens, Boas Mulheres*, lembrar significa também enfrentar, seja a protagonista confrontando suas próprias dores e escolhas, seja Taiwan lidando com um passado de violência e esquecimento forçado. Hou traduz cinematograficamente essa dimensão ativa da memória ao construir uma narrativa onde o passado ressurgir não de forma linear e organizada, mas fragmentada e repleta de lacunas, demandando do espectador um esforço para interpretar e agir sobre essas lembranças.

A relação entre Paul Ricœur e Hou Hsiao-Hsien, enquanto realizador, pode ser vista na maneira como o diretor se posiciona diante da memória e do passado em sua obra. Se, para Ricœur, a memória não é apenas a recuperação de um passado fixo, mas um ato de reconstrução ativa que envolve escolhas, esquecimentos e reinterpretações, Hou incorpora essa visão no próprio processo de criação cinematográfica. Enquanto cineasta, Hou não se vê como um simples reprodutor de eventos históricos, mas como alguém que media, reconstrói e reinterpreta o passado através do cinema.

Rejeitando a ideia de uma perspectiva histórica e absolutista, busca uma estética da fragmentação e da evocação, que exige do espectador uma participação ativa na construção do sentido. Essa escolha se alinha ao pensamento de Ricœur, que argumenta que a memória narrada é nunca acessível de forma pura.

Ricœur alerta sobre a perspectiva da história oficial, que Hou evitou durante toda a trilogia. Segundo o autor

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se

assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou lisonja. Está aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber (Ricoeur, 2007, p. 455).

A citação de Ricoeur sobre o perigo da "história oficial" e a perda do poder narrativo das comunidades se alinha diretamente com a forma como Hou, enquanto criador, estrutura seus filmes para desafiar narrativas impostas. Construindo sua filmografia em oposição a essa narrativa canônica, recusando a estrutura expositiva tradicional e os discursos históricos fechados. Em vez de apresentar Taiwan sob uma única perspectiva—seja a versão do Kuomintang (KMT), do Partido Comunista Chines (PCC) ou uma visão idealizada da resistência—ele cria narrativas fragmentadas, onde múltiplas camadas temporais e subjetivas coexistem. A "armadilha" mencionada por Ricoeur onde o recurso narrativo é capturado por poderes superiores para impor uma versão oficial da história é algo que o diretor evita deliberadamente.

O esquecimento pode ser imposto ou cúmplice, e muitas vezes há uma vontade coletiva de "não investigar o mal cometido". Esse tipo de esquecimento foi central na história de Taiwan, onde a repressão do KMT e o apagamento de eventos como o Incidente de 28 de fevereiro de 1947 criaram um vácuo na memória coletiva. Hou, ao revisitar essas histórias em seus filmes, age como um cineasta que resiste à intimidação e à sedução das narrativas dominantes. Dessa forma, sua obra se alinha à ideia ricoeuriana de que recontar o passado não é apenas um ato de recordação, mas uma tentativa de devolver a voz àqueles que foram desapropriados de sua própria história. Seus filmes recusam o conforto da história oficial e, ao invés disso, revelam um passado quebrado e ainda em disputa, estimulando no espectador um olhar crítico sobre a memória histórica.

Se, para Ricoeur, a verdadeira ameaça à memória não é apenas o esquecimento, mas a imposição de uma única narrativa, Hou se posiciona como um realizador que rompe com essa lógica ao criar obras que não apenas se voltam para o passado, mas questionam como ele é lembrado, reconstruído e até manipulado. Assim, ele não apenas se apropria da memória como tema, mas a transforma em um

dispositivo ativo dentro da própria construção de seus filmes, reforçando o papel do cinema como um espaço para criar uma nova identidade através da memória.

Então, a memória, segundo Ricœur, está sempre entrelaçada à identidade, o diretor, durante a trilogia, a trata da mesma forma, tanto em um nível individual quanto coletivo e em seus filmes frequentemente exploram personagens que vivem entre diferentes tempos e influências culturais, refletindo sua própria experiência como alguém que cresceu sob o regime do KMT e testemunhou Taiwan se redefinir politicamente. Essa ligação entre o pessoal e o histórico faz com que Hou não seja apenas um diretor que retrata o passado, mas um artista que experimenta a memória através do cinema. Ele não apenas escolhe histórias sobre a ilha em que cresceu, mas reflete sobre como essas histórias são formadas, distorcidas e reinterpretadas.

Dessa forma, os filmes se aproximam do conceito ricœuriano da "memória praticada": lembrar não é apenas um ato de contemplação, mas uma ação, uma escolha sobre o que recordar, como recordar e por que recordar. Ele não se limita a reconstruir a história de Taiwan como um documento visual, mas cria experiências cinematográficas que revelam a complexidade da lembrança, incluindo esquecimentos, lapsos e subjetividades. Em *Bons Homens e Boas Mulheres* seu papel enquanto diretor não é o de um historiador que organiza os fatos de forma linear e objetiva, mas o de um criador que tensiona as relações entre passado e presente, unindo memória e identidade e usando-as como principais elementos em seu filme para falar da história.

Se considerarmos o KMT e a censura por ele imposta à produção artística desses acontecimentos como um ato fascista — entendendo fascismo, neste contexto, como uma ação autoritária e repressiva à oposição —, podemos afirmar que o cinema de Hou Hsiao-Hsien, sob os conceitos de Walter Benjamin, pode ser interpretado como um cinema revolucionário. Em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935), Benjamin argumenta que, enquanto o cinema fascista busca estetizar a política e reafirmar estruturas de poder, o cinema revolucionário tem como propósito contribuir para a reconstrução crítica da história e para uma práxis política transformadora. Dessa forma, ao tensionar narrativas oficiais e dar voz a memórias marginalizadas, Hou se alinha a essa concepção benjaminiana de um cinema que opera contra a instrumentalização ideológica da arte.

Logo, abordar esse passado histórico por meio do cinema, mesmo contra a vontade do governo, possibilita uma ampliação da percepção sensível, característica

essencial da linguagem audiovisual. Essa abordagem não apenas resgata memórias silenciadas, mas também revela camadas da realidade que poderiam permanecer ocultas. Como destaca Tiago Penna em seu artigo *O cinema e a percepção sensível* (2009):

A imagem cinematográfica (assim como a fotográfica), pode ser considerada como constituinte da memória voluntária, e, assim, pode permitir um acesso genuíno ao passado oprimido através do presente cristalizado, auxiliando na possibilidade de confecção de uma imagem dialética, na qual irá permitir ao espectador figurar um futuro revolucionário e redimido. Desta forma, o cinema admite também que a subjetividade de seus "leitores" (seus espectadores), alimente-se de imagens que podem porventura se "reauratizar", revelando o presente revolucionário de mudança futura, como aquele presente cristalizado que fulgura em um momento iminente de perigo. (Penna, 2009, p. 2).

A ideia de um "presente cristalizado" remete à concepção de Walter Benjamin sobre o tempo histórico como não linear, onde determinados momentos emergem com intensidade no presente, carregando potencial transformador. Assim, o cinema não apenas registra o passado, mas o reinscreve no agora, possibilitando a sua ressignificação e tornando-o um campo de disputa política e estética. Além disso, Penna sugere que o espectador, ao se deparar com essas imagens, pode experimentar um processo de "reauratização", ou seja, um resgate do valor único e subjetivo, esse processo alimenta a possibilidade de um "presente revolucionário", no qual o passado reprimido não é apenas evocado, mas reativado como força de mudança.

Essa relação de tempos ressoa com a ideia de Benjamin e Penna de que o cinema pode cristalizar temporalidades distintas, permitindo que o passado oprimido ressurgisse no presente de forma crítica e disruptiva. Em *Bons Homens, Boas Mulheres*, a encenação do passado histórico não se dá como mera reconstrução factual, mas como um processo dialético, no qual a memória dos perseguidos pela repressão do KMT se insere no presente traumático da protagonista. Assim, a obra de Hou não apenas resgata o passado oprimido, mas o ativa como possibilidade de mudança, alinhando-se à tradição de um cinema que desafia o esquecimento e propõe um olhar crítico para o agora.

4.2 A Trilogia de Taiwan

Conclusões e generalizações são fáceis de serem formuladas, mas, nesse processo, acabam por ignorar a complexidade da realidade histórica, algo que Hou evitou ao máximo em sua trilogia e da qual só conseguimos extrair uma compreensão fragmentária, na melhor das hipóteses. Diante dessa limitação, talvez a conclusão mais honesta seja justamente não concluir, permitindo que as questões permaneçam em aberto, respeitando as ambiguidades e os silêncios que a história carrega e deixando espaço para novas análises e refutações futuras.

Considere onde Hou poderia ter ido parar. nascido no sul da china e se mudando para Taiwan quando ainda não tinha dois anos, a história de Hou é apenas uma pequena nota de rodapé da diáspora chinesa, um fenômeno que afetou profundamente grandes setores do globo (Udden, 2017, p. 164).

Embora sua trajetória individual possa parecer insignificante diante da vastidão da diáspora chinesa, ela se torna central em seu cinema, que explora constantemente temas como deslocamento, pertencimento, memória e identidade cultural. Assim, a "pequena nota de rodapé" mencionada na citação revela-se, na verdade, um ponto crucial em sua trajetória como cineasta. Ao focar nos espaços esquecidos da história e nas narrativas marginais, Hou Hsiao-Hsien transforma o pessoal em político e o micro em macro, criando um cinema que, embora intimista e contemplativo, é profundamente enraizado nas dinâmicas históricas globais.

O Taiwan que Hou e seus próximos vivenciaram estava diametralmente em desacordo tanto com a China de que seus pais falavam quanto com a propaganda oficial vomitada pelo governo do KMT, de que a ilha se tornou quase um fruto proibido diante de seus olhos, uma fonte de fascínio sem fim que eventualmente encheu volumes de ficção e rolos infinitos de filme, como alguns citados ao longo desta pesquisa.

Contudo, a abordagem de Hou mais uma vez se alinha com a de Walter Benjamin. No ensaio do filósofo intitulado *A Tarefa do Tradutor*, publicado pela primeira vez em 1923, é afirmado que a tradução não deve ser uma simples reprodução fiel do significado do texto original, mas sim uma recriação que revele novas camadas de sentido, mantendo-se fiel ao "espírito" da obra. Para ilustrar esse pensamento dele, podemos citar o desfecho de um texto seu chamado *Porcelanas da China*, em que ele afirma: "A arte chinesa de copiar livros foi, portanto, a incomparável garantia da cultura literária, e a cópia, uma chave para os enigmas da China" (Benjamin, 1987, p. 16).

Enquanto no Ocidente a cópia geralmente é vista como uma reprodução exata do original, sem espaço para interpretação, na tradição chinesa o copista não apenas reproduz, mas recria a obra, reinterpretando-a a cada nova versão. Essa ideia de cópia como recriação está alinhada à concepção de Benjamin sobre a tradução: um verdadeiro tradutor não simplesmente "transporta" o significado de uma língua para outra, mas dá nova vida ao texto, permitindo que ele continue a ressoar em contextos diferentes: "Fidelidade e liberdade: liberdade na restituição do significado; e, ao serviço deste significado, fidelidade para com as próprias palavras" (Benjamin, 36, 2008). A tradução acaba sendo um conceito que também pode ser aplicado à memória, à história e à forma como as narrativas são recontadas ao longo do tempo.

Dessa forma, o diretor não se propõe a simplesmente analisar o passado para a criação do seu filme, pois "o original passa a ser-lhe essencial apenas na medida em que pelo fato de já existir, dispensa o tradutor da fadiga e do sistema ou ordem daquilo que é comunicado" (Benjamin, 2008, p. 38) e a história de Taiwan não assume uma forma linear ou documental, em vez disso, ele reinterpreta o passado, explorando suas ambiguidades e a forma como a memória individual e coletiva transformam os eventos históricos ao longo do tempo.

Cada obra da tríade não é apenas uma revisitação histórica do passado, mas a história reconstituída em paralelo com o presente, e assim como Benjamin argumenta que o tradutor não deve se preocupar apenas com a fidelidade ao significado literal, Hou desvia como pode da narrativa histórica convencional, onde tempos diferentes coexistem, e a fragmentação narrativa reflete a natureza instável da memória, mas nunca deixando de evidenciar os eventos-chaves através de uma camada de subjetividade. É importante abordar tais eventos, pois falar sobre eles é crucial para a construção do filme e também porque "A verdadeira cópia é transparente. Ela não oculta o original, nem lhe rouba luz. (Benjamin, p. 38, 2008). No decorrer desta pesquisa, vemos como cada história apresenta uma proposta narrativa diferente, mesmo que abordem um recorte de tempo muito limitado, pois o propósito do diretor é o mesmo: a identidade. Desta forma, Hou acaba em paralelo ao copista chinês de Benjamin, mostrando para a tela não uma história única e definitiva, mas diversas versões da memória taiwanesa, que se reinventam a cada filme.

Seu cinema, assim como a tradução benjaminiana, entende que a história não é fixa, mas um processo contínuo de ressignificação, onde cada nova abordagem

revela algo que antes estava oculto, pois como dito em *Porcelanas da China* “Assim é a força de um texto²¹, se alguém o lê, outra se transcreve” (Benjamin, 1987, p. 16).

Então, a cada nova volta ao passado não apenas revisita eventos históricos, mas também os transforma, revelando aspectos antes ocultos ou negligenciados. Seus filmes acabam funcionando como uma nova transcrição de eventos históricos, filtrados através de personagens comuns, memórias individuais e camadas de mediação. Logo, como na metáfora benjaminiana sobre a transcrição contínua de um texto, o cinema nos apresentado sugere que a história não é estática, mas aberta a disputa e reconstrução, onde cada nova abordagem cinematográfica resgata camadas esquecidas e ressignifica a experiência do passado na contemporaneidade.

Ainda na perspectiva benjaminiana, Hou também se alinha a ideia que o autor tinha do papel de arqueólogo. Em seu texto *Escavando e Recordando*, Benjamin fala do arqueólogo como uma profissão que trás algo de essencial a memória e criando um paralelo com o criador de imagens: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado, deve agir como homem que escava.” (Benjamin, p.239, 1987) E sobre Hou, ao abordar 3 obras dentro de um curto intervalo de tempo, trabalha a revisitação, pois como afirma (Benjamin, p.239,1987): “Antes de tudo não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como espalha terra, revolvê-lo como revolve o solo”. Resgatando o passado histórico, reinterpretando-os constantemente e criando imagens cinematográficas a partir disso, faz Hou ser uma espécie de arqueólogo-copista, que ao copiar, cria algo novo, uma memorização ativa.

Didi-Huberman em seu livro *Cascas* faz uma análise deste texto de Walter Benjamin e salienta a importância do passado para a melhor compreensão e formação de um novo presente, segundo o autor:

A arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. [...] A arqueologia não é uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente (Didi-Huberman, 2017, p. 67).

Assim, a trilogia não apenas reconstrói eventos históricos para tela, mas escava várias camadas de tempo e de seus personagens para construir um paralelo entre passado e presente e como eles se mesclam. Ao visitar e revisitar esse período sob diferentes ângulos, o diretor atua como um arqueólogo das imagens,

²¹ Um filme, nesse contexto.

transformando o cinema em um espaço de anamnese, onde memória e tempo se entrelaçam em uma busca contínua por identidade.

Hou é conhecido por ser um camaleão e ter mudado drasticamente de estilo e temas ao longo de sua carreira. Aparentemente, esses 3 filmes consecutivos foram o suficiente para olhar para o passado recente de Taiwan, pois seus próximos filmes, ele se volta para uma juventude transviada na Taiwan moderna com *Adeus ao Sul* (*Nánguó zàijìàn*, *nánguó*, 1996) e *Millenium Mambo* (*Qiānxī màn bō*, 2001). Apesar destes dois filmes serem diferentes em certos aspectos, como os locais de gravação, a trama principal, ele compartilha elementos centrais que pareciam ocupar a mente do diretor sobre a nova juventude taiwanesa. Aqui, não há a pureza juvenil que vemos no caso principal de *Cidade do Desencanto*, aqui ele fala alienação social dos jovens e das transformações culturais em Taiwan.

Ambos os filmes exploram personagens em busca de pertencimento, mas presos em estados de deslocamento físico e emocional. Em *Adeus ao Sul*, acompanhamos gangsters de pequena escala em suas viagens pelo sul de Taiwan, sempre em movimento, mas sem um destino claro, presos em ciclos de fracasso e de querer dinheiro fácil através de esquemas fraudulentos. Em *Millennium Mambo*, o deslocamento é mais emocional. A protagonista, vive em um ciclo repetitivo de festas, relacionamentos tóxicos e tédio, deslocando-se pela cidade sem encontrar conexão real ou propósito. A alienação aqui se dá pela desconexão emocional em meio à modernidade urbana, onde o fluxo contínuo de luzes, sons e drogas cria um espaço de entorpecimento existencial.

Os dois filmes refletem sobre o impacto do crescimento econômico e da modernização da ilha nos anos 1990. Hou retrata um país em transição, onde tradições rurais coexistem com uma economia emergente que marginaliza aqueles incapazes de se adaptar. Os personagens, ligados ao submundo, representam aqueles que ficam à margem do “progresso”. No filme *Millennium Mambo*, por outro lado, ele mergulha completamente na paisagem urbana moderna — boates, apartamentos pequenos e ruas iluminadas por neon — para capturar o vazio e a desconexão de uma juventude sem raízes claras, algo nunca visto na obra de Hou até então. Aqui, a modernidade não é um processo de transição, mas um estado consolidado, que gera isolamento em vez de conexão.

Para Hou, é como se os jovens estivessem desesperançosos, vivessem sem propósito e não há nada que o governo ou o país como um todo pudessem

oferecer para eles. Eles não almejam nada, nada pelo que lutar ou mudar, estão afundados. Eles vivem em ciclos repetitivos, seja nas estradas do interior ou nas ruas movimentadas de Taipei, sempre à beira de algum colapso pessoal ou social. Em ambos os casos, há uma sensação de vazio e falta de perspectiva.

Em contraste, os personagens que Hou Hsiao-Hsien desenvolve em sua trilogia estão muito mais conectados ao mundo ao seu redor e possuem causas pelas quais lutar. Essa ligação os aproxima das tradições e, em certos momentos, de ideais quase heroicos, refletindo um compromisso mais profundo com questões históricas, culturais e sociais.

A trilogia construída apresenta um corte de 5 anos da história taiwanesa, com exceção de um dos fragmentos do terceiro filme, que mostra uma Taiwan no início dos anos 1990. Apesar do corte de tempo bem delimitado, as obras abrangem três grandes momentos históricos da ilha: o fim da colonização japonesa e a rendição do partido fascista japonês (1945), a ocupação do Partido Nacionalista Chinês ou KMT entre 1945 e 1950, com foco no ano de 1947 e por fim, o começo dos anos 1990 pós fim da Lei Marcial.

De acordo com Santos (2020, p. 88):

A representação e a análise destes períodos históricos são essenciais para a compreensão da complexidade da identidade social e histórica da população taiwanesa. A experiência taiwanesa enquanto território secundário da China continental, durante vários séculos, até 1895; enquanto colônia japonesa desenvolvida, mas envolvida na Guerra Sino-Japonesa, na Guerra do Pacífico e na Segunda Guerra Mundial, até 1945; e, por fim, enquanto território definitivo da República da China, governada pelo Partido Nacionalista, derrotado na Guerra Civil Chinesa, em 1949, conferem à população taiwanesa uma experiência única e distinta. Durante os vários períodos, a identidade taiwanesa foi sendo vista e definida de diferentes formas.

Cada período histórico mencionado — desde o domínio secundário sob a China continental, passando pela colonização japonesa, até o governo do KMT após a derrota na Guerra Civil Chinesa — introduziu novas camadas de influência política, cultural e econômica, deixando marcas profundas na formação da identidade nacional de Taiwan.

A experiência taiwanesa é única justamente por essa constante mudança entre centros de poder externos e tentativas internas de afirmação identitária. Durante o domínio chinês, a ilha ocupava uma posição periférica, vista mais como uma extensão geográfica do que como um núcleo cultural relevante. Já sob o domínio

japonês (1895-1945), apesar da exploração colonial, houve um período de desenvolvimento econômico e modernização, que criou um misto de ressentimento e nostalgia em certos setores da sociedade, sentimento que não escapou do olhar de Hou e foi implementado em sua obra. A imposição da língua japonesa e as políticas de assimilação cultural deixaram traços que ainda influenciam Taiwan, criando uma memória ambígua desse período. A chegada do governo nacionalista após a derrota na Guerra Civil Chinesa trouxe não apenas novos códigos linguísticos e políticos, mas também repressão cultural e um rígido controle social durante a era da Lei Marcial (1949-1987). O KMT impôs uma narrativa oficial que buscava "rechinizar" Taiwan, apagando memórias do período japonês e reprimindo manifestações culturais locais. Esse processo forçou os taiwaneses a renegociar sua identidade em meio a camadas sobrepostas de pertencimento e exclusão. A instabilidade política e o constante reposicionamento entre diferentes domínios coloniais e nacionais criaram uma identidade fluida e multifacetada, marcada por memórias fragmentadas e, muitas vezes, contraditórias.

Obras como *Bons Homens*, *Boas Mulheres* e *O Mestre das Marionetes e Cidade do Desencanto* mostram como o cinema pode ser um espaço de reflexão sobre os impactos históricos na formação da identidade, revelando como o passado colonial, a repressão política e as disputas culturais continuam a reverberar no presente. Santos ainda afirma que:

Taiwan entrava na modernidade do início do século XX, era dos nacionalismos e dos estados-nação, sem uma identidade própria, devido à interferência constante de poderes estrangeiros, bem como ao contexto político e geoestratégico do território. Além disso, o esforço para controlar o território e a população, exigiu métodos autoritários e repressivos que envolveram várias campanhas de pacificação e perseguições políticas ao longo dos vários governos nacionalistas, preocupados com a ameaça comunista (Santos, 2020, p. 88).

Ao ingressar na era dos nacionalismos e dos estados-nação, período em que diversas regiões buscavam consolidar identidades nacionais e fronteiras políticas, Taiwan permaneceu como um território fragmentado, constantemente reconfigurado por forças externas. Esse extenso período de autoritarismo deixou cicatrizes profundas na sociedade taiwanesa, criando um clima de medo, autocensura e desconfiança, além de reforçar a fragmentação da identidade coletiva.

Essa história de dominação estrangeira e repressão política consolidou uma identidade taiwanesa marcada pela instabilidade e pela necessidade constante

de se reinventar frente às forças externas. O resultado foi a formação de uma cultura híbrida, onde memórias conflitantes do período japonês, do regime nacionalista chinês e das tradições locais coexistem e, muitas vezes, colidem. Hou evita narrativas simplificadas sobre a história da ilha e opta por estruturas fragmentadas que refletem a multiplicidade de memórias e experiências vividas. A trilogia de Taiwan não apenas narra eventos históricos, mas também questionam como esses eventos foram lembrados, esquecidos ou manipulados ao longo do tempo, evidenciando o impacto das repressões políticas e das sucessivas camadas coloniais na construção da identidade taiwanesa em um processo onde ele mesmo tenta compor uma identidade coletiva através das memórias.

Em suma, Hou buscou através da sua obra algo comum que pudesse chamar de experiência taiwanesa, não só ele como outros artistas do período pós Lei Marcial, ou seja, de 1987 em diante. Em seus filmes e dos cineastas modernos, buscaram essa experiência através de uma documentação e representação sobre o passado, como forma de exprimir essa experiência taiwanesa, elementos claramente vistos e evidenciados na trilogia de Taiwan. Após Hou começar a falar abertamente sobre esses assuntos, ele influencia vários outros artistas a fazer o mesmo, o caminho estava aberto e vários outros regressaram para este tema, na tentativa de escancarar o que aconteceu e tentar entender como esse período afeta o agora.

Em 1999, 10 anos depois da estreia do primeiro da trilogia, Cidade do Desencanto, é lançado *March of Happiness*²² (*Tiān Mǎ Chá Fáng*) que tem como recorte de tempo o mesmo período da trilogia de Hou. É centrado nas apresentações teatrais da cafeteria "Tianma Tea House" (Assim como Mestre das Marionetes) Tem como pano de fundo a ocupação japonesa e o Massacre de 28 de fevereiro, mas vai ainda mais fundo do que a trilogia, ao introduzir diversas figuras reais e abordar suas trajetórias de forma direta e crítica. Diferente da abordagem mais contida da trilogia, este filme não apenas retrata os eventos históricos, mas também oferece uma interpretação explícita sobre eles. E se Cidade do Desencanto levou a história de Taiwan ao nível global sendo exibido pela primeira vez em no Festival de Cinema de Cannes, *March of Happiness* levou essa história novamente a Cannes, mas também ao Oscar no ano 2000, mais uma vez jogando um holofote grande em cima desse massacre. Este filme é a prova de que, mesmo após uma década, Hou continuava a

²² Marcha da Felicidade (Tradução nossa)

exercer uma forte influência sobre outros cineastas, inspirando-os a dar continuidade ao legado de sua obra.

Santos reafirma que toda a trilogia é sobre como taiwaneses comuns foram afetados por essa política:

Os seus filmes oferecem um olhar próprio do realizador sobre os períodos indicados, explorando o tema da identidade taiwanesa através de histórias de famílias comuns. Em «Cidade da Tristeza»²³, a família Lin é afetada pela participação da população taiwanesa na guerra japonesa, nos anos 30 e 40, mas sobretudo pela mudança para o governo nacionalista chinês, entre 1945 e 1949. Em «Drama, Sonho, Vida»²⁴, Li Tien-lu atravessa 35 dos 50 anos de ocupação japonesa, desde 1910, até à rendição do Japão, em 1945, assistindo ainda à transição para o governo nacionalista chinês. Por fim, em «Boa Gente»²⁵, Liang Ching enfrenta uma situação pessoal difícil, nos anos 90, ao mesmo tempo que reflete sobre o passado nacional através do papel da revolucionária Chiang Pi-yu, que interpreta num filme-dentro-do-filme. A última instalação da trilogia, lançada apenas seis anos após o levantamento da lei marcial, em 1995, marcando os cem anos do início do primeiro governo estrangeiro em Taiwan, estabelece um paralelismo entre a contemporaneidade e o passado, sugerindo a necessidade de reflexão sobre o passado para compreender a identidade taiwanesa atual (Santos, 2020, p. 90).

²³ Cidade do Desencanto (1989)

²⁴ Mestre das Marionetes (1993)

²⁵ Bons Homens, Boas Mulheres (1995)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme *Cidade do Desencanto* esse enfoque é evidente ao retratar o impacto da transição do governo colonial japonês para o regime nacionalista chinês através da história da família Lin. O filme mostra como mudanças políticas macroestruturais afetam a vida cotidiana de pessoas comuns, trazendo à tona conflitos familiares, luto e a sensação de deslocamento social. A narrativa não busca heróis tradicionais, mas personagens que resistem em silêncio às forças históricas que os atravessam, um reflexo da própria complexidade da identidade taiwanesa durante a transição do colonialismo japonês para a repressão do Kuomintang (KMT).

Já em *O Mestre das Marionetes*, Hou amplia essa perspectiva ao utilizar a vida do artista Li Tien-lu como um espelho da ocupação japonesa em Taiwan. Através da trajetória de um artista tradicional que sobreviveu a 35 dos 50 anos de domínio japonês, o filme mostra como a cultura folclórica se tornou um espaço de resistência e preservação identitária. Mais do que um simples retrato biográfico, Hou utiliza Tien-lu para refletir sobre a persistência cultural em um contexto de dominação colonial e sobre as ambiguidades das relações entre colonizador e colonizado. A escolha de um mestre de marionetes como protagonista é simbólica: ele representa não apenas a cultura local ameaçada, mas também a capacidade de adaptação e sobrevivência diante das forças coloniais.

Por fim, *Bons Homens, Boas Mulheres* propõe uma abordagem metalinguística sobre a própria construção da memória histórica. A personagem Liang Ching, enquanto lida com conflitos pessoais nos anos 1990, mergulha no passado ao interpretar uma revolucionária em um filme-dentro-do-filme. Esse recurso narrativo permite que Hou explore não apenas os eventos históricos, mas também o ato de lembrar, encenando o processo pelo qual o passado é continuamente reinterpretado e reescrito no presente. Ao lançar o filme apenas seis anos após o fim da Lei Marcial, um período em que Taiwan começava a reavaliar suas narrativas históricas e sua identidade nacional, Hou cria um diálogo entre passado e presente, sublinhando a importância de revisitar e repensar a história para compreender a Taiwan contemporânea.

A trilogia não apenas documenta os traumas históricos que marcaram a ilha — a colonização japonesa, a repressão do KMT, os conflitos internos —, mas também revela como essas experiências formaram uma identidade coletiva complexa,

muitas vezes fragmentada entre tradições locais, influências externas e memórias conflitantes. Ao privilegiar personagens comuns e narrativas intimistas, Hou Hsiao-Hsien desmonta discursos grandiosos e propõe uma visão histórica mais subjetiva, e fragmentada, onde a memória pessoal se entrelaça com a memória coletiva, onde ele pode achar uma experiência comum com o maior número de taiwaneses, criando ou estabelecendo uma nova identidade cultural comum.

A trilogia, portanto, não oferece respostas fechadas, mas cria espaços de ambiguidade e contemplação, convidando o espectador a reconsiderar o passado não como algo estático ou absoluto, mas como local de reconstrução. Ao fazer isso, o diretor não apenas registra eventos históricos, mas participa ativamente do debate sobre o que significa ser taiwanês em um contexto de múltiplas camadas coloniais e políticas.

Seus esforços parecem ter tido bons resultados, pois a partir deste e de outros filmes, bem como outras mídias artísticas, em meados dos anos 1990 um novo campo de estudo foi estabelecido em Taiwan: *História Taiwanesa*, não só um estudo histórico, mas político, porque uma de suas propostas é se opor a outro campo de estudo: a *História Nacional Chinesa*. Um estudo que se mostra essencial para entender melhor como o cinema de Hou está fortemente inserido nesse debate, uma vez que ele explora as complexidades da identidade taiwanesa em meio a um passado de colonizações, repressões e disputas narrativas.

A conclusão apresentada sintetiza de forma precisa o papel singular que Hou ocupa no cinema taiwanês e na construção de uma nova abordagem historiográfica através da linguagem cinematográfica. As escolhas estéticas e narrativas de Hou carrega um posicionamento político e ético frente à própria noção de história. Ao optar por planos longos, estáticos e um ritmo contemplativo, o diretor cria uma distância que convida o espectador não a consumir o drama histórico de forma imediata, mas a refletir sobre suas camadas, suas ausências e seus silêncios. Esse distanciamento, longe de esfriar a narrativa, amplia o campo de interpretação e oferece espaço para uma leitura mais complexa dos eventos retratados.

Essa abordagem ressoa diretamente com as reflexões de Paul Ricoeur sobre a memória e a narrativa, especialmente sua crítica às histórias oficiais que buscam consolidar uma única versão dos fatos, muitas vezes silenciando as vozes marginais. Hou, ao invés disso, devolve o poder narrativo às experiências cotidianas,

iluminando as pequenas tragédias e alegrias que se escondem nas margens da história oficial.

Portanto, a pesquisa conduzida evidencia que o cinema de Hou Hsiao-Hsien não se limita a documentar o passado, mas atua como um agente crítico e ativo na reconstrução da memória coletiva de Taiwan. Sua estética, aparentemente minimalista e lenta, é, na verdade, uma ferramenta poderosa de contestação e reflexão, que amplia o campo do cinema histórico e propõe novos caminhos para a compreensão das complexas camadas identitárias de Taiwan. Em um contexto marcado por colonizações, repressões e transições políticas, o diretor oferece ao espectador a possibilidade de revisitar o passado não como um bloco fechado, mas como um espaço dinâmico, onde memórias pessoais e coletivas dialogam, se chocam e criam uma nova experiência taiwanesa.

Essa reinterpretação da história, focada na dimensão íntima e subjetiva, não apenas enriquece o debate historiográfico sobre Taiwan, mas também amplia as possibilidades do próprio cinema enquanto meio de resistência, reflexão e reconstrução da memória. Assim, Hou Hsiao-Hsien reafirma o cinema como uma poderosa ferramenta de questionamento histórico, onde cada silêncio, cada plano longo e cada fragmento de memória carrega em si a complexidade de um passado ainda em disputa.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papirus editora, 2013.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W., HABERMAS, J., HORKHEIMER, W., ADORNO, T. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**: quatro traduções para o português. Tradução de Fernando Camacho. Organização de Lucia Castello Branco. Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2025.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BENJAMIN, W. Sobre a situação da arte cinematográfica russa. In: BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BONS Homens, Boas Mulheres (*Hǎo Nán Hǎo Nǚ*). Direção: Hou Hsiao-Hsien [Taiwan]: Genius Products Inc, 1995, 1 DVD (108 min).

CARVALHO, L. M. M. O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional. In: **Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**, 2010, Florianópolis, SC. Seminário Internacional Fazendo Gênero, 2010.

CASTRO, H. L. Narrativa em Walter Benjamin: Os Problemas da História, da Cultura e da Contemporaneidade. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 1, p. 159-175, 2016. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/cadernos_vol16.htm. Acesso em: 13 jun. 2023.

CIDADE do Desencanto (*Bēiqíng chéngshì*). Direção: Hou Hsiao-Hsien [Taiwan]: Curzon Film, 1989, 1 DVD (157 min).

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DOURADO, M. F. O. Memória e Esquecimento em Paul Ricoeur: a ideologia política camuflada na anistia. **Cadernos do PET Filosofia (UFPI)**, v. 8, p. 1-11, 2018.

KING, S. **O Cemitério**. São Paulo: Suma, 2013.

MELLO, C. Uma viagem pelos cinemas do leste asiático. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, v. 14, p. 191-212, 2022.

MESTRE das Marionetes (*Ximèng rénshēng*). Direção: Hou Hsiao-Hsien [Taiwan]: Nian Dai International, 1993, 1 DVD (142 min).

PENNA, T. O Cinema e a Percepção Sensível. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 2, p. 1-19, 2009.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papirus, 2000.

SANTOS, F. A. R. O. **Cinemas chineses**: China continental, Taiwan e Hong Kong: questões sobre nacionalidade e identidade. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Interculturais Português/Chinês) - Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Portugal, 2020.

SILVA, C. V. **O sensível da imagem**: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia, 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Fortaleza-CE, 2010.

TAI, C. **The Part of the White Terror We Seldom Talk About**. Taiwan, 2018. Disponível em: <https://taidajournal.tumblr.com/post/178876761494/nineteen-and-imprisoned-the-part-of-the-white>. Acesso em: 22 jun. 2023.

UDDEN, J. **No Man an Island**: The Cinema of Hou Hsiao-hsien. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017.

UM DIA quente de verão. Direção: Edward Yang [Taiwan]: Jane Balfour Films, 1991, 1 DVD [237 min].