



UNICAMP

JULIANA PINHEIRO MAUÉS

**CHANG CHEH E O CINEMA DA FORÇA:
ESTUDO ESTILÍSTICO A PARTIR DE DEZ FILMES DO DIRETOR**

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

JULIANA PINHEIRO MAUÉS

**CHANG CHEH E O CINEMA DA FORÇA:
Estudo estilístico a partir de dez filmes do diretor**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Multimeios.

Orientador: FERNÃO VITOR PESSOA DE ALMEIDA RAMOS

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pela aluna Juliana Pinheiro Maués, e orientada pelo Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

M448c Maués, Juliana Pinheiro, 1987-
Chang Cheh e o cinema da força : Estudo estilístico a partir de dez filmes do diretor / Juliana Pinheiro Maués. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - Hong Kong. 2. Artes marciais chinesas. 3. Autoria. 4. Estilo artístico. I. Ramos, Fernão Pessoa, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Chang Cheh and the cinema of force : Study based on the stylistic analyse of ten movies

Palavras-chave em inglês:

Cinema - Hong Kong

Chinese martial arts

Autorship

Artistic style

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos [Orientador]

Francisco Elinaldo Teixeira

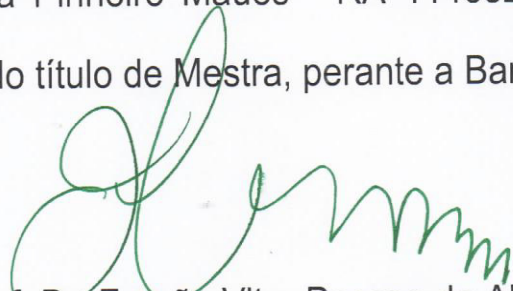
Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo

Data de defesa: 29-08-2013

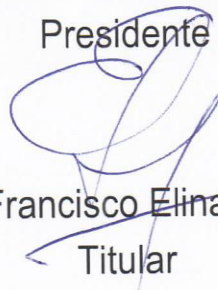
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Juliana Pinheiro Maués - RA 114632 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Titular



Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo
Titular

AGRADECIMENTOS

Às duas famílias que não me deixaram esmorecer nesses dois anos e meio de pesquisa. Em Belém, aos meus pais, José e Filomena, e irmãos, José e Frederico. Em Campinas, a Mary, Zuca e Carolina Neves e Raimunda Alves;

Ao professor Fernão Ramos, pela orientação e por ter acreditado, desde o início, no potencial desta pesquisa;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, que permitiu dedicação integral ao Mestrado;

Aos professores Marcius Freire, Elinaldo Teixeira e Mauro Baptista, pela leitura acurada e pelas sugestões durante os exames de qualificação e de defesa desta dissertação;

Às minhas fontes não oficiais de pesquisa: a Takeo Maruyama, autor do blog Asian Fury e grande conhecedor do cinema de artes marciais, que me facilitou o acesso aos filmes de Chang Cheh e a alguns materiais de leitura; a David Bordwell, Leandro Caraça e Laura Cánepa, que me indicaram bibliografias preciosas – eles, sobre o cinema de Hong Kong e ela, sobre teoria do cinema de gênero – durante a fase inicial da pesquisa;

Aos amigos, que, felizmente, são muitos, por acreditarem no meu trabalho e pelo apoio constante, mesmo à distância: Felipe, Rodrigo, Glenda, Maurício, Cauby, Mateus, Tamiles, Iris, Leylla, Mariana, Miguel, Raíssa, Tamires, Aerton, Gabriel, Alinnie e outros que não citei mais por falta de memória objetiva do que por falta de consideração.

Àqueles com quem dividi os entusiasmos e ansiedades no cotidiano de aulas e pesquisa na Unicamp: Álvaro Zeini Cruz e Cássia Hosni.

Aos sempre cordiais funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp.

Enfim, a esse grande sistema de compartilhamento de informações chamado internet, sem o qual, quase certamente, este trabalho não teria sido possível.

“Someone like Jean-Luc Godard is for me intellectual counterfeit money when compared to a good kung fu film”.

Werner Herzog

RESUMO:

O presente trabalho é resultado de pesquisa sobre o diretor chinês Chang Cheh, atuante no cinema de artes marciais de Hong Kong dos anos 1960 aos 1990. A proposta é traçar um perfil estilístico da obra deste cineasta, tendo como fio da meada a categoria que Noël Burch denomina “tema”, ou seja, a matriz da forma cinematográfica. Para isso, foram selecionados dez filmes, de modo a compreender ao menos um de cada uma das fases da carreira do cineasta, sobre os quais foi realizada extensiva análise estilística, segundo parâmetros estabelecidos por David Bordwell. Desse modo, foi possível a identificação de um tema maior, que confere unidade à obra de Chang e cujos desdobramentos permitiram a sua identificação com o conceito de Força, conforme desenvolvido por Simone Weil. Logo, o cerne deste trabalho está no modo como Chang expressa estilisticamente a problemática da Força, com especial atenção para os seus pontos de contato com aspectos como o heroísmo, a violência e o trágico. Este trabalho pretende, ainda, ser uma apresentação do cinema de Chang, o qual, apesar da sua larga influência no cinema de Hong Kong e no filme de ação de modo geral, é pouco presente nos meios acadêmicos e na cinefilia canônica.

Palavras-chave: Cinema de Hong Kong; Autoria; Artes marciais chinesas; Estilo artístico.

ABSTRACT

This work is presented as a result of a research on the Chinese director Chang Cheh, a filmmaker who worked in the martial arts cinema made in Hong Kong from the 1960s until the 1990s. The purpose is to trace a stylistic profile of his work, taking as conduction the category Noël Burch called "theme", in other words, the generator of cinematographic form. With this intention, it was selected ten movies, chosen in a way to content at least one representant of each one of the phases of the director's career. It was made extensive stylistic analyse over these movies, following parameters established by David Bordwell. Thus it was possible to identify a major theme that gives unity to Chang's work and whose deployment allowed its identification with the concept of Force, in the way it was developed by Simone Weil. The core of this work is in perceive the way Chang expresses in a stylistic mode the problematic of Force, with special attention to aspects such as heroism, violence and tragic. This work intends to be also a presentation of Chang's cinema. Although his large influence in the Hong Kong cinema and in the action movie altogether, Chang is still a filmmaker not very present in academic circles and in canonic cinephilia.

Key Words: Hong Kong Cinema; Autorship; Chinese martial arts; Artistic style.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I	7
1. O SUPERDRAGÃO CHINÊS	7
1.1 Irmãos de sangue: a disputa entre Cantonês e Mandarim	8
1.2 Dois estúdios	13
1.3 The way of the dragon	22
1.4 Enter the dragon	27
1.5 Sabor local	36
2. O PADRINHO DO KUNG-FU	41
2.1 Os primeiros anos	43
2.2 A nova era da ação	45
2.3 Violência masculina	56
2.4 Múltiplos heróis	59
PARTE II – O CINEMA DA FORÇA	69
1. MOVIMENTO CORPORAL	75
1.1 O corpo nos intervalos: diálogos, refeições, caminhadas	76
a) Mãos, olhares e o amor não-verbalizado	77
b) Perscrutando o espaço: caminhadas	84
c) Quando o corpo cessa	88
1.2 O corpo vigoroso: as lutas	91
a) Coreografia	93
b) Cinema de lugar não-específico	95
c) Cores em movimento	97
d) Corpo fragmentado e o estabelecimento do ritmo	100
2. RITMO E POTENCIALIZAÇÃO EXPRESSIVA	111
2.1 Análise dos elementos formais	112
a) Zoom	112
b) Elementos de edição (mudanças de cor; câmeras lenta e acelerada)	116
c) Composições de quadro	120
d) Molduras	125
e) Enquadramentos (planos únicos e close-ups)	130
f) Movimento de câmera e relação com o fora de campo	132
g) Foco	135
2.2 Montagem e potencialização expressiva	137

3. A MORTE DO HERÓI E A TRAGÉDIA DA FORÇA	143
3.1 Ritualização da morte	144
3.2 O sacrifício heroico e o corpo em conflito	151
3.3 O trágico	157
CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS	167
ANEXOS	
1. Fichas técnicas dos filmes analisados	173
2. Filmografia de Chang Cheh como diretor	179

INTRODUÇÃO

Diz a lenda que, tal qual os heroicos protagonistas de seus filmes, Chang Cheh também tinha uma meta pela qual lutar. Não se tratava de vingança, mas de algo bem mais simples: o sonho do diretor seria realizar uma centena de filmes. Em se tratando de um universo cuja marca principal é a alta produtividade, réplica ainda mais voraz da lógica industrial de Hollywood, a marca não era audaciosa. Dirigir 100 filmes em Hong Kong pode ser audacioso hoje. Naqueles anos dourados entre os 1960 e os 1980, absolutamente não o era. De todo modo, Chang não alcançou sua marca.

Do primeiro filme, em 1950, ao último, em 1993, foram apenas 94. É claro que essa conta não inclui as dezenas de filmes roteirizados ou produzidos por ele. Muito menos, os números se preocupam com as outras dezenas de filmes que talvez não existissem – e, certamente, não existiriam do jeito que os conhecemos – se não fosse pelos 94 filmes dirigidos por Chang Cheh. O homem que, inicialmente, via no cinema apenas um meio de se desapegar de um passado de desilusões políticas em um momento especialmente conturbado da já turbulenta história chinesa, por um acaso muito fortuito, acabaria responsável por mudanças irrevogáveis no cinema de ação da ilha. O universo de heróis obstinados, onde a irmandade está acima de tudo e o sacrifício sempre se faz presente com bastante sangue refletiria em muito do cinema posterior de Hong Kong, sobretudo, nos heroic bloodshed que floresceram nos anos 1980.

Isso está de modo mais óbvio no cinema de John Woo, um dos pupilos de Chang, que iniciou a carreira como seu assistente de direção. Mas a influência estende-se, em menor ou maior escala, a diretores como Tsui Hark, Kirk Wong, Ringo Lam, Benny Chan, Daniel Lee, Andrew Lau e Wilson Yip. E chega ao atual Johnnie To, cujos refinamento e sobriedade pouco remetem ao exagero típico em Chang, mas cuja homenagem ao gênero cinematográfico mais popular de Hong Kong facilita o rastreamento ao antepassado comum. *The barefooted kid*, filme de artes marciais que To dirigiu em 1993, tem origem na mesma estória em que Chang se baseou para o seu filme de 1975, *Disciples of Shaolin*. Mas, mais importante do que isso, está lá uma marca indelével do

cinema de Chang: os picos melodramáticos. A própria seriedade com que a história é tratada, não como mero colecionismo de referências, mas imbuída de sentido romântico, é em si uma herança de Chang. Dentre os diretores contemporâneos a ele que trabalhavam no cinema de artes marciais, poucos se utilizaram tão bem do artifício melodramático. Talvez porque poucos tivessem tamanho interesse em representar a tragédia: dentre os jovens heróis de Chang, são raros os que conseguem a façanha de estarem vivos quando o letreiro anuncia o fim do filme.

Para um diretor já tão influente quanto Chang – a ponto de receber a alcunha de “padrinho dos filmes de kung-fu” –, qual seria a importância desta pesquisa? Para chegar à resposta desta questão, permito-me contar uma pequena história. O meu primeiro contato com a obra de Chang Cheh foi acidental. Era 2009 e eu concluía pesquisa acerca do cinema noir norte-americano, quando, enfastiada pelos meses que passei presa a este subgênero, decidi que queria ver algo o mais diferente possível daquele claustrofóbico e fatalista universo em preto e branco. O escolhido foi um filme em cores vibrantes, cujo widescreen cheirava à liberdade – apenas depois descobriria ser tão fatalista quanto. Tratava-se de *Crippled Avengers*, filme de Chang Cheh lançado no Brasil com o título de “Combate Mortal” e cuja narrativa se concentra literalmente em um grupo de vingadores aleijados. A princípio, parece algo para rir e que seria defensável apenas pela ideia do “bom de tão ruim”, consagrada pela crítica dos anos 1980 às produções de Ed Wood e afins. Este seria certamente o caminho mais fácil. Mas basta assistir ao filme para perceber que não se trata disso. É bom porque é bom. A partir daí, comecei a buscar outros filmes do diretor e, com interesse crescente, o passo lógico seria procurar leituras. Em línguas ocidentais, entretanto, o encontrado foi pouco.

Havia um único livro dedicado a ele, composto por memórias do próprio Chang. Havia também artigos aqui e ali. Eles dividiam-se em duas categorias. De um lado, os acadêmicos utilizavam os filmes de Chang como premissa para análises com enfoque fenomenológico e de estudos culturais, apontando seu cinema ora como elogio à violência, ora como sublimação de homossexualidade. De outro, os fãs de cinema de gênero, em publicações de blogs e fóruns de discussão, debatiam, sobretudo, a qualidade das histórias e

o maior ou menor grau de elaboração das coreografias nas cenas de luta. Raramente, os filmes eram abordados pelo o que chamava atenção como sendo o seu essencial: a habilidade em lidar com as imagens de modo a despertar emoções cineticamente no espectador. Foi quando surgiu a ideia desta pesquisa. Desde o seu início, a trajetória que levou até este objeto de pesquisa, tido como, no mínimo, inusitado, tem sido alvo de curiosidade. Este é o ponto-chave da questão.

A justificativa para a realização desta pesquisa não está em uma necessidade de divulgar o marginalizado cinema de artes marciais. Ele não precisa disso, pois tem sobrevivido de forma muito satisfatória nos nichos culturais que sempre o acolheram. Tendo em vista, aliás, a vasta influência exercida por esses filmes, a aproximação entre eles e os estudos acadêmicos tem bem mais a oferecer ao segundo grupo. Do mesmo modo que a abordagem séria do cinema de horror tem aberto, nas últimas décadas, novas perspectivas para os estudos da estilística fílmica, em aspecto tanto diacrônico quanto sincrônico, o cinema de artes marciais, uma tradição ainda pouco explorada, é um capítulo fundamental para a realização de uma história do estilo no cinema. O segundo ponto em que se apoia a justificativa refere-se à própria pesquisa estilística, à qual poucos autores tem se dedicado e que é de grande importância para a compreensão do cinema como arte – não no sentido utópico e hermético que o termo geralmente evoca, mas na própria ideia de solução criativa de problemas apontada por David Bordwell. Desse modo, para além dos objetivos específicos, a pesquisa serve a uma pretensão maior de chamar a atenção para a necessidade de se estudar esses cinemas periféricos por aquilo que eles mais têm de pungente, ou seja, o seu estilo.

Sendo assim, selecionei dez filmes de Chang Cheh, de modo a compreender pelo menos um filme de cada uma das várias fases da carreira do diretor, sobre os quais foi feita extensiva análise estilística a partir de elementos formais como movimento corporal, de câmera e de lente, enquadramentos, composição de quadro, recursos de edição e montagem. O objetivo era de que, através da análise, pudesse ser traçado um perfil do estilo peculiar deste diretor, tendo como fio da meada a categoria que Noël Burch denomina “tema”, ou seja, a matriz da forma cinematográfica. O cuidado, ao identificar o tema, foi no

sentido de que ele não surgisse como uma decisão arbitrária à qual os filmes serviriam apenas como exemplos. Pelo contrário, a intenção é de que ele fosse o ponto de chegada. Apenas depois da análise feita, consegui me aproximar do que seria o tema maior em Chang.

Delinear o tema não foi a tarefa mais difícil. O complicado foi encontrar uma construção teórica que se adequasse a ele, a qual pudesse ser utilizada como ferramenta metodológica para levar a análise adiante. Após pesquisar várias concepções teóricas, a que mais se adequou ao que foi percebido nos filmes foi a ideia de Força construída por Simone Weil em sua análise da *Ilíada*. Assim, surgiu o ensejo para a segunda parte da dissertação, que também está na origem do título do trabalho: o cinema de Chang é um cinema da Força. Uma curiosa universalização transparece: enquanto procuro guiar boa parte do trabalho de análise – no que não trata estritamente de elementos cinematográficos formais – por uma perspectiva de estudos asiáticos, neste ponto central, não tive como me abster de aproximar o cinema de Chang de uma autora francesa discursando sobre literatura grega.

Tendo em vista a proposta final, de traçar o estilo de Chang a partir da sua relação com a Força, foi estabelecida uma estrutura para os capítulos da dissertação. Ela está dividida em duas partes principais. A primeira parte é elaborada quase exclusivamente por meio de revisão da literatura acerca do cinema de Hong Kong, do gênero de artes marciais e do próprio Chang Cheh. Intitulado “O super dragão chinês”, em referência ao título brasileiro do filme *Five Elements Ninja*, o primeiro capítulo serve de contextualização quanto ao modelo produtivo de Hong Kong. Ele está dividido em cinco subcapítulos, os quais buscam dar conta, respectivamente, da disputa entre os dialetos cantonês e mandarim durante o estabelecimento da indústria cinematográfica em Hong Kong; da história dos dois principais estúdios na época, com especial relevância ao Estúdio Shaw Brothers, onde Chang construiu a maior parte da sua carreira; da dinâmica local de produção de filmes; da divulgação e internacionalização dessa produção, destacando os modos de chegada no Ocidente; e, por fim, das peculiaridades do cinema local. Apesar de ter outros autores como apoio, o principal alicerce deste capítulo está nos escritos do historiador chinês Stephen Teo e do teórico norte-americano David Bordwell.

O segundo capítulo, intitulado “Chang Cheh”, adentra de forma mais direta o objeto de pesquisa. Ele está dividido em quatro subcapítulos. O primeiro concentra-se na vida de Chang anterior ao cinema: a infância na China, o envolvimento com a política, a fuga para Taiwan e o estabelecimento em Hong Kong. O segundo encontra o diretor já estabelecido no estúdio Shaw Brothers e tem como foco a ofensiva publicitária lançada pelo estúdio, que Chang ajudara a idealizar, chamada “a nova era da ação”. Neste momento, para melhor compreender as mudanças que os jovens diretores propunham ao já desgastado filme de artes marciais, é feito um breve histórico pelo gênero, desde suas origens na tradição oral, passando pela literatura e chegando, enfim, ao cinema. A próxima parte versa sobre dois aspectos polêmicos da produção de Chang: o conceito de yang gang (masculinidade), forjado por ele, e o excesso de violência dos seus filmes. O capítulo encerra com um passeio pelas várias fases da carreira do diretor, a partir da caracterização dos protagonistas, ou heróis, preponderantes em cada período. Neste ponto, também termina a primeira parte da dissertação.

A segunda parte é constituída pela análise em si. Intitulada “A mise-en-scène da Força”, ela tem a proposta de interligar o tema ao estilo nos filmes analisados. Partindo de uma elucidação inicial sobre a ideia de Força em Simone Weil, ela se subdivide em três capítulos. O primeiro, “movimento corporal”, detém-se sobre o corpo dos personagens em dois momentos dos filmes separadamente: as cenas de luta e os intervalos entre elas. O segundo capítulo, intitulado “Ritmo e potencialização expressiva” analisa outros elementos formais próprios da mídia cinematográfica (zoom, foco, composição de quadro, molduras, enquadramentos, movimentos de câmera, recursos de edição e montagem). A intenção é dar a perceber o modo com os filmes são constituídos com o propósito de delimitar as emoções do modo mais forte possível, levando esse impacto até o espectador. Enfim, o último capítulo, “A morte do herói e a tragédia da força”, trata das sequências de morte do herói, momento em que o tema da Força atinge seu ápice expressivo nos filmes. É também neste capítulo final da dissertação que desenvolvo outro aspecto bastante presente, em que o culmina o tema da força em Chang: o sentido trágico dos filmes.

Para o melhor aproveitamento da leitura, faço algumas considerações. Primeiramente, recomendo a consulta aos anexos disponíveis no fim do trabalho. Com o propósito de não interromper a fluência do texto, os filmes analisados não têm suas tramas explicitadas ao longo dos capítulos da dissertação. Sendo assim, as sinopses, do mesmo modo que as fichas técnicas dos filmes em questão, são oferecidas em anexo. Em seguida, há uma lista igualmente útil da qual consta a filmografia de Chang como diretor. Em segundo lugar, uma vez que o desencontro de datas foi um dos problemas encontrados quando do levantamento de informações históricas para a pesquisa, é importante ressaltar que, em toda a dissertação, inclusive nos anexos, orientei-me pelas informações dadas pelo próprio diretor ou reunidas pela equipe do Hong Kong Film Archive no livro Chang Cheh: a memoir. Em terceiro lugar, como muitos dos textos consultados para a pesquisa não possuem edição em língua portuguesa, as traduções no corpo da dissertação foram feitas por mim. Do mesmo modo, alguns dos filmes integrantes do corpus não possuem título no Brasil, pois não foram lançados aqui. Por isso, optei por me referir a todas as dez obras por seus títulos em inglês, conforme lançados no mercado internacional. Os títulos brasileiros, quando existirem, constam das fichas técnicas em anexo. Enfim, todas as imagens utilizadas no trabalho foram retiradas dos DVDs dos filmes.

PARTE I

1. O SUPER DRAGÃO CHINÊS

Nacionalismo cultural e materialismo estético. É a esses dois fatores que Stephen Teo (2007) atribui o sucesso do cinema feito em Hong Kong. A fórmula, entretanto, não é tão simples de se por em prática. Na última década, aquela que já foi a terceira maior indústria do mundo passou por momentos dramáticos. Durante a primeira metade dos anos 2000, a produção caía em ritmo assustador. Em três anos, entre 2001 e 2004, o número de filmes lançados anualmente foi reduzido quase pela metade: de 126 para 64. Entre altos e baixos, a média para o início desta década estabilizou-se em 50 filmes. Mesmo assim, em 2010, a produção da ilha ultrapassou, em quantidade, a de países como Austrália, Áustria, Dinamarca, Egito, Finlândia, Grécia, Irlanda, Polônia, Portugal, Suécia, Noruega, Holanda e Suíça. Vendo por esse lado, o caso não parece tão grave, mas basta olhar o passado para perceber o quanto ele o é. Desde o período áureo da indústria, cujo início é demarcado em meados dos anos 1970, até hoje, entre um e dois filmes por semana deixaram de ser produzidos.

Durante duas décadas, entre 1977 e 1997, Hong Kong sustentou uma marca de 90 a 135 filmes lançados anualmente, número que ultrapassava o de praticamente todos os países ocidentais. Quando se leva em consideração o número de filmes per capita, a ilha era líder absoluta. Em exportação, perdia apenas para os Estados Unidos e, até o início da década de 1990, eles eram o único adversário capaz de competir com a produção da ilha pelo mercado do leste asiático. Ao mesmo tempo, desde a febre do filme de kung-fu nos anos 1970, a produção local havia estabelecido nichos culturais no Ocidente, que eram constituídos não apenas pelas comunidades de imigrantes chineses espalhadas ao redor do mundo, mas agregavam admiradores em vários setores do mercado cinematográfico, principalmente os crítico e jornalístico. Muitos deles foram fundamentais para que esse

cinema não ficasse conhecido apenas por aspectos quantitativos, mas também pela sua qualidade artística.

A primeira recepção crítica ao cinema de Hong Kong no Ocidente não foi das mais acolhedoras. A idéia geral era a de filmes vulgares, que apenas agradariam os fãs de gêneros extremos, como o exploitation. De fato, muito do cinema da ilha utiliza premissas questionáveis, quando se consideram os padrões canônicos de gosto, principalmente centradas em uma fixação pelo corpo enquanto entidade essencialmente física. Para além da análise de conteúdos temáticos, faltava, à primeira recepção, uma maior atenção à estética desses filmes, já que sua maior atração estaria, segundo David Bordwell, na sua condição enquanto “puro cinema”, ou seja, no fato de serem “feitos populares que, como os faroestes americanos e os filmes de gangster dos anos 1930, parecem ter uma compreensão intuitiva da cinética fílmica”¹ (BORDWELL, 2011, p.V.). A tese defendida pelo estudioso norte-americano é a de que, trabalhando no intervalo entre arte e entretenimento, o cinema de Hong Kong foi capaz de produzir filmes legitimamente belos, sendo que, “desde os anos 1970, ele tem sido indiscutivelmente o cinema popular mais imaginativo e enérgico do mundo”² (BORDWELL, 2011, p.1). Falar do cinema de Hong Kong é falar de arte e indústria. Mais precisamente, é falar de arte na indústria. Para entender as circunstâncias que levam a essa afirmação, é necessário um pouco de história.

1.1 Irmãos de sangue: a disputa entre Cantonês e Mandarim

Escassas são as informações sobre o cinema feito em Hong Kong anterior aos anos 1930. Sabe-se, entretanto, que a relação da ilha com a sétima arte é antiga. Em 1909, já se fazia filme em Hong Kong. O caráter empreendedor da ex-colônia britânica remonta à expansão ocidental, ocorrida no século XIX, que fez dela, ao lado de Xangai e Cingapura, um dos entrepostos comerciais mais importantes do leste asiático, ao mesmo tempo em que a estabelecia como um pólo de atração de migrantes.

¹ ...popular fare that, like American Westerns and gangster movies of the 1930s, seemed to have an intuitive understanding of the kinetics of movies.

² Since the 1970s it has been arguably the world's most energetic, imaginative popular cinema.

Sabe-se ainda que, até os anos 1920, a produção local era minúscula e o mercado, dominado pelos norte-americanos. Foi apenas no início dos anos 1930, quando ainda se recuperava dos efeitos de uma greve geral que fora de junho de 1925 a outubro de 1926, que se estabeleceu em Hong Kong uma indústria cinematográfica relativamente avançada, cuja consolidação seria influenciada por dois acontecimentos ocorridos no continente³: a invasão japonesa e um decreto do Partido Nacionalista, o Kuomintang, ordenando que todos os filmes chineses fossem feitos em mandarim⁴. Decorrentes disso, ondas de migração foram deflagradas em direção à ilha. Logo, Hong Kong emergiu como base para o cinema em cantonês. De três companhias existentes em 1933, o número havia subido para 25 apenas três anos mais tarde. As grandes produtoras, principalmente Grandview (Daguan) Company, Unique (Tianyi) Film Productions e Nanyue, dividiam espaço com as chamadas “companhias-de-um-filme-só”.

Lançado em 1933, o filme *White Gold Dragon* deu início a um ciclo de obras produzidas com base na ópera cantonesa. Na década em questão, elas chegaram a representar um quarto dos lançamentos, mas atingiriam seu auge apenas 20 anos mais tarde. O investimento no cinema em cantonês abriu as portas para um mercado já delineado, constituído principalmente por países do sudeste asiático e comunidades de imigrantes chineses. A efervescência associada, sobretudo, às “companhias-de-um-filme-só” denunciava a natureza especulativa dos empreendimentos e pressagiava problemas. Eles não tardaram a vir, quando o primeiro obstáculo rapidamente fez desmoronar parte do sistema cinematográfico já constituído.

A cena promissora, que contava 157 lançamentos entre 1935 e 1937 e mais de 100 apenas em 1939, foi interrompida a partir de dezembro de 1941, quando teve início a ocupação japonesa em Hong Kong. Durante os 3 anos e 8 meses em que ela persistiu, apenas uma dúzia de filmes foi produzida. A indústria teve que esperar mais dez anos para,

³ Daqui em diante, utilizaremos o termo “continente” como sinônimo de “China continental”.

⁴ O cantonês e o mandarim são os dois principais dialetos da língua chinesa. O primeiro tem em Hong Kong a sua principal concentração de falantes, que se estendem ainda por comunidades da costa sul da China, por Vietnã, Filipinas, Cingapura e pela América. Já o mandarim é falado, sobretudo, na China continental, incluindo Xangai, e em Taiwan. Segundo DESSER & FU (2000), a frequente e acirrada competição comercial, os conflitos culturais e o fluxo artístico entre filmes em cantonês e filmes em mandarim criaram uma tradição especialmente rica e complexa no cinema de Hong Kong.

finalmente, consolidar-se nos anos 1950. Como marco simbólico, foi em meados desta década que as palavras “Hong Kong” apareceram pela primeira vez nos diálogos, denotando, aliado ao desenvolvimento da indústria, o de uma identidade vinculada ao território. Foi também nessa década que se estabeleceu o que se tornaria o seu mercado tradicional em Taiwan, no sudeste asiático (essencialmente, Malásia e Cingapura) e em comunidades chinesas no Ocidente. Estes territórios tornavam-se ainda mais importantes face ao fechamento do mercado chinês pós-revolução de 1949. Novos migrantes xangaineses, vindos no pós-guerra, adicionaram, ao sistema predominantemente cantonês da ilha, elementos da cultura falante do mandarim. A produção cinematográfica permaneceu bilíngue, embora a ênfase ainda fosse dada ao cantonês.

Calorosamente saudados pelos críticos locais, os anos 1950 foram também palco de debates fervorosos sobre o futuro da produção da ilha. Girasse em torno de um ideal de progresso nacionalista ou de um cinema esquerdista pautado na crítica social, um dos aspectos marcantes da produção de Hong Kong foi então estabelecido: o compromisso com o entretenimento. Mesmo as companhias esquerdistas, ao lado de seus dramas realistas, produziam também musicais, melodramas, comédias e filmes de artes marciais.

O gênero então dominante era o filme de ópera cantonesa. Além de muito prestigiado pelo público, era de execução fácil e barata, sendo muitas vezes filmado diretamente do palco, protagonizando o que ficou conhecido como conflito ling-xing (ópera-tela), algo semelhante à polêmica do “teatro filmado” nos anos iniciais do cinema no Ocidente. O período de domínio do cantonês atingiu seu auge em 1963, todavia, decaiu rapidamente na segunda metade da década, quando o tino comercial das companhias em mandarim foi mais forte. De acordo com Stephen Teo,

Enquanto a produção cantonesa disparava, os maiores estúdios em mandarim operavam seus próprios cinemas cantoneses. [...]. Com a migração de talentos fílmicos de Xangai entre 1946 e 1950, Hong Kong se transformaria também no centro regional de produção de filmes em mandarim, substituindo Xangai como a Hollywood do Leste⁵. (TEO, 2007, p.11)

⁵ As Cantonese production soared, major Mandarin studios operated their own Cantonese cinemas. In the final analysis, Hong Kong was still a regional centre for Cantonese movie production. With the migration of

Precursora legítima da indústria cinematográfica de Hong Kong, Xangai foi a protagonista da fase dourada do cinema no continente. A morte prematura de um cenário promissor veio com o envolvimento da China em guerras a partir de 1937, primeiramente, com a guerra anti-japonesa e, mais tarde, a guerra civil entre nacionalistas e comunistas que desembocaria na revolução de 1949. Além dos conhecimentos técnicos, a última leva de refugiados xangaineses, vindos após a nacionalização da indústria cinematográfica na República Popular da China, em 1950, trouxe uma nova perspectiva comercial para a indústria de Hong Kong, centrada principalmente no estabelecimento de sistemas de estúdios similares aos hollywoodianos. Conforme eles consolidavam suas posições no novo território, a divisão da indústria em duas vertentes tornava-se mais evidente e “os filmes falados em mandarim produzidos pelos cineastas xangaineses competiam diretamente com os filmes de dialeto cantonês produzidos pela indústria vinda do período anterior à guerra”⁶ (TEO, 2007, p.40).

A indústria do mandarim trabalhava com gêneros tradicionais, como épicos históricos, filmes de ópera e de artes marciais, mas também contemporâneos, especialmente melodramas, thrillers e comédias. Em qualquer das duas áreas, o investimento em novas tecnologias era mais notório do que no cinema cantonês. Os custos de produção, logo, também eram diferenciados. Enquanto um filme em mandarim custava entre 20 e 30 mil dólares, um cantonês custava a metade. Isto levou a um sentimento generalizado de que o cinema cantonês era inferior ao em mandarim. Outra diferença entre essas duas indústrias relaciona-se à perspectiva política. Enquanto a maioria do cinema cantonês era realizada por companhias de esquerda, o cinema em mandarim, constituído por refugiados da revolução, era de cunho nacionalista, defendendo o lado purista da cultura chinesa. Mas, como enfatiza Teo, o nacionalismo cultural era apenas um lado da psique chinesa, o outro lado enaltecia a modernização e a boa vida, ao estilo de Hollywood:

Shanghai film talent between 1946 to 1950, Hong Kong would transform into the regional centre for the production of Mandarin movies as well, effectively replacing Shanghai as the Hollywood of the East.

⁶ The Mandarin language pictures produced by the Shanghainese film-makers competed directly with Cantonese dialect pictures produced by a parallel film industry from the early pre-war period right up to the 70s.

Enquanto o cinema de Hong Kong desenvolveu-se em duas indústrias paralelas, realizando filmes tanto em mandarim ou em cantonês, cada indústria adquiriu uma personalidade distinta. O cinema em mandarim abraçou o sistema capitalista e seus estilos de vida. Ele parecia mais sofisticado do que seus correspondentes cantoneses, com cenários mais luxuosos e estrelas mais glamorosas, resvalando em fantasia, mitos, lendas históricas e musicais. O cinema cantonês tendia para assuntos sociais, atacando o sistema feudal, comentando valores patriarcais e reafirmando a família. Focalizando problemas sociais, ele envolvia uma tradição realista.⁷ (TEO, 2007, p.49).

O primeiro gênero consagrado pelo cinema em mandarim foi o musical (chaqu). Com influências tanto de Hong Kong e Xangai quanto ocidentais, atingiu o ápice no final dos anos 1950 e início dos 1960. O estrelato era dividido com outros gêneros. O já citado filme de ópera, que se ampliou para abarcar também a produção em mandarim, persistiu até o início dos anos 1970, quando praticamente desapareceu em virtude, principalmente, da emergência econômica da classe média, que podia agora consumir ingressos de teatro. O cinema cantonês, então, realizava essencialmente filmes realistas, comédias satíricas e melodramas. Estes últimos foram responsáveis por trazer à cena talentos como Lee Sun-fung e Chor Yuen, que desenvolveram uma tradição dramática baseada em romances sobre amantes predestinados (wenyi pian), e os chamados “filmes de pai e filho”, dramas centrados em relações familiares. A produção cantonesa, entretanto, não resistiu durante muito tempo à concorrência massiva, decaindo rapidamente a partir da metade dos anos 1960:

O cinema cantonês certamente deu o seu melhor para adaptar-se às mudanças, mas finalmente não pôde competir com o poder financeiro e a fascinação pelas estrelas dos estúdios em mandarim, nem com a igualmente poderosa ameaça representada pela televisão. Por volta da metade dos anos 1960, o mercado para filmes em mandarim havia sido

⁷ As Hong Kong cinema developed into two parallel industries making either Mandarin or Cantonese pictures, each industry seemed to acquire a distinct personality. Mandarin cinema embraced the capitalist system and its lifestyles. It looked more sophisticated than its Cantonese counterparts, with more luxurious sets and more glamorous stars, revelling in fantasy, myths, historical legends and musicals. Cantonese cinema tended toward social issues, attacking the feudal system, commenting on patriarchal values and reaffirming the family. By focusing on pressing social problems, it evolved a realist tradition.

revitalizado pela emergência de uma fonte não tradicional desses filmes: Taiwan. A competição intensa entre Hong Kong e Taiwan pelo mercado no sudeste asiático efetivamente varreu qualquer ganho que o cinema cantonês pudesse ter feito.⁸ (TEO, 2007, p.59).

Chegando ao quadro de total paralisação em 1972, o cinema cantonês voltaria às telas no ano seguinte e se popularizaria com as comédias de Michael Hui. O ressurgimento viria com tanta força que, com a emergência do Novo Cinema no final da década, o cantonês tornou-se praticamente a única língua ouvida nos filmes de Hong Kong, algo que perdura até hoje. Por outro lado, a temporária decadência do cinema em cantonês proporcionou a prevalência da linha política de direita e, com isso, a ascensão de um sistema cinematográfico capitalista, inspirado no período clássico de Hollywood, que seria fundamental para o desenvolvimento do que hoje é reconhecido como o “sabor local” do cinema de Hong Kong. Shaw Brothers e Motion Picture and General Investment⁹ (Dianmao) ascenderam no final dos anos 1950 e fizeram alguns dos filmes mais aclamados pela crítica e amados pelo público.

1.2 Dois estúdios

Ao contrário de grande parte do cinema europeu, que sobrevive às custas de subsídios estatais, os filmes de Hong Kong, como bem sublinha Bordwell (2011), eram feitos apenas porque milhares de pessoas queriam assisti-los. O modelo dessa indústria, que se autossustenta a partir da renda das bilheterias, consolidou-se durante o auge do cinema em mandarim, entre 1956 e 1972. Nesse período, a produção ficou concentrada nas mãos de dois estúdios: MP & GI, propriedade do magnata malásio Dato Loke Wan-tho, e Shaw Brothers, liderada pelo investidor de Cingapura Run Run Shaw, disputavam cada

⁸ The Cantonese cinema certainly tried its best to adapt to the changes but ultimately could not compete with the financial might and star-allure of the Mandarin studios nor with the equally powerful threat represented by television. Towards the mid-60s, the market for Mandarin movies had been revitalized with the emergence of a non-traditional source of Mandarin movies: Taiwan. The intense competition between Hong Kong and Taiwan for the Mandarin market in Southeast Asia effectively wiped out whatever gains Cantonese cinema – might have made.

⁹ Adiante, referida como “MP & GI”.

centímetro do mercado regional então estabelecido. Como forma de impedir o domínio de Hollywood, os estúdios investiram em cenários grandes e bem projetados, figurinos visualmente atrativos, números musicais elaborados e cenas de luta bem coreografadas. Dessa forma, esperavam oferecer uma opção local com o padrão de qualidade internacionalmente estabelecido pelos estadunidenses. Para Stephen Teo:

Os estúdios de Loke e Shaw eram representativos do momentum de Hong Kong em meio ao crescimento da industrialização e da manufatura no final dos anos 1950. Investimentos de comunidades e empresários chineses além-mar estimularam a economia do território a tornar-se uma fonte de reprodução de bens manufaturados, inclusive filmes.¹⁰ (TEO, 2007, p.74).

Loke Wan-tho, chefe da Organização Cathay, baseada em Cingapura, adquiriu, em 1955, o estúdio Yonghua, um dos maiores de Hong Kong, que se encontrava em crise financeira. No ano seguinte, lançou a produtora MP & GI. Considerado, pelos seus contemporâneos, um homem ocidentalizado, Loke trouxe novos patamares de administração. O estúdio investiu, sobretudo, em gêneros contemporâneos, notoriamente a comédia e o musical.

A mais tecnológica fábrica de sonhos na história de Hong Kong, maior rival da MP & GI, ironicamente concentrava seus esforços em histórias tradicionais chinesas, especialmente melodramas românticos (*wenyi pian*) e épicos históricos. Nome local mais conhecido pelos ocidentais e homenageado pelo diretor Quentin Tarantino na cartela de abertura de *Kill Bill*, o Shaw Brothers Studio foi fundado, em 1957, pelo mais jovem dos irmãos Shaw, Run Run. A história da família com o cinema, todavia, inicia bem antes, quando o primogênito, Runje, cria, em 1925, a partir de um capital de US\$ 50,000, a Unique (Tianyi) Film Productions, em Xangai. O gênero que faria a Shaws¹¹ famosa

¹⁰ Loke's and Shaw's studios were representative of the momentum in Hong Kong towards greater industrialization and manufacturing in the late 50s. Investments from overseas Chinese communities and businessman stimulated the territory's economy into becoming a source of reply for manufactured goods, including movies.

¹¹ Daqui em diante, utilizaremos "Shaws" como sinônimo de "Shaw Brothers Studio".

mundialmente também teve início aqui. O wuxia pian surgiu nas telas pela primeira vez no segundo filme da produtora, Heroine Li Feifei, ainda de 1925.

A produção inicial da Unique era diversa, mas derivava de gêneros populares, clássicos ou folclóricos, como o pingtan (estilo local de narrativa, originário de Suzhou), um tipo de literatura em Mandarim conhecida como yuanyang hudie (literalmente, “borboleta e pato”, romances clássicos centrados na relação amorosa entre heróis efeminados e jovens afetuosas, cujo final era usualmente trágico), o changben (escritos derivados de artes orais na forma de prosa cantada), espetáculos teatrais (wenming xi) e a ópera de Pequim. Após 1932, o gênero central passou a ser o melodrama, mas o tom permaneceu popular. Segundo Zhou Chengren,

Foi neste período de infância que o cinema chinês absorveu e emprestou tradições da literatura popular e do drama, assim como cópias de filmes de Hollywood. Os filmes eram conhecidos como yingxi (‘teatro de sombras’), denotando o seu status como outra forma de teatro. A experiência de Runje Shaw no wenming xi instilou nele a capacidade de antecipar a audiência. Selecionando histórias para filmes, ele fazia como se estivesse selecionando peças para o wenming xi, invariavelmente escolhendo as mais populares e populistas do repertório. [...]. Os filmes da Unique eram sempre bem recebidos pelo público, provando que as seleções de Runje Shaw sempre estavam corretas¹² (ZHOU, 2003, p.25).

Os filmes encontravam pronto mercado no Sudeste Asiático, região que, segundo Zhou, amava histórias chinesas tradicionais. Nos anos 1930, a Unique expandiu sua produção para Hong Kong, estabelecendo-se em Kowloon em 1934. Nos próximos dois anos, adentrando o mercado cantonês, produziu 11 filmes, metade dos quais eram adaptações de óperas e outros três, comédias sobre a vida caipira. Marcado pelo entusiasmo com as inovações tecnológicas, Runje experimentou com cores e sons e fez o primeiro filme chinês com trilha sonora. Após dois incêndios sofridos em 1936 e com a invasão

¹² It was in this period of infancy that Chinese cinema absorbed and borrowed from the traditions of popular literature and drama, as well as copying from Hollywood movies. Movies were known as yingxi (‘shadow plays’), denoting its status as another form of theatre. Runje Shaw’s experience in wenming xi instilled in him an understanding of audience anticipation. In selecting story materials for films, he made as if he was selecting plays for wenming xi, invariably choosing the most popular and populist from the repertoire. [...] Unique’s films were always well received by the public, proving that Runje Shaw’s selections were always on the mark.

japonesa a partir de 1937, a Unique encerrou a produção em Xangai. Um ano depois, o segundo irmão, Runde, assumiu o controle da empresa em Hong Kong, mudando o nome para Nanyang Studio. Além da própria produção, ele distribuía filmes de outras companhias, especialmente Grandview e Nanyue.

Após tempos tumultuosos, marcados por idas e vindas entre Xangai e Hong Kong e um arrendamento do estúdio, Runde trocou o nome da empresa novamente, em 1949, criando a Shaw and Sons, voltada para a produção cinematográfica, e a companhia Shaw Brothers, centrada em distribuição e exibição. Sendo um homem de faro para os negócios, ele anteviu que os filmes em mandarim logo almejariam um mercado maior e buscariam por melhores preços no exterior e, por isso, resolveu investir em histórias populares para esse mercado. Entretanto, nada ocorreu como o esperado. Enquanto a Shaw Brothers se expandia (em 1956, já contava com mais de 100 teatros e dez grandes parques de diversão em Cingapura, Malásia, Vietnã, Tailândia e Java), a Shaw and Sons estagnou, não suportando a concorrência com a MP & GI. Era preciso outro nome para acrescentar o conhecimento de produção cinematográfica que faltava a Runde e transformar o negócio familiar em uma grande indústria.

Com o sudeste asiático literalmente devastado pela guerra, Run Run Shaw, o caçula da família, foi à Europa estudar novas tecnologias. Em 1957, ele chega a Hong Kong para assumir a produção de filmes. Consciente da importância da integração vertical, deixa os setores de exibição e distribuição sob a gerência do terceiro irmão, Runme. Para dar suporte na área administrativa, Run Run contratou Raymond Chow, que, por sua vez, trouxe Leonard Ho. No mesmo ano, foi oficializada a criação do Shaw Brothers Studio, mas a primeira medida de Run Run, antes mesmo disso, foi a compra de 46 acres de terra às margens da baía de Clearwater, para a construção de um estúdio moderno. Além da sede administrativa e de alojamentos para os funcionários, ali nasceria uma verdadeira cidade cinematográfica, uma inconfundível China em miniatura, cuja iconologia é hoje indissociável do estilo dos filmes feitos na Shaws. O processo de construção, que durou cerca de dez anos, é assim descrito:

Na sua primeira fase, construída entre 1957 e 1961, um total de aproximadamente 61 mil metros quadrados de terra foi limpo para abrigar seis diferentes estúdios sonoros – os primeiros a serem instalados com a tecnologia Shaw Scope, versão da Shaws para o CinemaScope. O prédio administrativo, os estúdios de dublagem e edição, cantina e alojamentos de pessoal foram completados no final de 1961. Um adicional de aproximadamente 19 mil metros quadrados foi nivelado em 1964, para a construção de mais seis estúdios sonoros e um laboratório de processamento de cor. Com a compra de equipamento adicional, a Shaws tinha capacidade de processar de 13 a 15 mil metros de filme colorido por dia. Todos os efeitos especiais, sobreposições e animações coloridas eram feitos em casa. A construção foi, finalmente, completada na metade de 1967, ocupando uma área total de aproximadamente 79 mil metros quadrados e acomodando 12 estúdios sonoros, que permitiam a filmagem simultânea de 12 filmes, e uma equipe de mais de 30 técnicos podia desenvolver 305 metros de negativo ou 1524 metros de filme em uma hora. Pedidos de Hong Kong, Taiwan e Malásia para fotos de estrelas somavam mais de 100 mil cópias em um mês. Havia, além disso, mais de 500 membros de pessoal residente, entre eles 15 roteiristas, 24 escritores e técnicos (incluindo carpinteiros, eletricitas, arquitetos, artistas, técnicos de som e fotógrafos)¹³ (CHUNG PO-YIN, 2003, p. 8).

Além dos elementos citados, a cidade cinematográfica da Shaws contava com 30 estúdios externos (incluindo um lago), uma escola de treinamento para atores, quatro dormitórios para os funcionários e blocos de apartamentos para atores e diretores. O estúdio funcionava 24 horas por dia, empregando 1.200 funcionários em turnos de 10 horas. Em seus primeiros doze anos, a Shaws produziu 300 filmes, sendo que, no auge, atingiu a marca de quarenta filmes por ano. Além da rígida jornada de trabalho, outras medidas implantadas por Run Run visavam o maior nível de eficácia possível. Entre elas, estavam a adoção do som dublado, a criação de um departamento de roteiro e pré-produção e do

¹³ In its first phase, constructed from 1957 to 1961, a total of 650,000 square feet of land was cleared for the housing of six independent sound stages – the first to be installed with the Shaw Scope technology, Shaw's version of CinemaScope technology. The administration building, dubbing and processing studios, canteen and staff quarters were completed at the end of 1961. An additional 200,000 square feet of land was leveled in 1964 for the construction of six more sound stages and a colour processing laboratory. With the purchase of additional processing equipment, Shaws was able to process 40,000 to 48,000 feet of colour film per day. All special effects, superimposition, and colour animation were done in house. The construction was finally completed in mid 1967, boasting a total area of 850,000 square feet and accommodating 12 sound stages which allowed the simultaneous shooting of 12 films, and the crew of over 30 technicians could develop 1,000 feet of negative or 5,000 feet of film in an hour. Requests from Hong Kong, Taiwan and Malaysia for star photos amounted to more than 100,000 copies in a month. There were, besides, more than 500 members of resident contract staff, among them 15 screenwriters, 24 general writers, and technicians (including carpenters, electricians, architects, artists, sound records and cinematographers).

centro de treinamento de atores, o desenvolvimento de um cronograma semanal de produção e a realização de diferentes versões dos filmes, observando a especificidade de cada mercado, em que a mais branda era destinada a Cingapura e Malásia, a mais agressiva ia para Estados Unidos, Europa e Japão e a moderada ficava para consumo local. A administração de Run Run transformou a Shaws no fornecedor primário de entretenimento popular para toda a comunidade chinesa, dentro ou fora do território oficial (a “Pan-China”, conforme Sek Kei). Evitando questões políticas e transcendendo limites locais para buscar identificação com outros mercados, a Shaws atraiu audiências globais.

No interior do sistema produtivo, o estabelecimento de contratos de longa duração levou à constituição de um grupo de diretores característicos, que formavam a elite do estúdio e desfrutavam de certo poder. Uma quantidade significativa deles era originária do norte da China, sendo, por isso, referidos pelos cantoneses como Waijiang Ren, ou “pessoas de além do rio Yangtze”. Dentre eles, estavam Li Han-hsiang, cujo trabalho inicial em musicais, operetas chamadas huangmei diao, o tornou famoso; King Hu, nome importante na renovação do wuxia pian, trazido por Raymond Chow; e Chang Cheh, que ficaria conhecido como “o padrinho do kung-fu”. Apesar da centralização exercida por Run Run, os diretores waijiang tinham relativa liberdade na escolha de seus trabalhos e equipe. King Hu, por exemplo, trouxe consigo os atores Elliot Hueh Hua e Cheng Pei-pei, que estrelariam o seu primeiro filme no estúdio.

Durante a época de ouro da Shaws, as décadas de 1960 e 1970, o estilo da casa conjugava-se em dois pólos. De um lado, estavam os sentimentos de uma Hong Kong cosmopolita, que absorvia influências ocidentais, notoriamente em musicais, romances, thrillers e filmes ao estilo James Bond. Havia também trabalhos de diretores japoneses, como Inoue Umetsugu, Nakahira Ko e Murayama Mitsuo, que, muitas vezes, apenas adaptavam obras anteriores realizadas em sua terra natal. De outro lado, as principais produções remetiam ao que Sek Kei (2002) denomina “sonho chinês”: uma identificação com a China continental que, haja visto a impossibilidade de filmar no local, materializava-se no empenho empregado nos cenários que a reconstituíam detalhadamente. Essas produções eram principalmente dramas históricos, musicais e wuxia, a maioria dos quais se

passava em períodos tumultuosos, como os últimos anos da dinastia Qing, os primeiros dias da República e a guerra sino-japonesa.

Para garantir o seu espaço no mercado, Run Run Shaw investiu em tecnologias pouco exploradas pelos seus concorrentes: as cores e o widescreen. Para tanto, buscou subsídios no Japão, país que também concentrava os esforços de pós-produção do estúdio. O fotógrafo Nishimoto Tadashi não só ajudou a desenvolver o modelo scope 2,35:1, como ensinou as principais técnicas de filmagem para os cineastas da Shaws. Desenvolvido com base no modelo do Tohoscope japonês, o assim batizado Shawscope passaria a ser o cartão de visitas do estúdio, portador de uma ostensiva logomarca inserida antes dos créditos de todo filme produzido a partir de então.

Entretanto, nem tudo era beleza nesse universo de glamour. São conhecidos os relatos de má remuneração e exploração excessiva do trabalho sofridos pelos funcionários da Shaws, inclusive da parte de atores e diretores. Muitos deles, mesmo sendo estrelas nos filmes, buscavam modos alternativos de sobrevivência, que muitas vezes resultavam em envolvimento com jogos ilegais e atividades de tríades.

A década de 1960 trouxe perdas para os dois estúdios. A administração centralizadora de Run Run fez com que Li Han-Hsiang, o diretor mais lucrativo da Shaws, e King Hu abandonassem a produtora, respectivamente, em 1963 e 1966. A alternativa visionada por ambos foi Taiwan, território que já era utilizado como locação para alguns filmes, e que, a partir de 1964, emergiu como um significativo pólo de produção em mandarim, competindo pela sua fatia de mercado. Em junho de 1964, também a MP & GI sofreu um golpe profundo: a morte de Loke Wan-tho em um acidente aéreo. Em um esforço de recuperação, o estúdio mudou de nome e assumiu aquele pelo qual é hoje mais conhecido: Cathay. Embora não representasse mais uma ameaça ao domínio da Shaws, a Cathay continuou produzindo até 1970, quando fechou as portas do estúdio, mantendo, entretanto, uma companhia de distribuição e uma cadeia regional de cinemas.

Desde a morte de Wan-tho, a Shaws passou a reinar quase absoluta, coexistindo apenas com pequenos produtores e estúdios menores, que não afetavam a sua posição como líder do mercado regional de entretenimento. Antes de partir, Li Han-hsiang havia deixado

uma contribuição inestimável para o futuro da produtora. Seus dramas históricos foram tão inovadores a ponto de influenciar além de seus limites. Em seus filmes, ele absorveu elementos ocidentais, japoneses e do sudeste asiático, que, aliados à criatividade estilística própria de Hong Kong, foram antecedentes fundamentais para a criação da nova tradição de filmes de artes marciais lançada pela Shaws em 1966. Para Bordwell, foi essa nova geração do wuxia que garantiu a supremacia do cinema em mandarim por quase uma década. Sob a influência dos jidai-geki (filmes históricos) japoneses,

produtores lançaram um ciclo de esplêndidos e arrepiantes filmes de espadachim. A Shaws o iniciou com várias obras, dentre as quais as mais famosas são *O Grande Mestre Beberão* (1966), de King Hu, e *O Espadachim de Um Braço Só* (1967), de Chang Cheh. [...]. O novo estilo levou a dúzias de filmes de espadachim (wuxia pian), logo seguidos pelos filmes de kung-fu de Jimmy Wang Yu (*The Chinese Boxer*, 1970) e Bruce Lee (*The Big Boss*, 1971). Essas sagas arrepiantes dominaram a bilheteria local, consolidando o mercado asiático, e permitiram a entrada de Hong Kong nos cinemas ocidentais¹⁴. (BORDWELL, 2011, p. 42).

O reinado da Shaws, entretanto, não foi duradouro. Em 1970, foi a vez do braço direito de Run Run, Raymond Chow, que então ocupava a posição de gerente de produção, deixar o estúdio. Junto com ele, saíram Leonard Ho, então supervisor de produção, e Liang Feng, editor da revista institucional *Southern Screen*. Financiados por investidores tailandeses e taiwaneses, eles adquiriram as instalações da Cathay em Diamond Hill e, com um capital de HK\$ 400,000, fundaram a Companhia Golden Harvest, que seria a concorrência de peso de uma forma que a Shaws nunca enfrentara. O êxodo incluiria ainda o ator Jimmy Wang Yu e os diretores Lo Wei, Hsu Tseng-hung, Huang Feng e Wu Jianxiang. O sistema produtivo estabelecido pela Golden Harvest era diametralmente oposto ao da Shaws. Ela adotou o modelo colaborativo, investindo em companhias satélite

¹⁴ producers launched a cycle of splendid and gruesome swordplay movies. Shaws initiated it with several films, the most famous of which are King Hu's *Come Drink with Me* (1966) and Zhang Cheh's *The One-Armed Swordsman* (1966). [...]. The new style led to dozen of swordplay films (wuxia pian), soon to be followed by the kung-fu films of Jimmy Wang Yu (*The Chinese Boxer*, 1970) and Bruce Lee (*The Big Boss*, 1971). These grueling sagas dominated the local box-office, cemented the Asian market, and allowed Hong Kong to penetrate Western theaters.

e financiando produções independentes, e a prática de divisão de lucros. Chung Po-yin (2003, p. 12) enfatiza que

permitindo que os atores formassem suas próprias companhias, os diretores, roteiristas e atores da Golden Harvest transcenderam a relação patrão-empregado para tornarem-se colaboradores. Livres de obrigações contratuais, os cineastas se libertaram também das restrições do sistema de estúdios, garantindo maior diversidade nas filmagens¹⁵.

Pela perspectiva de Sek Kei (2002), nesse novo sistema, o equilíbrio foi rompido e os sentimentos de Hong Kong predominaram ao sonho chinês. Como bom presságio do que viria a seguir, a Golden Harvest já começou com um golpe de sorte. Em 1971, Bruce Lee voltava da América, disposto, nas suas próprias palavras, a fazer pelo cinema de Hong Kong o que Clint Eastwood havia feito pelo western. Após ser recusado pela Shaws, que considerou seus termos inaceitáveis, Lee assinou parceria com a Golden Harvest, iniciando a produção de *O Dragão Chinês*, filme que arrecadou US\$ 600,000 apenas na ilha e outros milhares ao redor do mundo. Em termos de retorno de investimento, este e os outros três filmes que Lee fez na Golden Harvest (*A Fúria do Dragão*, *O Voo do Dragão* e *Operação Dragão*) estão entre os mais lucrativos da história. Com a morte repentina do “pequeno dragão”, a Golden Harvest investiria, com sucesso, em talentos como Jackie Chan, Sammo Hung e Michael Hui.

Ironicamente, em pleno domínio do mandarim, a última obra finalizada por Bruce Lee, *Operação Dragão*, seria derrotada nas bilheteria por um filme em cantonês – fato que marcaria a volta do dialeto ao palco principal do cinema de Hong Kong. Filmado pela Shaws, como uma produção menor, em 1973, *The House of 72 Tenants*, de Chor Yuen, obteve um sucesso inesperado e foi a maior bilheteria local naquele ano. Mesmo com sucessos ocasionais como este, desde o surgimento da Golden Harvest, a Shaws jamais retomou o seu lugar hegemônico no mercado de Hong Kong. Assim como a sua inspiração hollywoodiana, o sistema dos grandes estúdios na ilha já nascera fadado a um fim. Stephen

¹⁵ By allowing actors to form their own production company, the directors, scriptwriters and actors at Golden Harvest transcended the employer-employee boundary to become profit-sharing collaborators. This contract-out system freed filmmakers from the constraints of the big studio system, granting more flexibility and diversity to filmmaking.

Teo (2007) vê, como metáfora do declínio desse sistema, os filmes fengyue (literalmente, “vento” e “lua”), realizados por Li Han-hsiang nos anos 1970, em sua segunda passagem pela Shaws. Nessas produções de teor erótico, que retratam a decadência e a boêmia, o estudioso encontra o momento da perda da inocência que permeava o imaginário mítico e heróico criado pela Shaws. Depois disso, “Hong Kong nunca recuperou totalmente seu espírito romântico”¹⁶ (TEO, 2007, p.84).

No início dos anos 1980, a Golden Harvest liderava as bilheterias. A Shaws começou a reduzir os custos de produção e, paulatinamente, seus circuitos de exibição e distribuição desintegraram-se. Em 1986, a maioria dos estúdios estava alugada para a Television Broadcasts Limited (TVB), também um investimento de Run Run Shaw. Então, já não eram produzidos filmes, embora os investimentos em cinema continuassem sob nomes diversos, como Cosmopolitan (Daduhui) Film Productions e Film Power (Dianyang Dongli) Company.

Em acordo aos novos tempos, os cineastas do Novo Cinema de Hong Kong, iniciado em finais dos anos 1970, não eram exclusivos de nenhum estúdio. Apesar de exceções – como a de Jackie Chan, cuja imagem manteve-se associada durante muito tempo à Golden Harvest –, muitas das figuras-chave eram simultaneamente produtores em suas próprias companhias, como Tsui Hark e Wong Kar-wai, respectivamente, na Film Workshop e na Jet Tone Films. A ascensão deste movimento, que lançou ainda nomes como de Ann Hui, Ringo Lam e John Woo, marcou definitivamente o fim da era dos grandes estúdios.

1.3 The way of the dragon

No início dos anos 1960, Hong Kong tinha o cinema de exportação mais poderoso do leste asiático e, entre 1960 e 1967, excedeu a produção de Hollywood. Como um cinema periférico foi capaz de chegar tão longe? O sucesso da indústria de Hong Kong deve-se, em parte, à conjuntura histórica. A nacionalização da indústria cinematográfica no

¹⁶ Hong Kong never fully recovered its romantic spirit.

continente e o estabelecimento do governo do Kuomintang em Taiwan fizeram da ilha o pólo mais atraente para o investimento de capitais privados de Cingapura, Malásia, Tailândia e, posteriormente, da própria Taiwan. Somou-se a isso a sua posição enquanto colônia britânica, o que garantia o acesso a estoques de filmes e equipamentos atualizados, e de economia capitalista, contando com estabilidade legal e uma política de taxas amigáveis e regulações mínimas. A localização geográfica também ajudava: do porto de Hong Kong, podia-se facilmente transportar filmes para toda a região. Todavia, não há como relegar o mérito apenas ao acaso. O poder de Hong Kong criou-se em rígidas rotinas estabelecidas na integração vertical de produção, distribuição e exibição.

Para manter a supremacia com relação a Hollywood no mercado regional, havia cotas e licenças de importação. Só elas, todavia, não bastavam. Era fundamental ter o que oferecer ao público no lugar do produto norte-americano. A obediência ao orçamento e ao cronograma bem poderia ser tida como o mandamento mais importante da produção de filmes em Hong Kong. Para auxiliar no seu cumprimento, várias medidas foram adotadas. Os cineastas vindos de Xangai no pós-guerra trouxeram para a província, além de padrões técnicos, o profissionalismo que os caracterizava e a valorização da eficiência adquirida pela experiência. No sistema de Hong Kong, tinha mais valor um artesão consciente do que um autor intempestivo ou temperamental. A prolificidade fincou-se, então, como um atributo notável e adquiriu status de tradição. O diretor Wang Tianlin, por exemplo, dirigiu 120 filmes apenas entre 1950 e 1973 e alguns diretores cantoneses dos anos 1950 e 1960 são famosos por terem concluído mais de 200 filmes.

Para manter tamanha prolificidade, o cronograma de produção era bastante apertado: cada dia de trabalho durava entre 12 e 15 horas; o tempo médio de produção variava entre 80 dias e, no máximo, 110 para filmes de artes marciais; e um diretor realizava entre 2 e 3 filmes por ano. As datas de estreia eram estabelecidas antes do início das filmagens e muito dificilmente seriam revogadas. Para dar conta de realizar todo o processo dentro do prazo estipulado, alguns procedimentos eram inevitavelmente sacrificados. A produção de roteiros, por exemplo, ocorria de modo bastante informal. Primeiramente, só se fazia roteiro para filmes que já contavam com a aprovação do chefe

da produtora, ou seja, que de fato seriam filmados. Para essa primeira avaliação, o cineasta deveria apresentar apenas uma idéia geral do que seria o filme, o orçamento e os atores que o estrelariam. Essa mesma ideia seria apresentada pelos estúdios aos distribuidores regionais e o projeto iria adiante apenas se algum deles demonstrasse interesse.

Nos grandes estúdios, havia departamentos exclusivos para a redação dos roteiros. Um roteirista da Shaws, segundo Wong Jing, era capaz de finalizar um roteiro em três dias. Entretanto, o resultado era ainda um esboço geral da história do filme, com poucas indicações de diálogo. A utilização do som dublado (iniciada em finais dos anos 1960 e que persistiu até recentemente) permitia, inclusive, práticas como a do diretor de filmes de kung-fu Lau Kar-leung, que pedia aos atores que recitassem números durante as tomadas, que seriam dubladas posteriormente. A Golden Harvest estabeleceu a prática do roteiro coletivo, em que vários escritores reuniam-se, apenas com uma idéia inicial e, conforme cada um dava a sua colaboração, alguém tomava notas. No final, um deles ficava responsável por finalizar o texto. Com a emergência do Novo Cinema, os roteiros passaram a ser mais detalhados, mas a prática de escrita coletiva ainda dominava.

Outras etapas sacrificadas pelo ritmo ágil de produção eram a preparação de storyboards e os ensaios. Muitos atores recebiam as páginas de diálogo minutos antes de filmar e muitas cenas eram improvisadas já durante as filmagens. Após a montagem do filme, que levava em média duas ou três semanas e nunca precisaria de mais de dois meses, uma cópia era enviada ao compositor para a realização da trilha sonora, trabalho que deveria ser feito em menos de uma semana. Essa exigência contribuiu em muito para que o cinema de Hong Kong, em plenos anos 1980, ainda utilizasse trilhas sonoras plagiadas de outros filmes. Com o advento dos sintetizadores e sequenciadores eletrônicos, os compositores começaram a escrever, orquestrar e gravar as próprias trilhas. Apesar da pressa, havia um momento para o qual os diretores destinavam todo o tempo de que dispunham: as cenas de ação. Enquanto cenas de diálogo eram filmadas rapidamente, uma cena de tiroteio ou uma luta de kung-fu podiam levar dias para serem finalizadas. Ganha especial relevo, neste contexto, o coreógrafo de ação, que muitas vezes assumia o lugar do diretor durante a filmagem dessas cenas.

Após a inserção da trilha, o último estágio era o departamento de legendas, que eram inseridas em inglês e em chinês (cantonês ou mandarim, dependendo do dialeto falado no filme). Shaw Brothers e Golden Harvest dispunham de profissionais adequados para isso, muitos dos quais eram falantes nativos da língua inglesa, mas, nas produtoras menores, essa função era desempenhada de forma precária, normalmente por familiares ou conhecidos que tinham alguma noção da língua. Isso resultava em erros básicos, muitas vezes reproduzidos na dublagem, em torno dos quais foi criado certo culto pelos fãs. Enfim, terminado o processo de produção, o filme era encaminhado ao departamento de censura, estabelecido em 1953 com o objetivo de regular as cenas de sexo e violência. Bastante conivente, ele raramente interferia no produto final. Apenas em 1988, surgiria uma lei mais eficiente, voltada para impedir a veiculação de material que ofendesse outras nações e criando um sistema de classificação etária para os filmes.

A exibição também delimitava o tempo de duração das obras, que deveria ser entre 90 e 100 minutos, permitindo, assim, a realização do máximo número de sessões possível. A vida útil de um filme era sempre muito breve: a maioria ficava em cartaz por apenas uma semana; em se tratando de um sucesso, duas ou três semanas; um grande sucesso ficava durante um mês. A segregação entre o produto local e o importado era mantida por meio da reserva de um número limitado de salas para filmes de Hollywood. Um dos problemas acumulados pela crise que se abateu sobre Hong Kong em 1997 foi que, com a redução da produção, quando um filme não atendia às expectativas na primeira semana, não havia outro produto local para substituí-lo na próxima, abrindo espaço para a entrada do produto norte-americano.

Com o outro gigante asiático na área de produção cinematográfica, o Japão, sobrevivendo às custas de seu vasto mercado nacional, Hong Kong preenchia as lacunas deixadas por ele no sudeste asiático. Comparada a ele ou a Hollywood, as suas margens de lucro eram baixas. As empresas eram construídas com pouco capital, emprestando para investir, pagando baixos salários e trabalhando incessantemente. Nesta conjuntura, Cingapura desponta como o real centro financeiro dessa indústria. Fazendo filmes na ilha e comprando de companhias menores, os empresários do país puderam garantir um fluxo

contínuo e barato de produtos em seus cinemas. Para Bordwell, é importante não se deixar levar pela simplicidade da analogia que compara Hong Kong a Hollywood, já que, enquanto esta atinge o mundo inteiro, a província trabalha eminentemente em nível regional e, em termos globais, restringe-se a certos nichos culturais. Segundo o estudioso,

Antes de cairmos de volta na intuição – quase um reflexo nos dias de hoje – de que os filmes de Hong Kong viajam tão bem porque estão, de algum modo, abrigados em uma era de globalização cultural, deveríamos refletir sobre algumas forças históricas concretas. Precisamos, no mínimo, considerar a zona mediana entre o local e o global – a região, um segundo círculo concêntrico na distribuição de filmes, e sua influência. O cinema de Hong Kong é o cinema regional por excelência.¹⁷ (BORDWELL, 2011, p.39)

Após a derrubada da dinastia Manchu pela revolução que constituiu a república em 1911, trupes de teatro itinerantes e gravações de canções populares mantinham o imigrante chinês no sudeste asiático em contato com a pátria. Logo, esses artigos foram substituídos pelo cinema e, mais tarde, pelos filmes da Shaws. Mas não foi apenas em termos de audiência que o cinema em mandarim alcançou aquilo que Teo (2007) chamou de “um tipo de internacionalismo pan-chinês com a região”. Filmes de espadachim eram filmados na Coreia ou em Taiwan; filmes de kung-fu, na Malásia ou na Tailândia. “Artistas marciais e atores do sudeste asiático e até mesmo do Japão tornaram-se estrelas em produções de Hong Kong”.¹⁸ (BORDWELL, 2011, p.43).

As diásporas chinesas, ocorridas desde o século XIX, não se limitaram à Ásia. Migrantes estabeleceram-se na Austrália, na Europa e na América do Norte. Na metade dos anos 1980, havia mais de um milhão de imigrantes chineses apenas nos Estados Unidos.

¹⁷ Before we fall back on the intuition – almost a reflex nowadays – that Hong Kong film travels so well because it is somehow suited to an age of cultural globalization, we should reflect on some concrete historical forces. We need at least to consider a middle zone between the local and the global – the region, a second concentric circle in the spread of films and their influence. Hong Kong’s is the regional cinema par excellence.

¹⁸ Through the martial-arts films, Mandarin cinema achieved what historian Stephen Teo has called “a kind of pan-Chinese internationalism within the region”. Swordplay films might be shot in Korea or Taiwan, while kung-fu movies might take place in Malaysia or Thailand (the local of Lee’s Big Boss). Martial artists and actors from the Southeast Asia and even Japan became stars in Hong Kong productions. By the early 1970s the Japanese had begun to cut back production and had fewer low-budget action pictures to export, so Hong Kong martial-arts movies faced little competition.

Até os anos 1970, a distribuição de filmes de Hong Kong atingia, além da Ásia, apenas essas comunidades de imigrantes. O contato dos ocidentais com esse cinema viria apenas com a febre das artes marciais, desencadeada pelo fenômeno Bruce Lee, que abriu a esse cinema regional as portas do mercado mais lucrativo do mundo, o norte-americano, e pavimentou seu caminho rumo a circuitos mais elitizados da produção audiovisual.

1.4 Enter the dragon

A internacionalização é um projeto antigo dos empresários de Hong Kong. Raymond Chow fundou a Golden Harvest com o propósito de explorar mercados internacionais. Frente à recessão da indústria norte-americana, iniciada nos anos 1960, Chow, acreditando que as grandes distribuidoras buscariam fontes de filme alternativas e, preferencialmente, baratas, anteviu uma oportunidade para o cinema de Hong Kong. Ele via um exemplo na transação bem-sucedida entre Shaws e MGM, que adquiriu os direitos de O Espadachim de um Braço Só para distribuição na América Latina. A crise, entretanto, não durou muito tempo e o mercado encontrou outras formas de se recuperar sem perder a soberania. As grandes distribuidoras não apostaram no filme de Hong Kong como um novo produto para os cinemas norte-americanos. Apesar disso, ele surpreenderia e forçaria o seu caminho nesse mercado por meio do filme de artes marciais, que

chegou na América em abril de 1973, desencadeando a famosa semana de maio quando os três filmes líderes de bilheteria nos Estados Unidos – A fúria do dragão, Lutadora invencível (também conhecido como A grande dama do kung-fu) e Cinco dedos de violência – eram todos de Hong Kong. Entretanto, é fácil superestimar esse sucesso. Até no seu auge, a maioria dos filmes era lançada por distribuidoras pequenas, tendo retornos modestos baseados em pequenos investimentos. As críticas eram geralmente negativas e frequentemente ridicularizadoras. Por volta do natal de 1973, o auge do gênero havia passado. Nos filmes mais vistos do ano segundo a Variety, apenas 4 eram de Hong Kong. Em contrapartida, a resposta da indústria norte-americana para o filme de artes marciais de Hong Kong veio em três rápidas estratégias de superação: importação,

cooperação e, então, substituição por produtos locais¹⁹. (WALSH, 2007, p.169).

Na metade dos anos 1970, a demanda por filmes de kung-fu foi reduzida, mas empresários locais continuavam a sonhar com mercados internacionais. Grandes produtoras esperavam atingi-los por meio de co-produções. A Shaws, por exemplo, desenvolveu várias parcerias, a maioria com Itália e Alemanha, mas as maiores com a inglesa Hammer, para a produção de *A lenda dos sete vampiros* e *Me chamam o destruidor*, ambos de 1974; e com a Warner Bros. na produção de *Cleopatra Jones and the Casino of Gold*, de 1975, e outros filmes do gênero blaxploitation. Já a Golden Harvest coproduziu *Operação Dragão* ao lado da Warner Bros. e da Concorde, produtora de Bruce Lee.

As parcerias, entretanto, provaram-se sem futuro. Os coprodutores internacionais demonstraram-se interessados apenas em tirar vantagem da popularidade do gênero e dos baixos custos de produção de Hong Kong, com a intenção de modelar esse cinema para o seu mercado doméstico, por meio da importação de estrelas e diretores, ou mesclando-o a gêneros domesticamente populares. Apesar dessa primeira tentativa frustrada, a Golden Harvest continuou investindo no projeto de internacionalização pela realização de filmes em língua inglesa para o mercado internacional. O único sucesso obtido com essa estratégia veio tardiamente, com o lucrativo *As tartarugas ninja*, de 1990.

O cinema de Hong Kong não encontrou espaço na grande indústria norte-americana, mas não se pode dizer o mesmo de seus atores e cineastas. Se Bruce Lee chegou ao coração do continente americano pelo caminho inverso, voltando dos Estados Unidos para Hong Kong; Jackie Chan seguiu a direção óbvia e, após muitas tentativas, conseguiu sagrar-se como o chinês preferido da América. Ele pavimentaria o caminho para outros talentos asiáticos, especialmente vindos dos Novos Cinemas, dos quais o mais bem

¹⁹ The genre reached America in April, 1973 leading to the famed week in May when the three top films at the US box office – *Fists of Fury*, *Deep Thrust: The Hand of Death* and *Five Fingers of Death* – were all from Hong Kong. It is easy to overstate this success though. Even at its peak, most of the films were released by small distributors, making modest returns albeit on small investments. Reviews were generally negative and often derisory. By Christmas 1973, the peak of the genre had passed. In *Variety's* 112 topgrossing films for the year only four were from Hong Kong.¹² For its part, the response of the US film industry to the Hong Kong martial arts film was comprised of three rapidly overlapping strategies: importation, cooperation, and then domestic replacement.

sucedido seria John Woo. A ascendência do diretor de *Fervura Máxima*, *O Matador* e *Alvo Duplo* foi intermediada pela figura de Terence Chang, gerente geral da produtora Film Workshop e um dos nomes capazes de abrir as portas da América para os seus clientes. Bordwell enfatiza que “através de pessoas cosmopolitas como ele, os cineastas de Hong Kong começaram a tornarem-se globais – juntando-se à única indústria verdadeiramente global”.²⁰ (BORDWELL, 2011, p. 53). Ainda segundo o autor,

Os estúdios americanos há muito atraíam fluxos de talentos estrangeiros e, uma vez que os tomadores de decisão de Hollywood tiveram uma amostra do cinema de Hong Kong, era evidente que alguns diretores emigrariam. [...] Foi significativo, então, quando o modesto filme de John Woo com Jean Claude Van Damme, *O Alvo* (1993) fez uma boa bilheteria. [...] O sucesso de Woo convenceu produtores a importar outros diretores de ação de Hong Kong – Ringo Lam (*Risco máximo*, 1996; novamente com Van Damme), Tsui Hark (*A colônia*, 1997; Van Damme mais uma vez), Stanley Tong (*Mr. Magoo*, 1997), Kirk Wong (*Tiro e queda*, 1998), e Ronnie Yu (*A noiva de Chucky*, 1998).²¹ (BORDWELL, 2011, p.53)

A partir dos anos 1980, o tão almejado sucesso no Ocidente finalmente chegaria. Ele não se instalaria, como os empresários da ilha haviam previsto, no seio da grande indústria, mas, devendo muito à cultura do videotape, proliferaria nos cinemas periféricos, atraindo grupos de admiradores fiéis a ponto de constituir uma autêntica subcultura. Ela viria a juntar-se ao contexto mais amplo de um “world film”, que em uma analogia com a “world music”, compõe-se de cinemas de países periféricos que conseguiram algum alcance internacional. Figuram no conceito o anime japonês, os melodramas indianos, o horror italiano, os filmes mexicanos de lutadores mascarados, as fantasias indonésias, o ozploitation australiano. Em comum, todos esses cinemas produziam algum tipo de prazer visual, muitas vezes centrado na violência e no exploitation,

²⁰ Through cosmopolitan people like him, Hong Kong filmmakers began to go global – by joining the only truly global film industry.

²¹ America’s studios have long attracted a flow of foreign talent, and once Hollywood decisionmakers got a glimpse of Hong Kong cinema, it was likely that some directors would be emigrating [...]. It was significant, then, when John Woo’s modest Jean Claude Van Damme picture *Hard Target* (1993) did decent business. [...]. Woo’s success convinced producers to import other Hong Kong action directors – Ringo Lam (*Maximum Risk*, 1996; Van Damme again), Tsui Hark (*Double Team*, 1997; Van Damme yet again), Stanley Tong (*Mr. Magoo*, 1997), Kirk Wong (*The Big Hit*, 1998), and Ronnie Yu (*Bride of Chucky*, 1998).

considerado inaceitável pelos padrões canônicos de gosto. Na época, “a maioria do público americano não estava (e, provavelmente, nunca estará) pronto para os choques e peculiaridades exibidos nesses filmes”²² (BORDWELL, 2011, p. 56).

Nessa década, o protagonista do sistema de gêneros de Hollywood era o filme de ação. Logo, o fato de, no mesmo período, os cineastas de Hong Kong estarem produzindo filmes do gênero ajudou na sua popularização. Esses filmes comparativamente baratos, thrillers urbanos filmados em locação, somaram-se aos de kung-fu no gosto ocidental. O culto destinado à velha guarda das artes marciais (como os ocidentais identificam os filmes do gênero produzidos entre os anos 1960 e 1970) agregou as sagas heróicas das tríades de Woo e o ressurgimento do kung-fu e das aventuras de espadachim de Tsui Hark. Desde então, as exhibições de filmes de Hong Kong lotavam as salas não apenas com asiáticos, mas com públicos de várias ascendências, sobretudo jovens e habitantes de regiões periféricas. Na constituição dessa subcultura, a cultura cinéfila uniu-se a outras. Desde a invasão das artes marciais, por exemplo, revistas especializadas em kung-fu começaram a trazer informações sobre o cinema de Hong Kong. Como já foi dito, fundamental para esse florescimento foi a cultura do vídeo. Não eram todos os fãs que tinham a sorte de morar próximo a uma Chinatown, tendo acesso aos filmes na tela grande. Muitos dependiam de fitas cassete, raridades adquiridas em pequenas lojas de vídeo ou de comida asiática. Outro valor agregado pelo vídeo foi a popularização de versões customizadas, em que os fãs reeditavam ou, considerando a qualidade geralmente ruim, dublavam o filme novamente. Enfim, os filmes de Hong Kong foram também acolhidos por fãs de outros gêneros considerados marginais, como o já citado exploitation, em todas as suas formas, o filme de horror, o western italiano, dentre outros, com os quais dividiam espaço nas famosas sessões grindhouse e sessões da meia-noite.

A febre pelo cinema de Hong Kong espalhou-se pelo mundo. No Japão, era possível adquirir roteiros turísticos evidenciando locações de filmes famosos. O fenômeno Bruce Lee e a síndrome do vídeo valorizaram os filmes populares de ação na França, algo

²² the broad American public was not (and probably never will be) ready for the shocks and peculiarities on display in these films.

que cresceria nas próximas décadas. Fanzines proliferaram na Inglaterra (Eastern Heroes e Film Extremis) e no Canadá (Asian Eye e Screen Machine). Nos Estados Unidos, onde a invasão fora mais forte, dentre os fanzines mais ativos estavam o Hong Kong Film Connection, o Hong Kong Film Magazine, o Asian Trash Cinema (que mais tarde passou a se chamar Asian Cult Cinema) e o Skam (mais tarde, Cineraider). Embora a maioria deles já não existisse em 1989, com muitos dos editores ingressando no comércio do vídeo, eles foram responsáveis pelo estabelecimento de uma rede dinâmica de comunicação entre os fãs, mantendo essa subcultura viva – lugar, hoje, ocupado pelos fóruns e blogs na internet. Foi graças a atitudes não oficiais que a Hong Kong Mania pôde perpetuar até o seu auge no início dos anos 1990, visto que apenas no final dessa década o mercado seria explorado por distribuidores autorizados, como a Tai Seng.

Contestação dos padrões convencionais de gosto, todavia, não era o interesse de todos os fãs do cinema de Hong Kong. Havia aqueles que valorizavam o que esses filmes ofereciam enquanto possibilidades artísticas. Em comum com o primeiro grupo, havia, para além da ironia pós-moderna, a crença em um não conformismo sincero, quase intuitivo, presente nesses filmes, algo de que o produto de massa carecia. Muitos dos integrantes desse segundo grupo eram jornalistas e desempenharam um papel crucial levando o cinema de Hong Kong desde a subcultura rumo aos fazedores de opinião do campo cinematográfico e, notoriamente, à cultura dos festivais. Com o respaldo crítico vindo desses circuitos, os filmes de Hong Kong, uma vez desdenhados, passaram a ser tratados como artigo “cult” e apreciados pela pequena elite que supostamente conhecia “bons filmes”. (WONG, 2007).

O Festival de Locarno foi o primeiro a se interessar pelos filmes de Hong Kong. Logo após a Segunda Guerra, ele apresentou duas obras dirigidas por Zhu Shilin, do estúdio esquerdista Yonghua: *Secret Life of the Qing Court* e *Sons of the Earth*, respectivamente, em 1948 e 1952. Porém, diferentemente do tratamento dispensado aos cinemas japonês e indiano, que tinham autores prestigiados, como Kurosawa e Satyajit Ray, os filmes de Hong Kong passavam praticamente despercebidos. Em 1958, Kwan Shan ganhou o prêmio

de melhor ator por *The Story of Ah Q*. Depois disso, levaria mais de dez anos para que algum filme local figurasse novamente no festival.

A colaboração da Shaws com estúdios japoneses, que mantinham um contato mais ativo com a Europa, permitiu que três filmes de Li Han-hsiang fossem enviados ao Festival de Cannes no início dos anos 1960. *The Enchanted Shadow*, *Yang Kwei Fei e Empress Wu Tse-tien* foram apresentados, respectivamente, em 1960, 1961 e 1963. Nos anos 1970, a presença chinesa foi bastante limitada. A exceção veio em 1975, quando, quatro anos após o lançamento asiático, *A Touch of Zen*, de King Hu, foi indicado à Palma de Ouro. Não ganhou. Mas também não saiu de mãos vazias: recebeu um prêmio de técnica superior. O filme foi apresentado na categoria “Hong Kong”, ao invés de “China”, na primeira vez em que a ilha foi utilizada como nacionalidade de uma obra cinematográfica. Apesar da premiação, a distribuição global nunca veio. Depois disso, Cannes não apresentou filmes de Hong Kong por mais de uma década. David Aneas é áspero ao afirmar que “a intelectualidade francesa da época utilizou King Hu como um pretexto para ignorar o restante da produção cinematográfica de Hong Kong, o que é vergonhoso porque tanto as produções deste diretor quanto outros filmes locais eventualmente sofreriam disto.”²³ (apud WONG, 2007, p.183). Como no restante do mundo, o interesse de Cannes começou a crescer apenas nos anos 1980. Bordwell sublinha que

...em 1984, os editores da *Cahiers du cinéma* publicaram o esplêndido guia de sobrevivência “Made in Hong-Kong”. Naquela época, quando a *Cahiers* falava, a cultura cinematográfica ocidental ouvia. Os filmes de Hong Kong começaram a aparecer em festivais, quase sempre nas sessões da meia-noite²⁴. (BORDWELL, 2011, p.54).

O interesse europeu chegou até o Festival Internacional de Cinema de Hong Kong, do qual Serge Daney, da *Cahiers*, participou em 1980. Apenas em 1987, mais de 8

²³ David Aneas: The French intelligentsia at the time may have used King Hu as a pretext to ignore the rest of the Hong Kong film production. It's a shame because both King Hu's production and other HK movies eventually suffered from this.

²⁴ ...the editors of *Cahiers du cinéma* to publish a splendid survey issue, “Made in Hong-Kong”, in 1984. At that time, when *Cahiers* spoke, Western film culture listened. Hong Kong films began to appear at festivals, often as midnight attractions.

filmes de Hong Kong foram apresentados em Berlim, incluindo obras de John Woo, Ann Hui, Tsui Hark e Stanley Kwan Sui Kai. Em 1989, um marco: pela primeira vez, um festival europeu dava o seu prêmio máximo a um filme falado em chinês. O festival era o de Veneza, e o filme, que não era de Hong Kong, era Cidade das Tristezas, do taiwanês Hou Hsiao-hsien. Isso leva à percepção de uma mudança crucial nesse cenário iniciada a partir do final da década de 1980. Se até então, os filmes de Hong Kong eram a única alternativa em se tratando de produção chinesa, eles passaram a coexistir com filmes taiwaneses e do continente. As três produções ostentariam perfis diversificados. Enquanto o filme de Hong Kong orientava-se mais para o mercado internacional; o cinema do continente pautava-se em um sentimento romântico e “orientalizado” da civilização chinesa; e o de Taiwan oferecia trabalhos de autor, menores e mais intimistas. Essa ampliação da produção chinesa veio juntamente com o despertar de uma nova consciência asiática por meio da ascensão, a partir do início da década seguinte, dos cinemas vietnamita, tailandês e, principalmente, sul-coreano.

A maior concorrência somou-se a uma série de fatores para o agravamento da crise do sistema produtivo de Hong Kong a partir do final dos anos 1990. Em 1984, havia sido assinada a Declaração de União Sino-britânica, que marcava para 1997 o retorno da colônia à China, ano em que uma forte crise financeira abalou-se sobre a Ásia, com o colapso da economia tailandesa, grande fonte de investimentos. A crise chegou à Malásia e à Indonésia, mercados importantes de Hong Kong, e o desemprego espalhou-se por todo o continente. Taiwan e Coréia do Sul, outros territórios fundamentais, haviam assinado, ainda em 1993, o General Agreement on Tariffs and Trade (GATT), que tornava seus mercados mais receptivos aos filmes norte-americanos. Como alternativa, restou à ex-colônia voltar-se para a pátria-mãe. Para quem esperava que, com a abertura do mercado chinês, ocorreria a situação inversa, foi frustrante perceber que o capital, tanto financeiro quanto artístico, da ilha estava sendo investido no cinema do continente.

Ao mesmo tempo, com a redução da produção local, os exibidores não tinham como manter todas as sessões sem recorrer às produções internacionais e os cinemas de Hong Kong começaram a ser inundados pelos filmes de Hollywood, ocasionando mudanças

irreversíveis no gosto do público. Aqueles que uma vez foram leais às produções locais, de modo a fazer com que os filmes da franquia Indiana Jones, por exemplo, fossem fracassos de bilheteria em Hong Kong, estavam cada vez mais afeitos às superproduções hollywoodianas. Sem a alternativa da prolificidade, restava aos cineastas da ilha garantir que os poucos filmes feitos rendessem bastante bilheteria. Muitos recorreram às fórmulas bem sucedidas em décadas passadas, o que não passou despercebido nem pela crítica nem pelo público, que reclamaram que os cineastas estavam apenas clonando os grandes sucessos dos anos 1980. E, até nesse terreno, havia concorrência: produtoras ocidentais de baixo orçamento continuavam a lançar suas versões de filmes de kung-fu e tríades, com a utilização cada vez maior de imagens geradas por computador.

Acontecimentos que afetavam a indústria global, como a ascensão da TV a cabo e a popularização do videogame, foram ainda mais nocivos nesse contexto. No mesmo intervalo de tempo, o sudeste asiático emergia como centro mundial da pirataria. A soma desses fatores fez com que a bilheteria anual caísse de aproximadamente 50 milhões de espectadores no final dos anos 1990 para 20 milhões no final da década seguinte. 2003, ano em que a doença respiratória SARS gerou outro abalo na economia asiática, marcou o ponto alto da crise. Emblemático é que nesse mesmo ano, Hong Kong, que já se encontrava desprovida de seus talentos, muitos dos quais haviam emigrado para o Ocidente ou para a China continental, perdeu duas de suas mais queridas estrelas, com a morte de Anita Mui, vítima de câncer, e o suicídio de Leslie Cheung. Desse ponto em diante, tempos melhores seriam vislumbrados. Segundo Marchetti e Kam (2007, p.4),

2003 também viu o revigoramento da indústria, com a bilheteria de *Conflitos Internos*. Este filme, juntamente com outros envolvendo a relação entre tríade e polícia, feitos pela Companhia Milky Way Image, de Johnnie To, e o contínuo interesse crítico em diretores como Wong Kar-wai, Stanley Kwan e Fruit Chan, fizeram com que Hong Kong permanecesse um jogador viável na cultura cinematográfica global²⁵.

²⁵ Yet 2003 also saw a reinvigoration of the industry with the box-office hit *Infernal Affairs*. This film, together with other triad-policiers from Johnnie To's Milky Way Image Company, and the continuing international critical interest in directors like Wong Kar-Wai, Stanley Kwan, and Fruit Chan, have continued to make Hong Kong a viable player in global film culture.

Os cineastas que optaram por permanecer na ilha esforçaram-se por responder às demandas do mercado doméstico e internacional. Muitos buscaram oportunidades de coproduções, desta vez com produtoras regionais, situadas em República Popular da China, Coreia do Sul, Taiwan e Japão, no norte, e Tailândia e Singapura, no sul. O fracasso na distribuição de filmes como *O Medalhão* (Gordon Chan, 2003) e *The Touch* (Peter Pau, 2002) e a experiência de *Herói* (Zhang Yimou, 2002) e *Shaolin Soccer* (Stephen Chow, 2001) no limbo de distribuição da Miramax demonstraram o quão tênues as esperanças no mercado internacional, surgidas com o sucesso de *O Tigre e o Dragão* (Ang Lee, 2000), podem ser. Nesses tempos difíceis, a esperança está em voltar-se novamente para o mercado que conferiu a Hong Kong o seu status internacionalmente conhecido, o regional.

Enquanto os filmes populares perdiam mercado, o interesse de Cannes continuou crescendo. Em 2005, três filmes chineses foram apresentados, sendo um representante de cada China: *Sonhos com Xangai*, de Wang Xiaoshuai; *Three Times*, de Hou Hsiao-Hsien; e *Eleição*, de Johnnie To. Em termos de júri, nomes ilustres continuaram a ter presença proeminente: Edward Yang (2001), Michelle Yeoh (2002), Wen Jiang (2003), Tsui Hark (2004), John Woo (2005) e Zhang Ziyi (2006), com Wong Kar-wai tendo sido presidente. A crise levou o governo de Hong Kong a reconhecer o potencial de mercado dessa indústria e a incentivar a participação local, apoio que inexistia nos anos 1970 e 1980. Mas Wong (2007) pontua que, apesar do interesse dos festivais nos filmes de Hong Kong, é fundamental perceber que “apenas King Hu e Wong Kar-wai competiram em Cannes, enquanto Bruce Lee e Ringo Lam estavam presentes apenas nas ruas ou nas festas, com John Woo apenas no júri, e Ann Hui em algum lugar no meio disso”²⁶ (WONG, 2007, p.192). À exceção do prêmio concedido a John Woo em Veneza – pelo conjunto da obra, em 2010, ano em que o júri era presidido por Quentin Tarantino –, o teor crítico da afirmação de Wong continua válido e instiga a reflexão: além de King Hu e Wong Kar-wai, há potencial artístico no cinema da ilha? Até que ponto o cinema de Hong Kong continua sem receber o devido reconhecimento? E mais: pelo quê ele deveria ser reconhecido?

²⁶ King Hu and Wong Kar-wai were in competition at Cannes, while Bruce Lee and Ringo Lam were on the street or only at the parties, with John Woo only in the juries, and Ann Hui somewhere in-between.

1.5 Sabor local

Desde a explosão do kung-fu nos anos 1970, críticos têm falhado em explicar o fascínio exercido pelo cinema de Hong Kong sobre públicos e cineastas ocidentais. Esses filmes, calcados em um diálogo permanente com a cultura local, ao que parece também têm um apelo transnacional. Mas, da primeira recepção crítica, que via neles apenas vulgaridade, até aqui, alguma coisa mudou. Com a contribuição do culto populista gerado em torno desse cinema popular, a força dos gostos subculturais o levou para o palco principal, a ponto de, na metade dos anos 1990, as revistas Times e Newsweek louvarem as estréias hollywoodianas de John Woo e Tsui Hark. É verdade que o alcance não foi tão abrangente e o excesso de fisicalidade deste cinema ainda é tido como uma ofensa ao bom gosto. Do mesmo modo, esse alcance também não foi profundo e, embora seja crescente o interesse no estudo do cinema asiático, a grande maioria concentra-se em resgate histórico, análises fenomenológicas, de mercado ou ainda pauta-se nos estudos culturais, principalmente no que diz respeito à relação local/global estabelecida por esse cinema.

Ainda são poucos os estudiosos, ao menos em línguas ocidentais, que se debruçaram sobre esses filmes com o intuito de analisá-los e perceber o que eles têm a oferecer em termos puramente cinematográficos, ou seja, de estilo. O nome mais importante nesta linha, provavelmente, é o de David Bordwell (por isso, ele é tão amplamente citado nesta dissertação), para quem, o cinema é a contribuição mais importante de Hong Kong à cultura global. A postura defendida por ele, em relação aos filmes, é a de que, “os melhores dentre eles não apenas agradam as multidões, mas são também rica e deliciosamente artísticos”²⁷ (BORDWELL, 2011, p.2).

Inserida no contexto de um cinema popular, a produção de Hong Kong tem no comércio sua motivação inicial. Ou seja, ela surge a partir do impulso de lançar filmes para satisfazer uma audiência de massa. Logo, são os gostos de massa que fundamentam a sua estética. Uma das principais conseqüências disso é o favorecimento da força sobre a

²⁷ The best of them are not only crowd-pleasing but also richly and delightfully artful.

sutileza, vindo daí o que muitos consideram a “vulgaridade” desse cinema: a tendência a enfatizar quedas, acidentes, machucados, funções corporais e outros aspectos físicos que estão na base da vida humana. O gênero burlesco, dos primeiros anos do cinema norte-americano, é um claro exemplo de cinema popular. Todavia, no cinema de Hong Kong, tudo tende a ser hiperbólico. Esse fascínio pelos corpos atinge seu auge no cinema de kung-fu, mas permeia toda a produção fílmica da ilha. Outra área que desperta fascínio na audiência está relacionada ao segundo aspecto mais criticado nesses filmes: a violência. Permeada por guerras, invasões e revoltas, a história chinesa presencia hoje uma Hong Kong dominada por tríades que, desde a Segunda Guerra, controlam atividades de extorsão, jogos, tráfico e prostituição em redes espalhadas pelos continentes asiático, europeu e norte-americano. O universo violento do submundo tem, então, servido ao cinema de várias formas que vão desde o temático até envolvimento nas produções e controle das locações utilizadas nas filmagens.

Para além de questões culturais, a exploração excessiva do corpo também tem, como tudo nesse cinema, uma causa mercadológica. Uma vez que os diálogos, durante muito tempo, não eram gravados na filmagem e, freqüentemente, ainda nem estavam escritos neste momento, a atenção dos cineastas, no set, voltava-se para o visual. Era ele o principal responsável por narrar, informar, emocionar. Sem a preocupação com a continuidade dos diálogos ou com posicionamentos de microfones, os corpos estavam livres para movimentar-se pelos espaços e as imagens podiam conjugar-se na montagem sem necessariamente seguir uma ordem previamente estabelecida. Aperfeiçoado em anos de prática, esse apuro visual deu origem a uma tradição que confia em imagens e efeitos sonoros mais do que em palavras. Em seu caminho rumo a uma imagem cada vez mais clara e impactante, esses cineastas revitalizaram técnicas do cinema silencioso, como câmeras lenta e acelerada, montagem dinâmica, ângulos de câmera incomuns e outros dispositivos que a vanguarda dos anos 1920 declarou “puramente cinemáticos”.

A opção de narrar e emocionar por imagens acarreta uma conseqüência fundamental: a simplicidade da narrativa, que será fortemente calcada em convenções. Advém daí a identificação primária entre cinema popular e cinema de gênero. Aponta-se a

narrativa direta e, muitas vezes, banal, permeada por lugares-comuns inclusive em seus diálogos, como uma falha desse cinema. É preciso ter claro que essa característica não se trata de uma incapacidade, mas de uma escolha. As palavras surgem apenas como apoio para informar o trivial, aquilo que não serve à visceralidade das imagens. Acompanhando essa intenção narrativa, os enredos tendem a gravitar em torno de momentos intensamente expressivos, que prescindem do verbo, como lutas, perseguições, viradas cômicas ou catástrofes melodramáticas; e a explorar maniqueísmos que clarificam a narrativa, em que o autossacrifício é posto em contraste com a crueldade, a generosidade com a avareza etc. A maestria dos cineastas de Hong Kong foi adquirida na expressividade: em representar, mas mais fortemente, em instigar sentimentos.

Bobos, sentimentais e sangrentos, esses filmes são também divertidos, emocionantes e excitantes. Do riso às lágrimas e ao nó na garganta (BORDWELL, 2011), esse cinema trabalha com um extenso leque de sensações dentro do mesmo filme – e, dentre elas, há também espaço para aquelas menos nobres, principalmente as que beiram o sensacionalismo e a discriminação, especialmente relacionada a mulheres e estrangeiros. Tal qual a maioria da cultura popular asiática, os filmes de Hong Kong, embora não cheguem aos níveis alarmantes do entretenimento japonês, oscilam da violência extrema à ingenuidade infantil. Nesse sentido, as situações representadas quase sempre parecerão inverossímeis, isso quando não se agarram declaradamente à fantasia. O realismo é o menos importante nesse universo de sensações, que parece seguir a lição de Bruce Lee quando

disse aos seus alunos para darem, às suas técnicas de luta, “conteúdo emocional” tais como raiva propositadamente direcionada. Quando esta qualidade é capturada em movimentos vigorosos e estritamente padronizados, em enquadramentos belamente determinados e edição esplêndida, com trilha sonora e efeitos de som esmagadores, você pode sentir-se tensionando e contraindo ao ritmo da luta. Isso é a emoção fílmica no seu aspecto mais puramente físico²⁸ (BORDWELL, 2011, p.6).

²⁸ Bruce Lee asked his students to give their fighting techniques “emotional content”, such as purposefully directed anger. When this quality is captured in vigorous, strictly patterned movement, in nicely judged framing and crackling cutting, with overwhelming music and sound effects, you can feel yourself tensing and twitching to the rhythms of the fight. This is filmic emotion at its most sheerly physical.

Esse nível de domínio da expressividade física é adquirido pela experiência. É comum o cinema fruto desse sistema ser negligenciado como de baixa qualidade, mas a verdade é que ele apresenta um amplo espectro de qualidades, sendo que em seu meio é possível deparar-se com obras inexpressivas, boas, ou mesmo excelentes. Onde reina a lei da velocidade, dos orçamentos apertados, do compromisso com a tradição, do trabalho em rede e da competição por mercado, apenas a prática leva à perfeição. É necessário saber lidar criativamente com as limitações impostas pelo sistema produtivo – algo que se adquire apenas com o tempo. Além da oportunidade de prática constante, o que de melhor esse universo tem a oferecer, para ambições individuais, é a competição. Com tantos filmes no mercado, é necessário um trabalho cada vez mais criativo para atrair o público. O empenho em exceder o rival e, logo, a si próprio, muitas vezes, resultou não apenas em um produto competitivo, mas em uma obra artisticamente original, que Bordwell (2011) caracteriza como “filmes de alto orçamento, com audácia de filmes de baixo orçamento”.

Para os fãs, não importa o quanto exagerados, toscos ou inverossímeis esses filmes podem resultar, eles sempre carregam consigo um sentimento de honestidade, de empenho e paixão pelo ofício. É esse aspecto elementar, identificado como o “sabor local” de Hong Kong, que muitos consideram em falta desde a reintegração da ilha. Hoje, os cineastas não estão mais tão preocupados com o mercado regional estabelecido em mais de 50 anos de história. A crise levou a maioria deles a ver o mercado chinês como mais importante e um cinema cujo principal compromisso era com a lucratividade, agora tem que preocupar-se em atender os requisitos da censura. Nessa competição por mercado, o limite não é mais ditado pela criatividade individual. Entretanto, há os que não se resignaram. Muitos cineastas, negando-se a renunciar a essa estética, abraçam-na, enfrentando a competição com Coréia, China e Hollywood, pela insistência na crença de que o cinema de Hong Kong tem algo de insubstituível para oferecer à sua comunidade e ao mundo. Como já foi dito, muito desse cinema voltou-se para o passado, em um sentimento simultaneamente de luto pelo o que uma vez foi uma grande indústria, mas também de afirmação dos ideais que constituem a imagem de Hong Kong para o mundo: um lugar

onde coragem importa e todo caminho individual está permeado por um senso de orgulho comunitário. O diretor Peter Chan disse não acreditar na possibilidade de haver outra idade dourada em Hong Kong após a reintegração. Bordwell reforça: “Ninguém mais acredita. Mesmo assim, milhares de filmes testemunham a tenacidade do que muitos poderiam chamar de o espírito de Hong Kong”²⁹ (BORDWELL, 2011, p.241).

Graças a esse olhar para o passado, centenas de remasterizações do catálogo da Shaws, em DVDs da distribuidora Celestial, estão hoje à disposição, oferecendo o universo de musicais, melodramas e wuxia pian que tornaram o estúdio famoso. Nenhum admirador de Hong Kong pode condenar esse olhar saudoso, pois talvez seja ele quem ajude a ilha a seguir adiante nestes tempos difíceis. É para este passado que nos voltamos, acreditando que, apesar de muito visto, ele ainda não fora suficientemente olhado.

²⁹ No one else did either. Yet a thousand films testified to the tenacity of what many would call the Hong Kong spirit.

2.O PADRINHO DO KUNG-FU

Agraciado pelos fãs com o título de padrinho do filme de kung-fu, Chang Cheh não é exatamente um pioneiro no subgênero. Antes que ele se arriscasse na transição de filmes centrados na luta de espadas (wuxia pian) para os focados no combate de punhos, outros já o tinham feito: Jimmy Wang Yu inaugura o subgênero com *The Chinese Boxer* (1970); logo em seguida, Bruce Lee lança o seu mundialmente famoso *The Big Boss*. Ainda antes disso, o embrião desse cinema já estava na série de filmes cantoneses sobre a figura mítico-histórica de Wong Fei-hung, iniciada nos anos 1940. O que torna Chang Cheh digno desse título, de modo que todos esses outros nomes sejam preteridos ao dele? A intenção deste segundo capítulo é abordar algo da vida, das fases da carreira, mas, principalmente, das temáticas, contribuições e controvérsias que acompanham este diretor. John Woo (2002, p.9), como um bom discípulo, canta os louros de Chang, ao afirmar que ele

...sempre foi um pioneiro. Do início dos anos 1960 ao final dos 1980, ele trouxe ruptura atrás de ruptura para o cinema, renovando clichês puídos e cansados com perspectivas e técnicas cinematográficas modernas. Ele inventou o gênero de wuxia yanggang (masculinidade), e sua série de clássicos wuxia românticos não apenas começou uma tendência, mas também introduziu o “movimento da nova escola de wuxia”. O estilo cinematográfico único, o fluxo livre e a coreografia cinética de artes marciais de seus filmes influenciaram cinemas semelhantes tanto locais quanto estrangeiros, colocando o cinema de Hong Kong no mapa³⁰.

Um dos diretores mais prolíficos em um mercado onde a prolificidade é uma característica comum, oficialmente Chang dirigiu 94 filmes durante a carreira, que inicia efetivamente em 1966 com o wuxia pian *Tiger Boy*, e termina com o kung-fu *Ninja in ancient China* em 1993. Durante todos esses anos, Chang devotou-se apenas ao cinema de

³⁰ Chang Cheh was always a pioneer. From the early 1960s to the late 1980s, he brought breakthrough after breakthrough to the cinema, revamping tired and worn clichés with modern perspectives and cinematic technique. He invented the yanggang (staunch masculinity) wuxia genre, and his series of romantic wuxia classics not only started a trend but also ushered in the ‘new school wuxia movement’. The unique cinematographic style, free flowing and kinetic martial arts choreography of his films influenced local and overseas cinemas alike, putting Hong Kong cinema on the map.

artes marciais. Dentre os seus filmes, encontraremos desde obras rotineiras que não se destacam em meio a tantas outras lançadas pela Shaws até verdadeiras obras-primas, que não apenas contribuíram para a mudança de paradigmas dentro do estúdio, e do cinema de Hong Kong como um todo, mas demonstram toda a habilidade e inventividade de um autor preocupado em desenvolver temáticas relacionadas ao corpo, ao heroísmo e à violência, traduzidas nos modos de manipulação do movimento fílmico, seja o dos atores ou do aparato da mídia cinematográfica. Para Logan (1996, p. 17), “Chang deve ser respeitado como um verdadeiro inovador, um cineasta que, virtualmente sozinho, definiu o estilo de filmes de artes marciais da Shaw Brothers”³¹.

Outro ponto a destacar em relação a Chang é o seu interesse em fazer um cinema que não seja apenas artístico ou inovador, mas que tenha apelo para as massas – em suas próprias palavras, para as alta e baixa culturas. No seio de uma das maiores indústrias de entretenimento do mundo, é improvável a sobrevivência de qualquer um que pensasse de outra forma. Acima de tudo, é necessário entreter. Porém

no entretenimento, deve também haver conteúdo, algo aspirando a níveis mais elevados. Os modos de expressão devem ser dramáticos, cinematográficos, visuais, atmosféricos e rítmicos. [...] Em termos de ação, não é suficiente, para uma cena, ter ação – a ação deve ser poderosa e conter beleza estética, os planos devem transmitir o movimento³².
(CHANG, 1999, não paginado)

É esse pensamento que o diferencia de inúmeros outros diretores para quem o mais importante era a quantidade de filmes lançados – figuras essas, todavia, fundamentais para o sustento da indústria. Chang pode ser entendido na confluência entre dois modos de pensar e fazer cinema: de um lado, o esteta preocupado com a beleza dos planos, dos movimentos, com o ritmo da cena; de outro, o narrador, cuja intenção é contar uma história que não apenas acrescente culturalmente, mas que agrade e entretenha o público. É em

³¹ ...Chang should be respected as a true innovator, as a film-maker who, virtually single-handedly, defined the Shaw Brothers style of martial arts movies.

³² However, in entertainment, there must also be content, something aspiring to the higher levels. The modes of expression must be dramatic, cinematic, visual, atmospheric and rhythmic [...]. In terms of action, it is not enough to have action in a scene – the action must be powerful and contain aesthetic beauty, the shots must carry the motion.

busca desse homem que partimos neste capítulo, delineando algo de sua vida para depois abordar de forma mais aprofundada a sua obra, os seus temas e as polêmicas que cercavam o seu nome em Hong Kong.

2.1 Os primeiros anos

Escassos e inexatos, os dados biográficos acerca de Chang antes do seu ingresso na Shaws possuem, aparentemente, uma única fonte: o próprio diretor. E ele mesmo não sabe dizer ao certo se nasceu em 1922 ou 1923. Sabe, entretanto, que foi em Xangai, que era o ano Hai do calendário lunar e que o dia era 12 de dezembro. Depois de uma infância infeliz, em uma família de posses e influência, mas emocionalmente decadente, Chang deixou o lar, aos 14 ou 15 anos, para participar dos esforços da Guerra da Resistência anti-invasão japonesa. Em Sichuan, concluiu os estudos secundaristas, encaminhando-se para estudar Ciência Política na Faculdade de Direito da Universidade Central de Chongqing. De perspectiva nacionalista e imerso em um meio majoritariamente esquerdista, Chang começou a negligenciar os estudos, investindo em música e juntando-se a tropas de educação social. Ao retornar para Xangai, desentendimentos de família o fizeram abandonar novamente a casa, dessa vez para não mais voltar.

Após o fim da Guerra da Resistência, continuou os estudos políticos, ganhando reconhecimento de um executivo do Partido Nacionalista, ou Kuomintang (KMT), encarregado de serviços culturais. Ainda antes dos vinte anos de idade, foi apontado como comissário no Comitê do Movimento Cultural (CMC), tendo como função a administração do teatro Culture Hall e do restaurante Literature & Art Café. Desde o início da Guerra da Resistência, a indústria cinematográfica chinesa passava por um período efervescente devido, sobretudo, à queda na importação de filmes ocidentais. Em Xangai, Chang teve seus primeiros contatos com trabalhadores de teatro e cinema, a maioria dos quais pertencia à vertente esquerdista da política chinesa. O envolvimento de Chang com essa oposição ao KMT desagradaria muitos membros do partido, o que explica, em parte, o fato de ele nunca ter se afiliado ao mesmo.

Com a eclosão da Guerra do Pacífico e posterior ocupação japonesa, foi fundada, pelos ocupadores, a China United Film Company Limited, com a função de controlar a produção cinematográfica chinesa. Nesse momento, muitos cineastas abandonaram a sétima arte, adotando outras carreiras, especialmente o teatro. Com a vitória chinesa, a China United ruiu e doze dos cineastas que haviam trabalhado para os japoneses foram indiciados. Chang, então no CMC, atendeu aos pedidos de intervenção destes trabalhadores, conseguindo a sua liberação. Dentre eles, estava Liu Zhonghao, chefe da produtora Cathay, que financiaria o primeiro filme de Chang como diretor, o wenyi pian *Wind and Storm over Alishan* (1950), filmado em Taiwan. Junto com o irmão Zhongliang, Zhonghao dirigia os teatros Jincheng e Jidu, que, ao lado do Culture Hall, constituíam um circuito administrado pelo CMC. Antes desse episódio, Chang já contabilizava experiência em roteiros cinematográficos nos gêneros huangmei diao e wenyi pian, sendo o principal deles o filme *Woman with the false face* (1947). Nesse período, entretanto, o cinema não passava de distração e Chang não tinha a intenção de levá-lo a sério. Foi apenas depois de algum tempo em Taiwan que ele passou a considerá-lo enquanto profissão.

Quando, com a derrota na Guerra Civil e a ascensão de Mao Tsé-tung em 1949, o KMT retirou-se para Taiwan, Chang recebera proposta de um oficial da Associação Cultural Sino-Soviética, um dos braços do Partido Comunista, para permanecer no continente. No entanto, para ele, a súbita mudança de partido significaria uma traição e preferiu migrar junto com o Partido Nacionalista. O convite para dirigir *Wind and Storm over Alishan*, feito por Liu Zhonghao, serviu de justificativa para deixar o continente sem a obrigação de filiar-se ao partido, já que Chang preferia não mais se comprometer ideologicamente. A intenção, nesse momento, era de que o cinema servisse de pretexto para que ele saísse gradualmente da cena política.

Ele permaneceu ainda algum tempo ligado ao KMT, que o tornou supervisor da única companhia de cinema da ilha, a Central Motion Picture Corporation (CMPC). Intrigas internas, relacionadas principalmente às amizades que Chang havia nutrido com esquerdistas, ainda em Xangai, levaram à frustração definitiva com a política e ele decidiu abandoná-la de vez. Nesse momento de crise, a indústria cinematográfica lhe apareceu

como resposta e alternativa viável. Não seria possível, entretanto, iniciar carreira em Taiwan estando desvinculado do partido. As possibilidades eram ainda menores em Xangai. Hong Kong despontava como a melhor escolha. Deixar Taiwan não seria fácil, mas, além de nunca ter se afiliado ao KMT, Chang contou com a sorte: seu superior direto na hierarquia partidária, ao tomar contato com alguns poemas seus, deduziu que Chang estava cortejando alguma moça de Hong Kong e permitiu a partida.

A moça em questão era uma das estrelas da MP&GI, Helen Li-mei, que estava interessada em tornar-se uma produtora independente e, conhecendo Chang, o convidara para ser o diretor de um filme que pretendia produzir e estrear: *Wild Fire* (1958). Se, por um lado, esse filme foi o grande responsável pela chegada de Chang em Hong Kong, por outro, ele atrasou a sua carreira de diretor cinematográfico em quase uma década. Discussões entre Li e os diretores da MP&GI afastaram-no da direção antes da finalização das filmagens. Ele decidiu, então, dedicar-se apenas à crítica cinematográfica, que escrevia para jornais sob os pseudônimos de He Guan e Shen Si.

Em 1961, a atriz Lucilla You Min, impressionada com os textos e já sabendo que Chang era o responsável por eles, recomendou-o novamente à MP&GI, dessa vez como roteirista. Apenas um dia depois do contrato assinado com Stephen Soong, Chang receberia o convite de Run Run Shaw e Raymond Chow para juntar-se à Shaws. Em 1962, após o cumprimento do contrato de um ano assinado com a MP&GI, Chang inicia a sua parceria de trinta anos com o estúdio Shaw Brothers. Entre 1962 e 1967, ano em que deixou de ser um roteirista de estúdio para dedicar-se integralmente aos seus filmes, Chang escreveu mais de 20 roteiros, assumindo a chefia deste departamento. O seu retorno para a direção seria em 1965, com *The Butterfly Chalice*, mas é, no ano seguinte, com o primeiro filme voltado ao universo das artes marciais, *Tiger Boy*, que Chang de fato inicia a sua trajetória.

2.2 A nova era da ação

Filmado com baixo orçamento e atores desconhecidos, *Tiger Boy* teve um caráter experimental não apenas por ser o primeiro filme de artes marciais de Chang, aquele

no qual ele começava a forjar um estilo, mas por esconder um objetivo maior. Nele, começaram a surgir alguns dos preceitos que pautariam a produção de artes marciais da Shaws a partir de então, no âmbito de um movimento que o diretor intitulou “nova geração das artes marciais” (também conhecido como “nova era da ação” ou “século de wuxia da Shaws”). Dentre os vários objetivos propostos, estavam o de conferir maior realismo ao já cansado gênero, existente desde os primórdios do cinema chinês, quando foi inaugurado, ainda em Xangai, com o filme *Heroine Li Fei-fei* (1925). Para além de uma revolução temática, várias das mudanças vieram em termos de estilo, incluindo edição, cenografia e coreografia de lutas. O novo modo de filmagem redefiniu não apenas o gênero, mas influenciou todo o cinema de ação a seguir, culminando no *gunplay* de John Woo.

Conquistando grande sucesso nas bilheterias, o movimento foi também responsável pela valorização do cinema em mandarim sobre o cinema em cantonês. Apesar de já ser desenvolvido na ilha, o cinema em mandarim feito pela MP&GI era considerado por Chang bastante conservador ao restringir-se a comédias e melodramas. Para ele, era necessária uma ruptura. A oportunidade veio quando Run Run Shaw mostrou-se disposto a arriscar na renovação de um gênero tão desgastado quanto o era o cinema de artes marciais, investindo nele novas tecnologias trazidas do Ocidente e do Japão e das quais seus concorrentes não dispunham: as cores e o *widescreen*.

Chang, então, dá início ao desenvolvimento do que ele chama de “vanguarda de tudo o que era criativo e único no cinema de Hong Kong”³³ (CHANG, 1999, não paginado). Foi inaugurado um cinema que, bem mais do que nos modelos antigos, confiava no corpo do ator e em truques propriamente cinematográficos, especialmente de edição e montagem. Se os demais gêneros favoreciam enquadramentos frontais na altura dos ombros, *close-ups* moderados, montagem analítica e planos com duração entre média e longa; a renovação do *wuxia pian* acrescentou uma maior variedade de ângulos e enquadramentos, somou a montagem construtiva à analítica, abusou da utilização de *zoom* e encurtou a duração dos planos. Outros elementos significativos foram a adoção do *som pós-sincronizado*, *dublado em estúdio*, que permitia maior mobilidade nas cenas de ação; a

³³ The martial arts picture was the vanguard of all that was creative and unique in Hong Kong cinema.

técnica japonesa de construção de cenários, que agilizava a preparação do set; e as medidas tomadas para aumentar o grau de realismo da ação, contrapondo-se à tradição de espadachins fantásticos cultivada desde os primórdios do cinema cantonês. O ritmo agitado da montagem, a utilização de armas e adereços originais, técnicas de maquiagem e a representação do sangue nas lutas ajudaram no alcance deste último objetivo.

Cawelti (apud GRANT, 2007, p.6) afirma que toda arte pode ser pensada como existindo em um continuum entre invenção e convenção³⁴. Já vimos algo das principais inovações trazidas pela nova era da ação. Entretanto, ela tem seus alicerces não apenas em uma tradição cinematográfica, mas mítico-literária, acumulada por várias gerações através de séculos, ora sob a forma escrita, mas muitas vezes sob a forma oral. Logo, é útil também perceber o que se mantém, as convenções adotadas por esse cinema que não permitem ver o movimento deflagrado por Chang como um novo gênero, mas apenas como uma renovação dentro do mesmo gênero de artes marciais.

No cinema, além do já citado *Heroine Li Fei-fei, Romance of the West Chamber* (também conhecido como *Way down West*, 1927) é um filme fundamental para o gênero. Ambos pertencem à era silenciosa do cinema em Xangai e se encaixam no subgênero de espadachins fantásticos ou *wuxia shenguan*. As tramas bebem em uma fonte que se renovaria com o passar das décadas, dando origem a filmes de diversos subgêneros e estilos: as histórias e lendas que tradicionalmente circunscrevem o universo de artes marciais na China. Bordwell (2011) assinala que, desde bem antes de 300 a.C., chefes militares promoviam a difusão de técnicas de combate, mas o desenvolvimento mais importante ocorreria apenas com a instalação do Bodhidarma aos pés da montanha Songshan, local do hoje famoso Templo Shaolin, ensinando técnicas de meditação, luta e respiração aos monges locais. Emblema das artes marciais chinesas,

acredita-se que o templo abrigou aproximadamente 1500 monges, 500 dos quais eram lutadores famosos. No decorrer dos séculos, os monges marciais eram ocasionalmente chamados para ajudar imperadores em campanhas militares, e as técnicas de luta Shaolin se espalharam pelo

³⁴...John Cawelti suggests that all art be thought of as existing on a continuum between invention and convention (1985: 27-9) 6

leste asiático. Em 1674, o governo Qing destruiu o templo. De acordo com a lenda, os cinco monges que sobreviveram tornaram-se os “Cinco Ancestrais” que fundaram as sociedades secretas conhecidas genericamente como tríades. De fato, muitos monges sobreviveram ao incêndio e se tornaram atores de rua e da Ópera de Pequim. Mais tarde, o Templo Shaolin foi reconstruído, mas em 1928 foi queimado novamente em uma batalha entre chefes militares locais.³⁵ (BORDWELL, 2011, p.192).

A história do Templo Shaolin já deixa entrever uma característica das artes marciais chinesas: o seu desenvolvimento na clandestinidade. A dinastia Qing, vigente entre 1644 e 1911, relegou a prática de artes marciais à ilegalidade, considerando-a uma ameaça à segurança. Muitos artistas marciais tornaram-se artistas de rua, acrobatas ou integrantes da Ópera de Pequim. As artes marciais eram praticadas de forma secreta. Marcando a segregação entre esses dois universos, o do cotidiano da maioria das pessoas e o obscuro mundo marcial, a ficção criou um espaço próprio, em que esses guerreiros podiam circular livremente, em que as escolas marciais enfrentavam-se em demonstrações de aptidão, onde um lutador desenvolvia incansavelmente suas habilidades no kung-fu para vingar a morte do mestre ou ente querido. Uma espécie de Olimpo das artes marciais, mitologicamente tão rico quanto, esse espaço atende pelo nome de Jiang Hu.

As duas palavras significam simplesmente “rios e lagos”, mas o significado pode ser estendido a níveis mais profundos, rumo ao sentido amplo de selva ou sertão, esse lugar selvagem e primitivo em que as leis são outras, forjadas na experiência do cotidiano, e onde os grupos marginais podem sobreviver livremente. Nos filmes, a expressão será simplesmente traduzida como o “mundo marcial” ou o “mundo das artes marciais”. O sentido primordial, entretanto, assegura a concepção de que esse não é um espaço que tenha algum dia existido, podendo estar em qualquer lugar e em lugar nenhum, algo como um universo paralelo ao nosso. Tal qual retratado no cinema e na literatura, ele é habitado por

³⁵ The Shaolin Temple is the emblem of Chinese martial arts, and its legends have been recycled in film after film. The temple is said to have housed about 1,500 monks, 500 of them trained fighters. Over the centuries the martial monks were occasionally called to help emperors with military campaigns, and Shaolin fighting techniques spread throughout East Asia. In 1674 the Qing ruler razed the temple. According to legend, the five monks who survived became the “Five Ancestors” who founded the secret societies known generically as triads. In fact many monks survived the fire and became street performers and Peking Opera actors. Later the Shaolin Temple was rebuilt, but in 1928 it was burned again in a battle among local warlords.

mestres, guerreiros, espadachins e heróis, mas, o que a glamourização muitas vezes promovida pelas artes esquece é que, segundo a tradição mitológica da narrativa oral, ele é também um lugar de bandidos, mendigos, jogadores e vigaristas, algo que a nova era da ação se preocuparia em resgatar. Para David Chute (2003, p.6),

O mundo que esses heróis criaram para si mesmos criou uma vida para si, tornou-se um “mundo compartilhado”, onde as leis mundanas da física são suspensas e homens e mulheres de virtude imaculada vagueiam pela paisagem procurando por novos desafios. É um mundo tão bem conhecido para todos os criadores e consumidores asiáticos de wuxia pian que tem até mesmo um nome: Jiang Hu³⁶.

Derivando em muito das lendas que cercam esse espaço mítico, surgiram as novelas de artes marciais, com produções que abrangem vários espectros de qualidade, desde clássicos da literatura chinesa até o equivalente às pulp fictions norte-americanas. Baseadas nesses primeiros textos, vieram as primeiras produções cinematográficas, ainda da era silenciosa nos estúdios de Xangai, originando filmes como *The Nameless Hero* (1926) e *The Hero of Guandong* (1928). As séries *Burning of the Red Lotus Monastery* (1928), com um total de dezoito partes, e *The Swordswoman of the Wilderness* foram os protótipos do filme de espadachim fantástico (wuxia shenguan), em que os personagens contavam com adagas e saltos voadores e poderes de palma – a habilidade de lançar raios de energia pelas mãos. Muitos truques cinematográficos foram então desenvolvidos com o propósito de apresentar as características sobre-humanas dos personagens, incluindo a utilização de cordas, dupla exposição e efeitos de animação. Os filmes do estilo wuxia shenguan logo foram proibidos pelo governo sob a alegação de que o seu conteúdo, deveras fantástico, prejudicaria o desenvolvimento das crianças.

As ondas de migração em direção a Hong Kong levariam a tradição das artes marciais para a ilha, onde ela floresceria com mais liberdade. Muitos dos truques, todavia, seriam deixados de lado e os filmes seguiriam os preceitos estabelecidos por Heroine Li

³⁶ The world these heroes created for themselves has since taken on a life of its own, has become a “shared world” alternate universe in which, the mundane laws of physics are suspended, and men and women of spotless virtue roam the landscape searching for fresh challenges. It is a world that is so well known to all Asian creators and consumers of wuxia stories that it even has a name: jiang hu.

Fei-fei, pioneiro em trazer influências da Ópera de Pequim. Com o passar dos anos, novas técnicas foram incorporadas, constituindo uma série de convenções que nunca abandonaria o cinema de Hong Kong: reverse e fast motion, trampolins escondidos, chiados e ruídos para enfatizar grandes saltos. Enquanto a indústria do wuxia pian continuava a desenvolver-se, o mesmo cenário acompanhava o surgimento do cinema de kung-fu na série de filmes baseada no herói chinês Wong Fei-hung, que, começando nos anos 1940, foi desenvolvida durante meio século, totalizando 99 filmes, todos protagonizados pelo ator Kwan Tak-hing.

Após a primeira grande explosão nos anos 1920, as novelas de artes marciais renasceriam no pós Segunda Guerra em Hong Kong e Taiwan, onde emergiu um novo estilo, centrado em heróis independentes, cujo amadurecimento, enquanto lutadores e homens, era o interesse central da trama. O tom anti-heróico mostrava autoridades suspeitas e criticava o egocentrismo e a ganância do herói (BORDWELL, 2011). Dentre estes autores, destacam-se o taiwanês Gu Long e, especialmente, Jin Yong. Chinês da mesma geração de Chang, Jin então vivia em Hong Kong e logo se tornou não apenas um dos autores mais lidos como um dos mais apreciados pela intelectualidade local.

Quando propõe a sua nova era da ação, Chang faz referência à obra de Jin Yong como meta a ser atingida. Ele afirma que os filmes de artes marciais de Hong Kong não haviam acompanhado as mudanças no tempo, permanecendo ao nível de Woshi Shahten, um novelista menor e “vulgar”, quando deveriam equiparar-se a Jin Yong. Também conhecido como Louis Cha, Jin desenvolveu a ideia do herói aleijado, que Chang utilizaria várias vezes – notavelmente, em seus três filmes sobre o espadachim de um braço só (The one armed-swordsman, The return of the one-armed swordsman, The new one-armed swordsman) e no posterior Crippled Avengers. Não apenas estes, mas vários filmes dos anos 1970, de diferentes diretores, seriam indireta ou diretamente influenciados por textos de Jin. Utilizando novamente a analogia literária, Chang (1999, não paginado) afirma que

Os filmes de artes marciais feitos então em Hong Kong eram semelhantes às histórias de Woshi Shahten – cheias de sabor local e povoadas por heróis folclóricos. A qualidade artística desses filmes era baixa. Os personagens, de Fong Sai-Yuk a Wong Fei-hung, careciam de individualidade e eram estereótipos sem emoções ou psicologia. As histórias eram simples e conduzidas de acordo com a linha “bons moços

contra maus moços”. Consequentemente, esses filmes não satisfaziam uma sociedade que progredia e uma audiência que tinha maiores demandas em relação ao cinema. Esse foi o pano de fundo para a emergência do novo estilo de filme de artes marciais³⁷.

Poucos foram tão enfáticos quanto Stephen Teo ao ressaltar a importância da nova era de ação da Shaws. Para ele, ela foi a responsável pela transformação de um gênero moribundo em um formato de filme de ação vibrante, excitante e exótico. 1966 foi o ano que presenciou esse renascimento. Dentre os vários lançamentos programados, destacam-se *Come drink with me*, de King Hu, e o já mencionado *Tiger Boy*. A consolidação viria no ano seguinte, com dois filmes dos mesmos diretores: *The one armed swordsman* (Chang Cheh) e *Dragon Gate Inn* (King Hu), filmado em Taiwan. Algo distantes da simples glorificação de virtudes do cinema cantonês, estes autores apresentavam intrincadas tramas políticas, caso de King Hu, e uma visão muito mais obscura das artes marciais, caso de Chang. Sek Kei (2002, p.13) vê nessa mudança de paradigmas também um sentido político, fortemente ligado ao espírito do momento. Segundo ele,

o período pós-levantes de 1967 em Hong Kong foi relativamente calmo e estável. Nesse sentido, população e governo criaram um tipo de acordo tácito para concentrar-se na economia e deixar a política de lado. Os filmes de artes marciais serviriam como um conduto para a juventude incansável, em que raiva, rebelião, descontentamento e urgências violentas poderiam ser descontados nas telas como um modo de entretenimento, sendo a real energia direcionada ao trabalho. Enquanto os filmes de artes marciais de King Hu e Chang Cheh começaram a voar alto, literal e metaforicamente, a economia de Hong Kong também realizou um miraculoso salto para a frente³⁸.

³⁷The martial arts pictures current in Hon Kong cinema at the time were the likes of the Woshi Shahten stories – stories full of local flavor and populated by folk heroes. The artistic quality of these pictures was low. The characters, from Fon Sai-Yuk to Wong Fei-hung, lacked individuality and were more like stereotypes without emotions or psychology. The stories were simple and conducted along the lines of the good guys versus the bad guys. Hence, such films could not satisfy a society that was progressing and an audience that had greater demands on cinema. This was the background for the rise of the new style martial arts picture.

³⁸...the post-1967 riots Hong Kong was a relatively calm and stable society In a sense, the people and the government came into a kind of tacit agreement to concentrate on economy and leave politics aside. Martial arts films served as a convenient conduit for youthful restlessness, where anger, rebelliousness, discontent and violent urges could be discharged on the screen as an entertainment form and the real energy directed to labour. As the martial arts films of King Hu and Chang Cheh began to fly high, literally and metaphorically, Hong Kong's economy also took a miraculous leap forward.

Mas o propósito político que Chang via em alguns de seus filmes ia de encontro ao proposto por Sek Kei. *The Assassin* (1967) é, na visão do diretor, ao invés de um mero receptor das energias juvenis, um filme instigador que ajudou a provocar os levantes ocorridos em Hong Kong naquele ano. Os protagonistas de seus filmes, tidos genericamente como românticos sempre dispostos a sacrificar-se por uma causa maior, pela família ou por um irmão, seja ou não de sangue, conteriam o próprio espírito da juventude. Ao contrário dos personagens rasos de gerações anteriores, estes heróis possuíam maiores nuances de personalidade, o que facilitaria o surgimento de uma identificação com o público, apesar de, na maioria das vezes, eles viverem em períodos históricos diferentes.

A sofisticação proposta pela nova era de ação da Shaws não veio apenas na caracterização de personagens. Os aparatos técnicos utilizados também indicavam uma modernização, desde a criação do formato Shawscope até a utilização de câmeras modernas, como a Arriflex, que, por ser leve, permitia aos cineastas a realização de planos com câmera na mão. O ritmo da montagem também se tornou mais rápido e uma figura essencial surgiu nos sets: o coreógrafo de ação.

Anteriormente improvisadas pelos atores, as cenas de luta passaram a ocupar lugar central nas produções, tomando, muitas vezes, um terço do tempo de filmagem de um longa-metragem. Neste ponto, é importante dar relevância à grande influência da Ópera de Pequim. Os cineastas da nova geração, Chang incluso, admiravam os chanbara (filmes de samurai) japoneses, mas deles trouxeram especialmente a violência gráfica. As coreografias de luta teriam uma base tradicionalmente chinesa: seriam espelhadas a priori no Jingju, que o Ocidente conhece pelo nome simplista de Ópera de Pequim, mas que, literalmente, significa Ópera da capital, e reúne inúmeras modalidades teatrais.

Dentre as várias tipificações em que se dividem seus personagens característicos, uma nos é essencial: o papel marcial (wu). Eminentemente guerreiro, o wu tem sua performance derivada de um tipo mais espetaculoso de kung-fu, o nortista ou wushu, acrescido de elementos específicos para o palco sobre os quais será falado no próximo capítulo. A estilização do Jingju já era utilizada como guia para as cenas de luta no cinema desde os primórdios do gênero, mas apenas aqui ela começaria a ser mesclada a

elementos específicos da mídia cinema e a uma compreensão cinematográfica do espaço e da movimentação fílmica, processo no qual Chang demonstrou-se mestre. Ele afirma que

As artes marciais enraizavam-se no wushu, uma forma que não tinha nada a ver com a arte prática de luta, mas era mais próxima à dança. [...] Logo, as artes marciais do Kunqu e da Ópera de Pequim eram realmente peças coreográficas, as quais eram passíveis de adaptação para o cinema.³⁹. (CHANG, 1999, não paginado).

Apesar de o estilo nortista, mais próprio ao Jingju, não se fazer presente durante muito tempo nos filmes de Chang, que logo migra para um estilo mais cru, o sulista, identificado com o Wing Chung e o Hung Fist, muitos dos seus preceitos, como a manifestação de presença pelo qi e o momento de pausa liangxiang permanecem fundamentais no tratamento que Chang dá ao movimento cinematográfico.

Enquanto Chang realiza um cinema físico, o outro grande diretor de sua geração, King Hu, trabalha o outro extremo, o da transcendência. Considerado por Teo (2007) o mais musical dos diretores de artes marciais, Hu torna-se um mestre, sobretudo, na montagem, elaborada de modo que seus personagens parecem não ter peso, podendo, muitos literalmente, voar. Esse é um dos motivos pelos quais, ao contrário de Chang, Hu nunca fez a transição para o cinema de kung-fu, permanecendo fiel ao wuxia pian, gênero que lhe garantiu o status, ainda na metade dos anos 1970, de primeiro diretor chinês considerado artisticamente relevante pela crítica ocidental.

A afeição de Chang pelo realismo pode ter sido um dos motivos pelos quais ele abraçou o kung-fu tão logo a tendência teve início. Outra explicação está na possibilidade oferecida de experimentação em um subgênero nascente, com todo um terreno a desbravar. A busca por realidade, afinal de contas, não se referia a um cinema que aspirava a verdade ou o estilo documental. Pelo contrário, a realidade do cinema, diz Chang, parafraseando Sek Kei, está em fazer acreditar. Seja o nortista ou o sulista, o kung-fu é ideal cinematograficamente porque

³⁹ Martial arts stemmed from wushu, a forma that had nothing to do with the practical art of fighting but was more like dance. [...] Thus, the martial arts of Kunqu and Peking opera were really choreographic pieces, which were suited for adaptation to cinema.

tem pouca eficácia em combate, o que é de fato uma fraqueza. Entretanto, é rentável no lado orquestrável, rítmico e gracioso do movimento. Sua natureza espetacular significa que ele é particularmente adequado para a performance de palco, e para a tela grande também. O kung-fu chinês não é definitivamente invencível – isso não passa de mito. Mas esse tipo de “kung-fu visualmente exuberante” é o que torna o filme de ação local tão distinto, e assegura a sua invencibilidade no cinema.⁴⁰ (CHANG, 2002, p.127).

Apesar de Chang reivindicar para si a abertura do caminho para o surgimento do filme de kung-fu, ao migrar da luta de espada para a de “punho e pernas”, o fato é que ele surge com um filme de 1970 dirigido por Jimmy Wang Yu, protagonista de *Tiger Boy* e de muitos filmes de Chang. *The Chinese Boxer* fez relativo sucesso, mas a grande ruptura – e o grande fenômeno – viria apenas no ano seguinte, com o lançamento de *The Big Boss*, filme de estreia no mundo das artes marciais do antes astro-mirim Bruce Lee – que é, hoje, ao lado de Jackie Chan, o nome mais lembrado do gênero. Também mestre em artes marciais, Lee desenvolveu seu próprio estilo, o jeet kune do – ou “método de interceptar o soco” – que prezava não pela beleza, mas pela eficácia dos movimentos em combate. Essa visão mais direta e crua foi trazida em seu primeiro filme, dirigido por Lo Wei e ainda um tanto desajeitado cinematograficamente.

Apesar de que o próprio Lee cederia mais tarde nesse aspecto, buscando uma atuação de maior efeito cinematográfico em suas cenas de luta, sua postura mais crua fez escola. A sua obra também evidenciou outro elemento, já presente na produção cinematográfica de Hong Kong, que o kung-fu traria com mais força, muitas vezes beirando a agressividade: o nacionalismo chinês. O sentimento, entretanto, não surge vinculado a um regime político particular (guo), é mais uma percepção da China enquanto terra mãe, o repositório da identidade cultural, a partir da noção de tian xian. Esta forte presença chinesa não deixa de ser contraditória, especialmente quando se verifica, com o

⁴⁰ Chinese kung fu is short on combat effectiveness, which is indeed a weakness. However, it is long on the orchestric side, rhythmic and graceful in movement. Its glitzy nature means it is particularly suitable for stage performance, and the big screen, too. Chinese kung fu is definitively not invincible – it is but a myth. But this kind of ‘visually exuberant kung fu’ is what makes local action films so distinctive, and ensures its ‘invincibility’ in cinema.

surgimento do cinema de kung-fu como um subgênero tipicamente de Hong Kong, a consolidação de um estilo que tem cada vez mais o sabor local da ilha, conforme descrito no capítulo anterior, e é cada vez menos chinês.

Dentre os temas principais trazidos ou consolidados pelo filme de kung-fu, estão a clássica confrontação entre artes marciais chinesas e japonesas, a vingança como motivo e, algo já recorrente nos filmes de Chang, a figura de um herói lutando, solitário, contra o mundo. A diferenciação em relação ao wuxia pian refletia-se não apenas na estória, mas em um quesito fundamental para a proliferação de filmes do gênero: o investimento financeiro necessário. Os grandes estúdios continuaram a investir em obras bem produzidas e bem finalizadas, como continuam sendo os trabalhos de Chang na Shaws, mas é inegável que, ao utilizar figurinos e cenários mais simples, incluindo muitas cenas em locação, o filme de kung-fu podia ser filmado a pouquíssimo custo. O barateamento da produção proporcionou um fenômeno inviável com o wuxia pian, que, se popularizou o gênero, também contribuiu para a sua vulgarização, com a produção de verdadeiros caça-níqueis em formato de filme, principalmente pela existência de um mercado, inclusive externo, ávido por novos lançamentos. Bordwell (2011, p. 207) assinala que

Dezenas de companhias independentes surgiram, muitas lançando filmes apenas para públicos estrangeiros. Os mais crus eram chamados de “chop-socky”, e para muitos espectadores o cinema de Hong Kong ainda é sinônimo de argumentos rápidos e desconjuntados, atuação grotesca, e dublagem de outro mundo, uma mistura de remessas emaranhadas, vocabulário americano vernáculo e frases erroneamente fragmentadas⁴¹.

Desse modo, a crueza estabelecida pelo filme de kung-fu, que pavimentaria o caminho para a New Wave de Hong Kong, foi em muito responsável pelo declínio do gênero. A falta de atenção aos detalhes, a ausência de uma coreografia acurada ou de requisitos mínimos de produção da maioria dos filmes fez com que todos, inclusive as grandes obras escondidas no meio disso tudo, logo saturassem o público e cansassem o

⁴¹ Dozen of independent companies sprang up, many turnin out films solely for overseas audiences. “Chop-socky” the cruder ones were called, and for many viewers the Hong Kong film is still synonymous with the quickies’ disjointed plots, grotesque acting, and otherworldly dubbing, a mixture of snarling delivery, vernacular American vocabulary, and erratically fractured phrasing.

olhar que não mais distinguia entre uma produção e outra. O preconceito já existente com relação ao gênero seria apenas alimentado por essas produções, negando a muitos filmes a chance do primeiro olhar e relegando-os de vez aos nichos subculturais pelos quais adentraram os continentes europeu e americano. Revisões sobre esse período da história cinematográfica têm sido feitas apenas recentemente – e isso se deve tanto ao esforço da comunidade cinematográfica, crítica e cinéfila de Hong Kong, que organiza todos os anos o seu Festival Internacional, resgatando parte desse período em catálogos revisionistas, quanto ao sucesso de autores como Zhang Yimou e Ang Lee que, apesar de trazerem uma forma um tanto diluída e ocidentalizada de narrar histórias tipicamente chinesas, têm atraído atenção para este cinema.

2.3 Violência masculina

As mudanças trazidas por Chang ao cinema de Hong Kong também geraram controvérsias. As principais estão relacionadas a um termo já citado anteriormente, o yanggang, e ao uso abusivo de violência. Delineada já em *Tiger Boy*, a ideia de yanggang (masculinidade) implica na transição da perspectiva narratológica tradicionalmente feminina dos filmes de Hong Kong, em especial, e chineses, de modo geral, para a masculina. Mas não apenas isso: o yanggang propunha uma reformulação total desse papel masculino, até então identificado com a figura do erudito sensível e conhecedor de artes, mas infalivelmente fraco para lutar por seus interesses. Devido a este modelo, o culto dos fãs no cinema local era quase integralmente devotado às atrizes. Havia até um caso especial, próprio do gênero wenyi pian: nos papéis fanchuan, o personagem masculino era interpretado por uma atriz caracterizada como tal. Um dos poucos atores representativos era Kwan Tak-hing, que encarnou o mestre Wong Fei-hung na bem sucedida série do cinema cantonês. Contudo, a sua imagem era em muito evocativa da figura patriarcal da tradição e não era a isso que Chang aspirava. Ele buscava a ideia do herói rebelde e disposto a lutar por uma causa até a infalível morte. Para Stephen Teo (2009, p.105):

A contribuição de Zhang [Chang] para o cinema chinês foi a materialização de um herói, de um arquétipo do filme de ação de artes marciais, que os cineastas chineses desejavam criar, sem nunca terem sido bem sucedidos, desde os anos 1920, quando a teoria do Novo Heroísmo fora lançada.

O objetivo de Chang era que o cinema local fosse como seus correspondentes ocidentais ou japoneses, onde a cavalaria e o heroísmo eram a pauta do dia. Acusado de discriminação contra as atrizes, ele justificava o yanggang também como requisito de mercado, que, quando atendido, permitiria ao cinema de Hong Kong internacionalizar-se. Ele também percebia essa mudança como exigência do espírito da época: os anos 1960 e 1970 eram épocas de rebeldia contra o sistema e as histórias de amor, onde predominava o tipo de protagonista masculino ao qual ele se opunha, deveriam ficar para trás – ironicamente, muitos filmes do próprio Chang apresentam forte subtexto amoroso.

Essa mudança de perspectiva conduz ao outro ponto polêmico de suas obras. Para Chang, a beleza desse universo de rebeldia masculino estaria concentrada, em último caso, na violência. Este seria o motivo de, em seus filmes abundarem estripações, aleijamentos e, logicamente, sangue. Como todo cinema que usa a violência em demasia, o de Chang recebeu várias críticas. Ao defender-se, ele afirmava utilizar a dança para expressar dor, emoção e morte e que “estando o mundo inteiro imerso em violência, como o cinema poderia evitá-la?”⁴² (apud KAR, 2003, p.139)

Em seus filmes, os personagens sofrem incontáveis formas de torturas físicas: golpes, cortes, esquarteramentos, desmembramentos e estripações, passando por um verdadeiro ritual de dor e sofrimento antes de morrer. Intensificando o choque causado por essas grandes doses de violência, estava a proposta de realismo adotada por Chang na utilização de efeitos de cenografia, maquiagem e edição. Hoje, percebe-se o quanto eles são ainda bastante estilizados, mas, na época, a representação mais explícita da violência era algo incomum não apenas no cinema, como na arte chinesa como um todo. Embora as óperas chinesas pudessem ser bastante violentas, os seus modos de representação – o

⁴² the whole world is immersed on violence, how can the cinema avoid it?

sangue, por exemplo, era comumente representado por meio de um tecido vermelho – ofenderiam apenas aos olhares mais sensíveis.

À violência, John Woo reservava o potencial catártico da obra de Chang. Termo grego utilizado por Aristóteles para caracterizar a tragédia, a *catarse* não é simplesmente a purgação das paixões por meio da arte, mas envolve mecanismos complexos que têm como pré-requisito a identificação com a história contada, de modo que ela seja capaz de despertar medo e compaixão. A relação de Chang com esse tipo de construção dramática vai além do efeito catártico já banalizado e encontra ecos na própria filosofia do trágico, ao constituir um corpo cujo movimento é imagem-síntese da tragicidade. Essa relação se estabelece essencialmente nas cenas de morte do herói, que, ao contrário do que é notabilizado nas narrativas ocidentais, não é vista como uma simples derrota perante um inimigo mais forte. Nesse sentido, Jerry Liu (2010, não paginado) afirma que

a persistente recorrência do motivo da morte nos trabalhos de Chang (normalmente vivida pelo protagonista) pode estar enraizada na mitologia. Em um sentido, a história é pausada pela morte do herói, uma vez que ele, então, ascende à condição de mito. [...] Para Chang, a morte é algo a ser glorificado e glamourizado; a morte heroica é glória e glamour⁴³.

Adiante, deixaremos claro o porquê de não concordamos com a postura de que a morte é glorificada nos filmes de Chang. Por ora, é relevante dizer que, bem ao contrário, ela é a prova final da decadência do projeto humano de transcender o corpo, de dominar o físico pelo intelecto e pelo espírito. A primeira parte da citação, entretanto, tem nossa aprovação: pela morte, esses heróis tornam-se, em última instância, mitos. A criação de mitologias modernas está na base não apenas desse cinema, mas de grande parte do cinema de gênero, como o western, o filme de horror e o de máfia. Dois elementos corroboram nesse processo: o eterno vagar e a morte. Isso se refletirá, inclusive, nos herdeiros do *yanggang* em Hong Kong, principalmente a partir da *New Wave*. Estará nos trabalhos de John Woo, Tsui Hark, Kirk Wong, Ringo Lam, Johnnie To, Benny Chan, Stanley Tong,

⁴³ the persistent recurrence of the death motif/sign in Chang's works (usually acted out by the protagonist) may indeed be rooted in mythology. In one sense, history is halted by the death of the hero since he then ascends to the realm of myth. [...] For Chang, death is ultimately something to be glorified and glamorized; heroic death is glory and glamour⁷.

Daniel Lee, Patrick Leung, Andrew Lau e Wilson Yip. Mesmo *As tears go by* (1988), trabalho de estreia de Wong Kar-wai, diretor afastado desse universo, segue o modelo de filme de máfia onde o protagonista masculino sacrifica-se pelo irmão ao invés de concretizar seus interesses românticos.

Apesar de os protagonistas masculinos dominarem o cinema de ação de Hong Kong até hoje, o arquétipo do herói moldado por Chang ficou em muito restrito à sua própria produção, sendo retrabalhado obsessivamente em todos os seus filmes. Fora do circuito da ação, porém, o yanggang não durou no domínio da ilha: nos anos 1970, já ressurgia a força dos papéis femininos nos filmes fengyue de Li Han-hsiang e nas comédias de Michael Hui. Até mesmo no cinema de ação local, surgiu um nicho para as protagonistas femininas, o subgênero conhecido pela alcunha de *Girls with guns* (literalmente, “garotas com armas”). Por fim, é interessante mencionar que a homenagem mais conhecida no Ocidente ao universo de artes marciais de Hong Kong, pelo menos no tangente às novas gerações – os filmes da série *Kill Bill*, dirigida por Quentin Tarantino, que alegadamente inspirou-se em Chang Cheh e no estilo Shaw Brothers de filmagem –, possui uma protagonista feminina.

2.4 Múltiplos heróis

Já nos primeiros anos da sua carreira de mais de três décadas, Chang agregou um time de colaboradores que o acompanharia em suas produções. Os principais nomes são os dos roteiristas Ni Kuang e Chiu Kuang-chien, do fotógrafo Miyaki Yukio (também conhecido como Gong Muduo) e, especialmente, dos diretores de artes marciais Tong Jia e Lau Kar-leung. Lau, que começa a trabalhar com Chang em 1967 no filme *The Trail of the Broken Blade*, passa a dirigir os próprios filmes a partir de 1975, tornando-se um dos grandes destaques do gênero e fechando a tríade dourada de diretores de artes marciais da Shaws ao lado de Chang e de Chor Yuen – King Hu abandona o estúdio antes mesmo do início da década de 1970. Chang também cultivou assistentes de direção que viriam a

estrear como diretores principais sob sua influência, dentre os quais estão Wu Ma, Bao Xueli e, o mais ilustre, John Woo.

Se, no seu auge, os filmes de Chang Cheh apresentam uma simplicidade que destila o essencial da experiência de assistir a um filme (TEO, 2007); por outro lado, principalmente a partir da segunda metade dos anos 1970, muitos deles serão apenas produções de rotina, implicados por obrigações contratuais. É possível falar da existência de várias fases, delimitadas de acordo com os protagonistas das obras e os atores que os encarnavam, em uma diferenciação útil para compreender a evolução temática do diretor, aquilo que é passageiro e aquilo que é perene em seus filmes.

A primeira, que inicia com *Tiger Boy*, é basicamente constituída de filmes no estilo wuxia e centraliza-se na figura do ator Jimmy Wang Yu como arquétipo do herói romântico, solitário e autodestrutivo, em filmes como *The One-Armed Swordsman* (1967), *The Assassin* (1967) e *The Golden Swallow* (1968). A segunda, que abarca tanto filmes da tradição wuxia, quanto épicos e o nascente subgênero do kung-fu, tematiza questões de amizade e lealdade entre homens, pautada em uma dupla de protagonistas interpretada por David (John) Chiang e Ti Lung – que, juntamente com Chang, formam o que se convencionou chamar de Iron Triangle (literalmente, “triângulo de ferro”). Destacam-se *Have Sword, Will Travel* (1969), *Vengeance!* (1970) e *Blood Brothers* (1973). Desse período, é também *Boxer from Shantung* (1972), estrelado por Chen Kwan-tai, que lançou a moda de filmes de gângsteres no cinema local, existente até hoje. Embora não haja informações oficiais a respeito, Tian Yan (1984) afirma que, entre 1972 e 1973, devido à sua popularidade, Chang foi creditado como codiretor em aproximadamente 17 filmes, quando na verdade ele apenas os supervisionou.

Após ter dado início à febre do filme de kung-fu temporalmente localizado no início do período republicano, com *Vengeance!*, Chang Cheh buscou outro universo temático que lhe desse a oportunidade de renovar seu estilo. Deixando de lado muito dos maneirismos da fase anterior, adotou uma *mise-en-scène* mais sóbria no que ficaria conhecido como o “Ciclo Shaolin”, série produzida na sua companhia taiwanesa afiliada da Shaws, *Chang's Film Company*, que funcionou entre 1974 e 1976. Nele, o diretor incorpora

coreografias de luta mais intrincadas e explora o potencial humorístico da carismática figura de Alexander Fu Sheng para contar histórias do lendário templo Shaolin, muitas delas baseadas no folclore sulista chinês. O ciclo tem início em 1974, com *Heroes Two*, e entre os seus principais representantes estão *Disciples of Shaolin* (1975), *Shaolin Temple* (1976) e *The Boxer Rebellion* (1976). Além da renovação da *mise-en-scène*, no filme de 1975, Chang introduz o conceito de *xiaozhi*, em uma tradução aproximada, “moleque”, uma reformulação do arquétipo do *yanggang* para a figura do jovem herói delinquente.

Ainda nesse ciclo, começa a se delinear uma nova fase, talvez a última em que o estilo de Chang mantém algo da sua força inicial. Ela é protagonizada por cinco jovens atores, radicalizando ainda mais a concepção de *yanggang*, a ponto de constituir filmes com elencos completamente masculinos. Lu Feng, Lo Meng, Kuo Chi, Sun Chien e Chiang Sheng integram o grupo conhecido como *Venoms*, nome devido ao filme dirigido por Chang e estrelado pelos cinco atores em 1978, *The five deadly Venoms*. No contexto de um cinema já um tanto desgastado, em que falta muito do entusiasmo inicial do diretor, uma exceção é um filme também de 1978, lançado no mercado internacional com o inusitado título de *The Crippled Avengers* – literalmente, “os vingadores aleijados”. Enfim, a última fase, mais obscura, testemunha o surgimento de um novo grupo de jovens atores, conhecidos, por analogia, como os *New Venoms*. A obra mais interessante do período é *Five Element Ninjas*, de 1982. A produção posterior, já no âmbito da Chang Ho Motion Pictures, é mais diversificada para constituir uma unidade e igualmente pobre em inovações. Suspeita-se, inclusive, que muitas das produções traziam a assinatura de Chang, mas eram apenas supervisionadas por ele e, de fato, dirigidas por assistentes.

Iconografia, cenário, histórias e temas, personagens, atores e estrelas, espectadores e audiência são elementos recorrentes quando se busca enumerar o que define um gênero cinematográfico. Ao abordar a obra de Chang, percebemos que muitos desses elementos serão partilhados com outros cineastas, senão do mundo das artes marciais em geral, ao menos aqueles que o faziam no âmbito da *Shaws*. É o caso dos cenários, especialmente os evocativos da República Antiga e da Dinastia Qing, que reaparecerão em filmes de Lau Kar-leung, Chor Yuen, Sun Chung etc. A iconografia, incluindo armas e

figurinos, também será construída em uma base comum – o único autor que se destaca dos demais nesse sentido talvez seja Lau Kar-leung. Atores, estrelas e espectadores são, igualmente, terreno comum. Restam os temas e estórias. Embora trabalhe com elementos presentes em vários filmes do gênero, especialmente a questão do heroísmo e da vingança, Chang lhes oferece tratamento diferenciado, que se traduz em nível de narrativa, mas, como veremos no próximo capítulo, especialmente de estilo. Para Teo, Chang criou o herói marcial exemplar do fim dos anos 1960, um romântico que não se esquivava da violência na defesa de seus princípios. Sek Kei (2002, p.15) complementa ao afirmar que

Os heróis mortais de Chang Cheh vêm da linhagem dos assassinos mostrados em livros de história da série *Records of the Historian*, *warriors in the classic Romance of the Three Kingdoms*, e foras da lei em *The Water Margin*. Naturalmente, Chang também foi influenciado pela violência sensacionalista dos cinemas japonês e ocidental, especialmente pelos filmes de samurai de Kurosawa e Gosya Hideo⁴⁴.

Dessas primeiras observações, extraem-se alguns elementos. Primeiramente, o romantismo pertinente a esses heróis, nem sempre no sentido do envolvimento amoroso – embora o haja, sobretudo, nas três primeiras fases –, mas no de apego a valores idealizados, muitos dos quais esquecidos ou ultrapassados, representados essencialmente pelo Código do Xia (cavaleiro). Presos a este código de conduta, esses heróis terão suas ações desencadeadas de modo muitas vezes alheio à sua vontade pessoal. Os heróis de Chang não entram em lutas e disputas por vontade própria, apenas para mostrar suas habilidades como em muitos filmes do gênero. Eles serão, na maioria das vezes, atropelados por acontecimentos bruscos – o assassinato do mestre, do irmão, da amada; uma humilhação sofrida; uma ameaça à sua liberdade – e, regidos por um código moral que os obriga à luta, resta apenas segui-lo, em uma perspectiva assumidamente fatalista que guarda semelhanças com o universo temático do noir norte-americano. São muito enfatizados, em Chang, os heróis que lutam pelas suas crenças pessoais, pela amizade ou pelo país de um modo

⁴⁴Chang Cheh's mortal heroes come from the lineage of assassins depicted in the history books *Records of the Historian*, *warriors in the classic Romance of the Three Kingdoms*, and outlaws in *The Water Margin*. Naturally, Chang was also influenced by the sensationalist violence of Western and Japanese cinema, especially the samurai films of Kurosawa Akira and Gosya Hideo.

raramente mostrado no cinema local ou em todo o cinema diaspórico chinês (SEK, 2002). Não há de se duvidar que o próprio diretor tenha tido essa intenção, mas, assistindo aos filmes, o que se percebe é que, apesar de as motivações da luta, em sentido último, serem estas, ela apenas acontece porque estes personagens são reféns de um código de honra que não os deixa escapar ao autossacrifício. Nesse sentido, é apropriada a visão de Teo (2007) de que os heróis de Chang são homens solitários com um complexo martirizante, desejando sacrificar-se por um código de justiça do submundo, o código de justiça máximo seguido pelos guerreiros do Jiang Hu, o Código do Xia. Uma vez internalizado, não há modo de escapar a ele. O herói marcial, ou wuxia, opera,

Ma Ka-fai aponta, exercitando a justiça (yi) para o bem de determinado povo, não da sociedade como um todo ou em serviço de um ideal abstrato. A história chinesa é cheia de governantes corruptos e gananciosos, e não há uma forte tradição de apelo a um princípio impessoal de justiça. A narrativa popular fez do herói um solitário fora da lei oposto à elite dominante. Contrário à tradição cavalaria ocidental, o cavaleiro errante chinês não serve a uma mulher ou se apaixona (apesar de que uma guerreira pode assisti-lo). O herói é supremamente governado pela lealdade – à família, particularmente ao pai, e aos amigos ou “irmãos”⁴⁵. (BORDWELL, 2011, p.42)

Desse modo, embora o amor devotado aos entes queridos os motive a agir, é, na verdade, o senso de lealdade exigido pelo código que determina como essa ação toma forma. Em um diálogo do prestigiado filme *A touch of zen* (do diretor King Hu), quando tem sua ajuda recusada pela amada por não ser do tipo que “duela até a morte”, o erudito Wu responde a ela que apenas os estúpidos lutam até a morte, pois o poder sem a perspicácia não consegue nada. E ele continua: “Eles [os inimigos] nos são superiores em número, então devemos utilizar a estratégia, não a força”. É inconcebível que um pensamento como este seja sequer cogitado pelos heróis de Chang. No lugar da astúcia

⁴⁵He operates, Ma Ka-fai points out, by exercising righteousness (yi) for the sake of particular people, not for the society as a whole or in service to an abstract ideal. Chinese history is full of corrupt and rapacious rulers, and there is no strong tradition of appeal to an impersonal principle of justice. Popular storytelling therefore made the hero a loner outside the law and opposed to the ruling elite. Contrary to the Western chivalric tradition, the Chinese wandering knight does not serve a woman or even fall in love (although a female warrior may assist him). The hero is supremely governed by loyalty – to his family, particularly his father, and to his friends, or ‘brothers’.

mental de que se orgulha o personagem de King Hu, os heróis de Chang Cheh, bem pelo contrário, veriam nesse raciocínio apenas vergonha e covardia. O código exige a disposição de lutar até a morte.

Embora cientes dessa característica crucial da luta que se propõem a enfrentar, os heróis raras vezes cogitarão a possibilidade, no momento em que tomam o desafio, de que a morte pode ser a deles. Nesse sentido, seu interesse amoroso ou a própria felicidade são apenas adiados, e não cancelados, em prol da vingança, porque estes heróis não se lançam ao verdadeiro sacrifício, sendo apenas irrevogavelmente envolvidos por ele e, até bem perto do fim, acreditam que haverá, sim, o momento de voltar. Quem os induz para este caminho é um elemento presente em todos os filmes assistidos, motor fundamental do cinema de Chang: a Força. Fala-se dela, no mesmo sentido em que discorre Simone Weil⁴⁶, como sendo esse impulso físico, em última instância da matéria, que faz crer invencível aquele que a detém momentaneamente, mas que não se dobra a ninguém por muito tempo.

Os heróis de Chang, invariavelmente jovens e habilidosos, não hesitarão na crença de que dominam a Força – logo, em última instância, a matéria, o corpo –, até porque treinaram arduamente para isso. Desde os valorosos espadachins dos wuxia pian até os lutadores de rua dos filmes de kung-fu, serão todos orgulhosos, chegando à arrogância, e violentos, beirando a crueldade. Eles representam uma ruptura profunda com o caráter até então paternalista de muitos dos heróis do cinema de artes marciais, que eram baseados em preceitos budistas, taoistas e confucionistas de harmonia, gentileza e modéstia. Teo (2007) vê nessa mudança de paradigma um registro cultural da crescente autoconfiança da própria Hong Kong em um momento de prosperidade econômica dos Tigres Asiáticos.

É na trajetória do herói que a narrativa fílmica se concentra, deixando pouco espaço para outros personagens, que apenas adquirem relevância ao interagir com ele. Há, todavia, as exceções, especialmente em *The Brave Archer*, série de filmes fantásticos estrelada por Fu Sheng e alguns dos *Venoms*. Adaptações diretas de novelas de artes marciais, os filmes da série (quatro no total: *The Brave Archer* partes 1, 2 e 3 e *The Brave*

⁴⁶ Tomam-se, no decorrer do texto, algumas das ideias desenvolvidas pela autora francesa em seu estudo sobre a *Ilíada*, mas cujo ímpeto as sugere universais.

Archer and his mate) possuem uma estrutura fragmentada em vários personagens. A trama, entretanto, é organizada de forma atropelada, de modo que os personagens são pouco desenvolvidos e sua apresentação muitas vezes já se dá no âmbito da ação, de forma muito peculiar ao subgênero fantástico de filmes como *Budah's Palm* (1982).

A não ser por estas poucas exceções, a trama dos filmes de Chang é sempre organizada em torno de um personagem principal ou de um grupo tornado coeso pelos seus objetivos e motivações. Esse modo de estruturar o roteiro sofre influência tanto das novelas de artes marciais quanto das convenções do cinema popular. Ao fazer o público acompanhar uma única trajetória, o estabelecimento de um vínculo entre espectador e protagonista é mais provável do que desviando o foco para vários personagens. Essa é a base das narrativas em gêneros cinematográficos como o western, o horror, o melodrama e o filme de máfia. É preciso ter claro que esta simplificação não os torna menos complexos, pois os desdobramentos que podem surgir daí continuam sendo muitos, especialmente relativos aos conflitos, exteriores e interiores, dos protagonistas. Muitas formas mitológicas e narrativas orais também se utilizam desse artifício.

Outro aspecto, hoje, próprio ao cinema de Hong Kong que Chang ajuda a estabelecer é a utilização de motivos paralelos, sejam verbais, musicais ou visuais – os chamados leitmotivs. No seu caso, ela ecoa na montagem que intercala, geralmente, nas cenas de morte, flashbacks de momentos anteriores vividos pelos personagens. Surge, aqui, mais uma pista que conduz a outra peculiaridade do autor: mesmo os flashbacks dificilmente se referem a algo que já não tenha sido mostrado nos filmes, indicando que Chang trabalha eminentemente com o presente da ação. Conheceremos o mínimo possível do passado dos personagens: não sabemos como o herói adquiriu suas habilidades de luta (a não ser que a estória se debruce exatamente sobre o treinamento) ou as motivações mais profundas do vilão. Por outro lado, os filmes raramente darão pistas de um futuro, até porque muitos deles terminam com a morte do herói, que ascende então à condição atemporal de mito. A estrutura comum aos filmes de artes marciais tem muito a dizer nesse sentido: normalmente, a trama se estabelece em torno das lutas, conflitos corporais instantâneos e conclusivos, sendo que os episódios entre elas servem apenas para justificá-

las. Embora obedeça narrativamente a esse modo de organização, Chang foge à regra ao elaborar, também nesses momentos intervalares, preciosas composições em termos de encenação. Os diálogos permanecem simples e a narrativa, clara, permitindo maior apego às imagens e comprovando a afirmação de Gardnier (2005, não paginado) de que

Com muito pouco ou quase nada em jogo do ponto de vista da densidade dramática, o caminho está livre para criar um universo de sonhos, nesse sentido respaldado e amplificado pela grande força visual das cores, pelos movimentos dos personagens, pelos rostos expressivos dos protagonistas masculinos e femininos, pelos cenários de estúdio que colam sobremaneira à mágica das situações, pela música um pouco desajeitada, mas sempre encantatória que faz dos interlúdios amorosos algo maior-que-a-vida (*bigger than life*) e das cenas de ação thrillers banhados de sangue.

Justificada por Chang como um aspecto mundano do qual o cinema não poderia fugir, a presença demasiada de violência nos seus filmes também tem justificativa a nível diegético. Destituída de uma instância reguladora superior, a vida no Jiang Hu encontra na violência o mecanismo supremo de justiça. “Onde os filmes americanos tendem a deixar o herói vingativo fora da jogada no final”, diz Bordwell (2011, p.195), “permitindo ao destino fazer o trabalho sujo, os heróis de Hong Kong tendem a ser impiedosos”.⁴⁷ Esses heróis têm as mãos manchadas de sangue e é justamente em relação à violência que se aponta a principal mudança sofrida em sua caracterização ao decorrer dos anos. Mesmo considerando a pouca densidade dramática, os heróis de Chang não prescindem de um conflito fundamental, que ocorre justamente no momento de auge da violência nos filmes, as cenas de morte do herói. Esse conflito, antes de estar na luta com os vilões do filme em questão, tem lugar no próprio corpo do herói: é o conflito com a Força.

Sek Kei (2002) destaca que os heróis em *Boxer from Shantung*, *Man of Iron* e *Disciple of Shaolin* – filmes que repetem o mesmo argumento do trabalhador braçal interiorano que tenta a vida na cidade grande e ascende socialmente devido à sua capacidade de combate, mas cujo fim é a morte – vivem apenas para o momento, sem

⁴⁷And whereas American films tend to let the vengeful hero off the hook at the end, allowing destiny to do the dirty work, Hong Kong heroes tend to be pitiless.

preocupar-se com o passado e o futuro, constituindo criaturas mais de instinto do que de intelecto. Como já foi dito, nenhum dos personagens de Chang possui passado ou futuro. Mesmo os que escapam à morte não deixam, ao espectador, pistas do que será sua vida depois que os já familiares “Another Shaws Production” surgem na tela anunciando o fim daquela aventura. A maioria deles, também, passa pela condição em que o instinto impera sobre o intelecto. Seria esse o momento crucial de todas as lutas de morte, em que a Força finalmente escapa ao domínio do espírito e institui uma consciência puramente física. Nesses instantes, os heróis expressam aquilo que Tian Yan (1984) chama de um sentimento confuso, misto de raiva, desespero, repressão e anarquismo, É esse sentimento de conflito que está ausente em muitas das produções rotineiras, mencionadas anteriormente, especialmente nas últimas fases da carreira de Chang.

Seria normal, de acordo com Sek Kei (2002), que, com o avançar dos anos, os heróis de Chang fossem contaminados por um caráter paternalista, um sentimento próprio da relação mestre-discípulo, e perdessem algo da sua rebeldia. Mas não é isso que tira a força do cinema de Chang. Nas primeiras fases, os heróis surgem mais afetados pelo sentimento confuso descrito no parágrafo acima (de modos que serão aprofundados nos próximos capítulos), sendo o seu próprio corpo a expressão máxima do conflito entre transcendência e imanência, espírito e matéria. Ou seja, em última instância entre o homem e a Força. Já nas últimas fases, esse conflito quase parece inexistir. Ele persiste na trama, mas a sua tradução imagética se enfraquece, conforme os personagens tornam-se cada vez mais mecânicos em suas ações. Especialmente nas duas últimas fases, o que falta é o vigor em manipular a imagem, a habilidade em utilizar o movimento fílmico para expressar a paixão sentida e sofrida pelos heróis. A rebeldia ainda está ali, mas o modo de contá-la fraqueja. Isso se deve também a uma mudança nos rumos da sua *mise-en-scène*, que Chang vai instaurando aos poucos, em que, permanecendo o olhar em seu posto fundamental, o sentir dá cada vez mais lugar ao contemplar. Infelizmente, o diretor não demonstra tanta habilidade para esta segunda opção quanto tem para a primeira.

PARTE II

CINEMA DA FORÇA

Cumprido o papel mais abrangente de contextualização relegado aos dois primeiros capítulos, os próximos dedicam-se a um aprofundamento estilístico na obra de Chang Cheh. Ele será feito a partir daquilo que se considera o essencial nesses filmes, a problemática que perpassa toda a sua carreira: a Força. O que se busca é demonstrar como ela assume, na filmografia de Chang, a categoria que Noël Burch denomina “tema”, ou seja, “a ‘mola’ do discurso cinematográfico, seu elemento motor, o germe que faz brotar uma forma”. (BURCH, 1973, p.177). Rapidamente abordada no capítulo anterior, ela surgirá como norte para a análise fílmica, a ser desenvolvida em três capítulos.

Por Força, toma-se a concepção desenvolvida por Simone Weil originalmente em seus estudos sobre a Ilíada. Para a autora (WEIL, 1965, p.6), a Força é “aquele x que transforma qualquer um que se submeta a ela em uma coisa⁴⁸” e que “exercida ao limite, transforma o homem em uma coisa no seu sentido mais literal: fazendo dele um cadáver⁴⁹”. Elemento externo ao espírito humano, ao se aproximar dele, a Força inevitavelmente o corrompe. Essa aproximação pode acontecer por duas vias. Na primeira, a Força age por meio de um impulso físico que faz crer invencível aquele que a possui: é o caso dos heróis, dos conquistadores e de todos aqueles que acreditam ter a Força ao seu lado. A segunda é a daqueles que serão oprimidos pelos seres que detêm a Força: as vítimas, os escravos. Sua ação é igualmente nociva para ambos. Estes últimos, ela esmaga. Os primeiros, ela intoxica ao ponto de torná-los cegos em relação à sua própria condição. Ao se acharem superiores, indestrutíveis, eles sequer vislumbram a possibilidade de que as consequências dos seus atos voltem para eles algum dia. No entanto, sendo ela externa ao espírito humano, a Força de que esses homens dispõem é apenas momentânea. Ou seja, infalivelmente,

⁴⁸ ...it is that x that turns anybody who is subjected to it in a thing.

⁴⁹ Exercised to the limite, it turns man into a thing in the most literal sense: it makes a corpse out of him.

...eles excedem a medida de força que está de fato à sua disposição. Inevitavelmente, eles a excedem, uma vez que não sabem que ela é limitada. E então eles se veem irrecuperavelmente comprometidos com o acaso; subitamente, as coisas param de obedecê-los. Algumas vezes, o acaso é gentil com eles, em outras, cruel. Mas, em todo caso, eles estão expostos, abertos ao infortúnio; ida é a armadura de poder que anteriormente protegia suas almas nuas⁵⁰. (WEIL, 1965, p.14)

A Força de que o homem dispõe é sempre um empréstimo. E quanto mais se abusa dela, maior será a conta a pagar no final. Tal qual o mundo grego que Weil analisa, o universo criado por Chang em seus filmes deve muito a certo senso de equilíbrio universal – que, nas tragédias, é encarnado por Nemesis. Desse modo, nos filmes analisados, os mesmos heróis que tinham a Força ao seu lado – abusando dela em proveito próprio e sendo, inclusive, cruéis no trato com os inimigos –, presenciarão o momento em que ela os abandona e se volta contra eles. A partir desse instante, eles deixam de ser os algozes e passam a ser as vítimas da Força. Indefesos sem ela ao seu lado, eles já são uma coisa antes mesmo de estarem mortos: são reduzidos à pura matéria, perdem o jugo do espírito.

O trajeto desses heróis pelos caminhos da Força tem três paradas principais. A primeira se refere ao momento em que eles possuem a Força ao seu lado. Nele, são dadas as maiores demonstrações de proeza física. Então, os heróis se julgam invencíveis e têm os inimigos aos seus pés. A segunda se refere àqueles momentos em que as demonstrações de Força não são tão necessárias, os instantes de paz em que o homem é senhor da sua própria alma. A última é quando a Força cobra a sua conta e os abandona para sofrer em mãos alheias. Com base nessa divisão, os capítulos desta segunda parte foram estruturados.

O primeiro deles trata do momento em que a Força ainda acompanha os heróis. Ele é dividido em dois subcapítulos de modo a abarcar tanto os instantes em que a demonstração da Força é pungente, ou seja, as cenas de luta; quanto aqueles em que ela é deixada de lado para que o homem seja apenas ele mesmo, que compreendem os diálogos,

⁵⁰ ...they exceed the measure of the force that is actually at their disposal. Inevitably they exceed it, since they are not aware that it is limited. And now we see them committed irretrievably to chance; suddenly things cease to obey them. Sometimes chance is kind to them, sometimes cruel. But in any case there they are, exposed, open to misfortune; gone is the armor of power that formely protected their naked souls.

sobretudo, amorosos, refeições e caminhadas. Neste capítulo, foi tomada a liberdade de isolar dos demais elementos de estilo o principal modo pelo qual a força se expressa no universo ficcional: o movimento dos corpos. Ao abordá-lo, entretanto, é impossível não passar, mesmo que brevemente, por outros aspectos da estilística fílmica (cenário, figurino, cores). Uma descrição exaustiva de cada um desses aspectos não foi elaborada pelo motivo de que sua importância se configura apenas na medida em que se relacionam com o corpo.

A última das três paradas no trajeto dos heróis é aquela em que a Força passa de amiga à opressora. Ela é tratada apenas no terceiro capítulo. Nele, o assunto principal são as sequências de morte do herói, presentes na maioria dos filmes analisados. Apesar de a Força despontar como tema principal do cinema de Chang, não é adequado ver nele um elogio a ela, como pode parecer a priori e como muitos quiseram crer. Isso é visto com maior clareza nesses momentos finais. Apenas neles, é melhor percebido que a Força não é uma dádiva, mas, sim, algo que “escraviza o homem”, que deixa o espírito humano como que “varrido, tornado cego, pela própria força que ele imaginou que poderia controlar, deformado pelo peso da força a qual ele se submete”⁵¹ (WEIL, 1965, p.6). O herói, que se crê possuidor da Força que, na verdade, o possui, não poderia escapar à tragédia. É desse fim irrevogável que, fugindo um pouco à análise fílmica, trata o último capítulo deste trabalho.

O segundo capítulo percorre um caminho levemente diferente. Conforme foi dito, o tema é importante enquanto progenitor de uma forma. Os primeiro e terceiro capítulos dão conta de uma faceta importante dessa forma, o movimento corporal. Entretanto, em se tratando de cinema, este não é o único aspecto a se considerar. A proposta do segundo capítulo é abordar os demais elementos de estilo: movimentos de câmera, lente, recursos de edição, enquadramentos, montagem. A relação com a Força se estabelece de maneira análoga à que ocorre com os personagens dos filmes, só que, nesse caso, ela se abate sobre o espectador. O capítulo propõe que os filmes analisados são organizados de modo a potencializar o impacto sobre o espectador, levando-o a sentir as

⁵¹ ...swept away, blinded by the very force it imagined it could handle, as deformed by the weight of the force it submitted to.

emoções do modo mais forte possível. Ou seja, a Força passa a ser algo cuja ação não se restringe aos personagens, mas que deve ser sentido pelo público. Essa estrutura culmina no sentido trágico do último ato dos filmes, a já referenciada sequência de morte dos heróis. Por isso, a análise desse momento foi deixada para o final da dissertação. Nele, o maior impacto proporcionado por esse tipo de organização corrobora para criar o estado catártico que dura até a libertação final do herói, que agora só pode ser conseguida pela morte.

Para realizar a análise, foram selecionados dez filmes dirigidos por Chang Cheh sobre os quais nosso olhar se debruçou mais acuradamente: *The golden swallow* (1968), *Have sword will travel* (1969), *Vengeance!* (1970), *Boxer from Shantung* (1972), *Blood brothers* (1973), *Heroes Two* (1974), *Disciples of Shaolin* (1975), *Crippled avengers* (1978), *Five element ninjas* (1982) e *Ninja in ancient China* (1993)⁵². Apesar de a análise deter-se neles, afirma-se a importância de não ver esses filmes como mundos isolados, mas de abrir a perspectiva em sentidos sincrônico e diacrônico no que tange, especialmente, ao cinema de artes marciais de origem chinesa (continental, de Hong Kong ou de Taiwan). Por este motivo, podemos considerar uma filmografia secundária, composta não apenas de outros filmes deste prolífico diretor, mas de trabalhos de outros cineastas eminentes que se dedicaram ao mesmo gênero, a exemplo de Lau Kar-leung, King Hu, Chor Yuen, Sun Chung, Lo Wei, Yuen Woo-ping, Bruce Lee, Jackie Chan, Tsui Hark e Johnnie To. As próprias limitações da pesquisa não permitiriam que fosse dedicado, a esses outros filmes, o mesmo zelo que à filmografia principal, mas assistir a eles foi certamente fundamental para compreender o que faz os filmes de Chang únicos em meio aos outros e o tanto que eles deixaram como legado para gerações futuras.

Quanto às dez obras que compõem a filmografia principal da pesquisa, elas não foram escolhidas ao acaso, mas de modo a compreender, pelo menos, um filme de cada uma das fases da carreira do diretor descritas no capítulo anterior. Dentro das opções possíveis, foram selecionadas as produções que ofereciam maior potencial em termos de análise, constituindo um corpus que inicia em 1968 e atravessa mais de duas décadas até 1993, ano em que Chang realizou seu último filme. Enquanto muitos traços são passageiros

⁵² Ficha técnica e sinopses de cada um desses filmes estão em anexo no final do trabalho.

nesse riscado, há o que persiste. Foi em busca desses aspectos sempre presentes que nos lançamos na análise dos elementos cinematográficos formais, dos códigos da série visual segundo Casetti (1996), dos elementos de estilo segundo Bordwell (2008): noções de perspectiva, enquadramento, cor, iluminação, figurino, movimento corporal e movimento de câmera. Isso porque, segundo Gardnier (2005, não paginado),

A intriga dos filmes de Chang Cheh está na imagem, no extensivo uso dos recursos que ela apresenta para construir expressividade, num zoom, numa mudança de foco, num corte, numa passagem de cena, na movimentação dos atores pelo plano, nos movimentos de câmera, na construção dos cenários e no imaginário que tudo isso evoca.

Analisar um filme é uma tarefa delicada. Como perceber todas as nuances daquilo cujo estado natural é o movimento? O texto fílmico é incitável e, tal qual os pretensos noivos de *Atalanta*, corremos inutilmente atrás de algo que está em constante fuga. Tornar estático o que, por essência, é fluído, mesmo sendo uma atitude paradoxal, como afirmou Bellour (2000), é, hoje, a melhor resposta. Foi esse o método utilizado, o de paralisar a cena, concentrar-se no plano, descrevê-lo para melhor percebê-lo.

Por fim, é importante frisar o “a posteriori” de tudo isso, a importância de ver e rever os filmes sem ideias pré-concebidas, para extrair deles o seu fundamental, que, aos nossos olhos, está concentrado no tema, o qual, ao mesmo tempo em que povoa a trama, desdobra-se em artifícios de estilo. Compactuamos da ideia de Noël Burch (1973, p197), para quem um dos trunfos do cinema moderno está na “noção simples de que um tema pode gerar uma forma e que, portanto, a escolha do tema é uma escolha essencialmente estética” – embora acreditemos que o mesmo se estende ao cinema clássico. Em todos os seus filmes, para além de heroísmo e violência – inclusive, englobando-os –, Chang trabalha a Força: sua expressividade, seus efeitos, suas consequências. Logo, é em busca dela que se vai. Para executar tal tarefa, elaborou-se uma estrutura considerada justa.

No primeiro capítulo, intitulado “Movimento corporal”, analisam-se a expressão e os efeitos da Força nos personagens. No segundo, chamado “Ritmo e potencialização dos efeitos”, o modo como a Força se projeta no filme como um todo

através de mecanismos que buscam transportá-la até o espectador. Por fim, abordam-se as consequências da Força, traduzidas no inexorável senso trágico que permeia grande parte dos filmes de Chang. É ingênuo almejar que alguma estrutura dê conta de abarcar todos os aspectos da produção do diretor que é considerado um dos maiores renovadores estéticos do cinema de ação. Entretanto, o percurso é válido para investigar suas dimensões formais. Ao mesmo tempo, espera-se que a análise também tenha a valia de sugestionar ao leitor outros roteiros por meio dos quais ver o cinema de Chang Cheh.

1. MOVIMENTO CORPORAL

“É o corpo que externa o poder do sentimento”.

Zeitlin (2005)

Ao primeiro contato com o cinema de Chang, os cenários minuciosamente construídos, com suas cores vibrantes e prédios ricamente decorados, enchem os olhos, induzindo a ver neles uma das grandes marcas do diretor. Não há como estar mais enganado. Basta assistir a outros filmes realizados no suntuoso estúdio Shaw Brothers para perceber que os cenários são lugar comum. Ou seja, eles são mais pertinentes a um imaginário Shaws do que ao de um diretor em particular. Embora haja diretores que integram o cenário ao filme de modo primoroso, a exemplo de Li Han-hsiang, fazendo dele um ambiente não apenas para a trama desenvolver-se, mas refletir-se, Chang, certamente, não está entre eles. Nos seus filmes, poucas são as oportunidades dadas ao cenário de desenvolver-se além de mero pano de fundo. Quem ocupa a posição de porção de espaço mais significativa é o corpo. Nada mais natural, já que é ele o campo de batalha da Força, onde ela trava suas lutas. Por isso, faz-se necessária uma investigação mais cautelosa da forma pela qual esse corpo se expressa, principalmente por meio do elemento central que é o movimento. Com esse fim, este capítulo percorre um trajeto que passa por dois pontos.

A estrutura dos filmes de artes marciais é calcada, sobretudo, nas lutas e os momentos entre elas – geralmente, suas motivações ou consequências – costumam ser apresentados de modo apressado e descuidado. Chang, todavia, subverte essa regra ao fazer dos intervalos entre os combates cenas igualmente ricas, cuja encenação apresenta-se de forma mais cuidada que o usual. O primeiro item deste capítulo, “O corpo nos intervalos”, é dedicado a tratar do corpo nesses momentos entre-lutas. O segundo, intitulado “O corpo vigoroso”, trata do corpo em situação de conflito e introduz a ideia de corpo fragmentado, que será fundamental adiante.

1.1 O corpo nos intervalos: diálogos, refeições, caminhadas.

Toda guerra tem seus momentos de leveza, aqueles em que o homem é completo, pois escapa, momentaneamente, ao domínio da Força (WEIL, 1965). O corpo de que trata este subcapítulo refere-se a estes instantes. É ele que realiza as atividades mais prosaicas, os movimentos mais corriqueiros: refeições, diálogos, caminhadas. É também quem experimenta o amor. Nesse sentido, conforme avança, o texto tende a concentrar-se em sutilezas, pormenores como o movimento de mãos e olhos, mas também no modo como o corpo que não está em luta perscruta o espaço e, por fim, o significativo momento da sua imobilidade. Não se trata de definir estes instantes como ontologicamente leves ou delicados – o que eles nem sempre são –, mas não se pode negar que eles assumem esses papéis quando contrapostos à agressividade das cenas de luta. Eles equivalem aos intervalos da guerra, em que o homem é homem e não apenas Força.

A luta reduz os homens ao puramente físico, igualando-os, mas, nos intervalos, as suas peculiaridades são ressaltadas. Há, nesses momentos, toda uma caracterização gestual dos personagens, que, tal qual grande parte do cinema de gênero, repetem-se em tipos. Os heróis da fase wuxia pian terão o orgulho estampado na postura correta, nos ombros altivos, no olhar austero que mira ao longe. Nos filmes de kung-fu, algo dessa nobreza se esvai e, embora o orgulho persista, os personagens serão mais popularescos. Eles passam a olhar mais para as pessoas em volta, como se estivessem rebaixados ao nível delas. Alguns, principalmente os xiaozi⁵³ representados por Alexander Fu Sheng, traduzem-se por inteiro no andar despreocupado, no desmazelo de quem tem a cabeça nas nuvens e logo será vítima da sua própria ingenuidade.

Mas nada enriquece tanto esses momentos, de modo que se permita falar da existência de uma coreografia em cena, quanto a presença do elemento feminino. É quando se encontram, com mais frequência, sutilezas na movimentação dos corpos: pequenos movimentos de cabeça, ombros, olhos, mãos. Em interação com outros homens, os papéis masculinos normalmente assumem o tipo marcial (wu). É apenas na relação com as

⁵³ Ver capítulo anterior.

mulheres (dan) que ambos podem explorar outras nuances de interpretação, principalmente aquelas que constituem o centro de atuação no Jingju – o movimento de mãos (shou), dedos (zhi), olhos (yan) e pés (bu) (RILEY, 1997) – evocando, assim, um modo de encenação diferenciado, com especial relevância aos detalhes, que leva Teo a evocar a presença de características próprias ao gênero wenyi pian nos filmes de artes marciais de Chang Cheh. De acordo com ele,

Enquanto o conceito de yang gang permanece um idioma definidor, com violência e narcisismo como componentes indispensáveis, há mais romantismo a ser encontrado nos filmes de Zhang⁵⁴ do que em todo O tigre e o dragão. [...] Eu interpretaria o romantismo de Zhang como uma sensibilidade litero-artística (ou wenyi) sufixada em um ambiente militar tipicamente yang.⁵⁵ (TEO, 2003, p.155)

a) Mãos, olhares e o amor não-verbalizado

Dentre os elementos citados acima, chamam a atenção, neste primeiro momento, as mãos e os olhos. Um bom exemplo está em uma coreografia cuidadosamente elaborada em *Have sword, will travel*. No filme, que trata de um triângulo amoroso entre os três protagonistas, essa pode ser tida como a cena-síntese. A moça em questão, uma guerreira espadachim chamada Piaopiao, acaba de ser salva por Luo Yi, um cavaleiro errante. Ele recolhe do chão a espada que ela perdera e, no ato de devolvê-la, decorrem alguns segundos em que ambos têm o objeto nas mãos, cada um segurando-o em uma extremidade, tempo dilatado pelos olhares que se encontram e se fixam, atribuindo inegável subtexto amoroso (e sexual) à cena. O noivo dela, também um espadachim, chamado Xiang, surge do fundo do quadro. Tem início uma luta entre os dois cavaleiros, interrompida por Piaopiao. O olhar dela movimenta-se de Xiang até Luo e, nele, se fixa novamente. O contracampo nos mostra que o olhar dele corresponde ao dela. Excluído,

⁵⁴ Mandarin para Chang.

⁵⁵ While the yang gang concept remains as a defining idiom, with violence and narcissism as indispensable components, there is more romanticism to be found in Zhang's films than in the whole of *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. [...]. I would interpret Zhang's romanticism as a feminine literary-artistic (or wenyi) sensibility suffixed onto a yang militaristic environment.

Xiang vai embora e Piaopiao deixa-se ficar para trás até o momento em que ele a chama (Figuras 1.1-1.15).



Fig.1.1 Luo recolhe a espada do chão.



Fig.1.2 No ato de pegá-la de volta, Piaopiao evita o olhar dele.

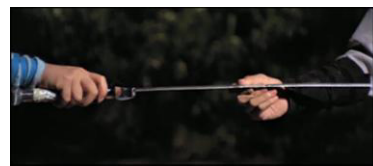


Fig.1.3 Há um corte seguido de close das mãos.



Fig.1.4 Após o “toque” intermediado pela espada, os olhares se encontram.



Fig.1.5 Zoom in enfatiza o olhar de Piaopiao.



Fig.1.6 Corte para o contraplano e...



Fig.1.7 outro zoom in enfatiza o olhar correspondente dele.



Fig.1.8 Plano mais próximo evidencia mudança na expressão.



Fig.1.9 Luo, enfim, sorri.



Fig.1.10 Corte para plano geral. Xiang surge no quadro, com Luo entre ele e Piaopiao.



Fig.1.11 Piaopiao interrompe a luta que se inicia alguns planos depois entre Xiang e Luo.



Fig.1.12 O olhar dela vai do noivo, Xiang,...



Fig.1.13 ... até Luo.



Fig.1.14 Ele a corresponde.



Fig.1.15 A sequência de plano/contraplano reforça o envolvimento entre os dois.

As mãos que seguram simultaneamente a espada, mesmo que não se toquem, e os olhares femininos que vão de um homem a outro até fixarem-se, sendo correspondidos, revelam o estabelecimento de uma relação profunda entre Luo e Piaopiao, a qual os personagens nunca verbalizarão. Ela será enfatizada, ao longo do filme, pelos closes em expressões faciais; por intrincados jogos com molduras que tratam de aproximar o casal; por movimentos de câmera que, sempre conduzidos pelo olhar dos personagens, começam em um e terminam no outro. As pistas são lançadas pelos corpos e, assim, chegam ao espectador. Segundo Bordwell (2007, p.335):

Enquanto psicólogos empíricos, os cineastas sabem intuitivamente que o olhar compartilhado e a ausência de piscadelas são dois sinais sociais bem definidos para a atenção mútua. Eles sinalizam, para um observador externo, a audiência, que os personagens estão participando de uma troca importante de informações. Nós sentimos que a situação é dramática parcialmente porque o comportamento dos olhos dos personagens indica um envolvimento profundo⁵⁶.

Na vida real, delimitam-se três tipos de olhar, que variam em sua intensidade. (WATSON apud CHANDLER, 1998). Há o periférico, que, apesar de ter o interlocutor em seu campo de visão, não se dirige diretamente a ele; o seguro, que centraliza a sua atenção na face da pessoa com quem se conversa; e o afiado, que foca nos olhos. Do mesmo modo, há variação na direção do olhar, que pode ser mais ou menos objetiva. O olhar mais afiado e direto seria característico de povos árabes, latino-americanos e sul europeus. Os asiáticos são melhor representados por um olhar periférico e oblíquo, o que sugere duas hipóteses, não excludentes, para a presença de olhos nos olhos tão intensos nos filmes de Chang.

A primeira está relacionada à influência de outras cinematografias. Nesse sentido, o diretor assume sua admiração pelo cinema norte-americano, em que composições do tipo sempre estiveram presentes e ganharam ainda mais relevância com o crescente uso do close-up a partir dos anos 1960 e com a quase hegemonia do esquema de continuidade

⁵⁶ As practical psychologists, filmmakers know intuitively that the shared gaze and the absence of blinking are two well-defined social signals for mutual attentiveness. They signal to an outside party, the audience, that the characters are participating in a significant exchange of story information. We sense that the situation is dramatic partly because characters' eye behaviors indicate deep engagement.

intensificada. Outro cinema em que o olhar assume o protagonismo é o japonês, com especial relevância às obras de Yasujiro Ozu (BORDWELL, 2007). Embora Chang fosse mais próximo dos filmes de samurai de Akira Kurosawa, a produção nipônica sempre serviu de parâmetro para a produção de Hong Kong e, em especial, para a do estúdio Shaw Brothers. A segunda hipótese é a própria carga dramática, já comum a esse tipo de olhar, potencializada pelo fato de ele estar imerso em uma cultura onde é tido como algo extraordinário. Esse contexto lhe permitiria ultrapassar mais facilmente a distinção que Evans & Gamman (apud CHANDLER, 1998) citam entre o simples olhar e a contemplação, que seria esse olhar fixo impregnado de desejo.

Se o contato de olhar estabelecido entre dois personagens é tão significativo, o momento em que ele se rompe também tem muito dizer. Nesse sentido, um movimento particular nos filmes de Chang, que se repetirá entre as mulheres, é o de negar o olhar, abaixando suavemente a cabeça no meio de uma conversa, em um gesto que pode expressar tanto vergonha quanto repulsa. É a reação da personagem Golden Swallow, no filme de mesmo nome, ao saber que Golden Whip, seu protetor no Jianghu, está apaixonado por ela. O amor não é correspondido e quando ele aceita entrar num duelo com aquele que ela verdadeiramente ama, olhares não mais serão trocados entre eles. Nesse sentido, a cena que retrata o diálogo de despedida entre os dois é exemplar (Figuras 1.16-1.24).



Fig 1.16 Swallow flagra Whip lendo a convocação para o duelo.



Fig 1.17 Ele a encara, surpreso.



Fig 1.18 Mas logo desvia o olhar.



Fig 1.19 O movimento dela, acompanhado pela câmera, os posiciona de costas um pro outro.



Fig 1.20 Corte para planos únicos dos personagens.

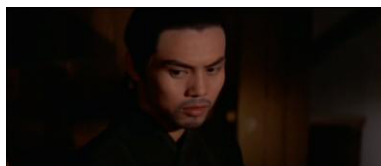


Fig 1.21 O enquadramento os isola, desconecta.



Fig 1.22 Panorâmica inclui Swallow no quadro. Ela lhe dirige a palavra.



Fig 1.23 Mas quando ele retorna.



Fig 1.24 Ela lhe nega o olhar.

Esse olhar-metáfora de desejo às vezes é tão escandaloso que rompe até o mais recatado decoro feminino. Em *Boxer from Shantung*, o olhar do ambicioso Ma sobre a romântica Jin é tão intenso que ela não o suporta e, para além de apenas desviar a cabeça, obriga-se a fugir do mesmo, deixando o recinto onde se encontra. Segundo Argyle (apud CHANDLER, 1998), ao evitar o olhar alheio, uma pessoa pode passar a impressão de nervosismo, tensão, evasão ou descrédito. Neste caso, o motivo é mais simples: é uma fuga envergonhada, quase tímida, que acontece repetidas vezes nos filmes de Chang e sempre envolvendo assuntos amorosos. O estabelecimento de uma relação amorosa nesses filmes, aliás, é marcado por desajeitamentos físicos de todos os tipos, encontros e desencontros de mãos, olhares e corpos como um todo. Em *Five element ninjas*, por exemplo, a espiã japonesa Junko, representação oposta à heroína chinesa tradicional, mulher independente e bem resolvida quanto à sua sexualidade, fraquejará e tornar-se-á quase tímida na presença do amado. Mas trata-se da mesma personagem que, em cena anterior, apresentou-se seminua enquanto tentava seduzir um dos heróis. O desconforto não tem origem no corpo, mas apenas se expressa por meio dele. O desconforto está no sentimento⁵⁷.

Se a expressividade contida é frequente nas mulheres, inclusive nas guerreiras, os homens, geralmente exagerados, ou mesmo espalhafatosos, em seus movimentos, protagonizam uma exceção ao se assemelharem a elas nesse momento do encontro amoroso: ambos surgem igualmente acanhados. Ruy Gardnier (2010, não paginado) afirma que, “se por vezes e em épocas o cinema de Chang Cheh é imbuído de um sentido romântico, este é tratado de forma bastante laica e imanente”. Ao se falar de amor

⁵⁷ No próximo capítulo, ao tratar do espaço fora de campo, explora-se um pouco mais o alheamento dos relacionamentos amorosos deste universo.

romântico, embora a laicidade e a imanência sejam inegáveis em nível narrativo (nenhum desses amores é, de fato, redentor ou maior que a vida), o que se vê formalmente é algo que transcende o universo físico, material, no sentido de que não se manifesta nele. Embora esteja presente com uma clareza assustadora, o ímpeto sexual será sempre sublimado, disfarçado, e nunca verbalizado. O ato em si dificilmente será consumado e, quando o for, a cena se dará em eclipse, havendo exemplos disso em *The golden swallow*, *Vengeance!* e *The Blood Brothers*. Haverá, em contrapartida, muitos amores platônicos ou simplesmente não correspondidos, apesar de declarados.

Essa imagem do amor tímido e não verbalizado se repete mesmo em filmes que abordam o amor romântico com mais liberdade. Em *The Blood Brothers*, a cena em que os cunhados Ma e Mi Lan assumem o seu amor proibido acontece em poucas palavras e muitos olhares. Primeiramente, num acanhado acariciar de mãos, em que ele busca a dela, enquanto os olhares se evitam. Percebendo que ela, assustada, intenta fugir, ele levanta e anda ao redor dela. Em um close, ele lhe acaricia os cabelos. A montagem intercala uma cena curta do marido de Mi Lan em um bordel. Quando volta ao casal, Ma está deitado na cama e ela, sentada ao lado dele. Segue-se um monólogo dela, em que um contempla o outro enquanto o interlocutor não está olhando. Sem uma palavra e sem olhá-la novamente nos olhos, ele a abraça. A cena termina com cortinas balançando ao vento, um plano que é todo beleza estética e, como outros elementos de cena recorrentes – tecidos esvoaçantes, chamas tremeluzentes de velas e tochas –, mostra a fascinação de Chang pelo movimento.



Fig.1.25 Plano de conjunto mostra Mi Lan e Ma.



Fig.1.26 Corte inicia movimento de câmera que vai do rosto dele,



Fig.1.27 ...passa pelas mãos,



Fig.1.28 ...até a mão dela.



Fig.1.29 Corte para plano próximo. Mi Lan não encara Ma.



Fig.1.30 Movimento de câmera acompanha o olhar dela.



Fig.1.31 Ele pousa na pintura do sobre a mesa.



Fig.1.32 Corte para plano próximo das mãos. Ma avança.



Fig.1.33 As mãos vacilam por 7 segundos até tocarem-se, enfim.



Fig.1.34 Corte para close, que enfatiza o olhar fixo dele.



Fig.1.35 Alguns planos depois, ela corresponde.



Fig.1.36 Mas, assustada, retira a mão.



Fig.1.37 Corte para plano mais afastado. Ma levanta e rodeia Mi Lan



Fig.1.38 Câmera acompanha o movimento e se posiciona atrás de cortina.



Fig.1.39 Corte para close. O toque rompe o distanciamento da câmera.



Fig.1.40 Após eclipse, plano geral do quarto de Ma, envolto em sombras.

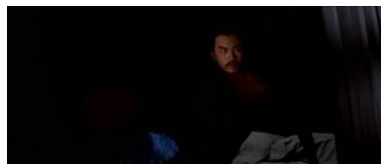


Fig.1.41 Ele levanta assustado, sentindo a falta de Mi Lan.

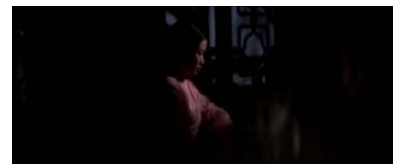


Fig.1.42 Corte para próximo plano. Ela está sentada de costas para ele



Fig.1.43 Ela fala. Ele ouve. Não há troca de olhares.



Fig.1.44 Planos depois, ele a toma pelos ombros e força o olhar.



Fig.1.45 Interrompido por um abraço.



Fig.1.46 Ela foge.



Fig.1.47 A câmera gira 90° e os enquadra frontalmente



Fig.1.48 Ma, novamente, força o olhar de Mi Lan.



Fig.1.49 E a abraça mais forte.



Fig.1.50 Dessa vez, a câmera recua ao toque, ensaia um movimento de aproximação...



Fig.1.51 ...mas desvia em direção às cortinas que tremulam.

b) Perscrutando o espaço – caminhadas

A cena descrita acima apresenta outro ponto pretendido neste tópico. Nela, não são apenas olhares e mãos que se movimentam, mas o corpo como um todo: ambos os personagens sentam-se, levantam-se, caminham pelo quarto, deitam-se, sentam-se novamente e levantam-se novamente até o fim da cena. Essa movimentação corporal mais óbvia, em oposição às sutilezas anteriormente descritas, manifesta-se especialmente no ato de andar. Suas caminhadas podem ser longas ou curtas, em uma estrada, num corredor ou mesmo em um quarto, mas todos os personagens de Chang são verdadeiros andarilhos. Em *Have sword will travel*, há uma imagem emblemática: já nos créditos, uma trupe marcha, destacada na contraluz de um fundo amarelado. Nos filmes, é cultivada uma necessidade de mostrar as pessoas indo de um lugar a outro ou simplesmente dando voltas no mesmo lugar.

A importância dada ao movimento, e mais especificamente ao percurso, ao caminho que se percorre, está em todos os filmes analisados. Está na viagem dos guerreiros aleijados até a casa do mestre em *The crippled avengers*, cenas que não avançam narrativamente, constituindo quase um pequeno buddy movie dentro de um universo narrativo maior. Está na corrida solitária do monge Hong até a cidade, quando o templo

Shaolin é incendiado em *Heroes two* – e na caminhada que apresenta Fang Shiyu neste mesmo filme. Em muitas obras, como nesta, o conflito dramático surge enquanto os personagens se movem de um lugar a outro. Em *Have sword will travel*, é no caminho até a Vila Invencível que o casal de guerreiros apaixonados, Xiang e Piaopiao, encontra Luo Yi, um viajante por natureza. Essa forte relação com a estrada é própria da cultura marcial, em que são constantes as viagens rumo a torneios e competições ou o simples vagar como modo de adquirir experiência – a contemplação dos elementos naturais para se chegar à sabedoria. Muitas novelas de artes marciais, inclusive, trarão no título a ideia do “wanderer”, no sentido mais etimológico da palavra “vagabundo”: aquele que vaga. O próprio Chang Cheh dirigiria dois filmes em cujo título figura essa expressão: *The wandering swordsman* (1970) e *The magnificent wanderers* (1977).

O ato de caminhar também é muito presente no *Jingju*, não apenas na itinerância das trupes teatrais, mas no cultivo de modos e significados especiais a ele reservados. Enquanto no Ocidente, um percurso é visto teleologicamente, como aquilo que leva de um ponto a outro – sendo a vida percebida do mesmo modo –, na visão oriental, esse movimento é muito menos objetivo e linear. Para expressar a passagem de tempo e espaço no *Jingju*, por exemplo, não há uma verbalização ou um percurso com início e fim, mas uma caminhada circular feita pelos atores no palco, em que o ponto de saída é também o de chegada, constituindo um circuito chamado *pao yuanchang*, ou “correr o círculo”. (RILEY, 1997).



Figs 1.52-1.54 Em *Heroes two*, Fang Shi Yu é apresentado com um zoom in enquanto caminha pela estrada.



Figs 1.55-1.57 Plano fixo com duração de 30 segundos mostra um comboio em *Have sword will travel*,



Fig. 1.58 Trio passeia pela estrada em Golden Swallow.



Fig. 1.59 Hong escapa do templo Shaolin em Heroes two.



Fig. 1.60 Vingadores buscam o mestre em Crippled Avengers.

Mesmo quando não estão em trânsito, esses personagens tendem a não ficar parados. Há sempre um incômodo, algo que os faz andar. É como se fosse um reconforto para algum sentimento confuso, uma ansiedade, ou mesmo um pressentimento quanto à sina trágica da maioria deles. Em *Ninja in ancient China*, os diálogos entre o imperador e a esposa são sempre feitos em movimento. Em *Vengeance!*, a cena em que o protagonista Xiaolou reencontra sua amada é exemplar. Tudo começa com Zhengfeng chegando em casa, às escuras, e caminhando até o interruptor de luz. O quadro se ilumina. Xiaolou levanta-se, de costas para nós, em primeiro plano. Após um rápido campo/contracampo, ela caminha em direção a ele, que se afasta, ocupando a outra extremidade do quadro. Algum tempo depois, ela vira de costas e abaixa a cabeça. Ele caminha até ela. Em um plano frontal do rosto dela, a mão dele permanece na extremidade do quadro, inquieta. Xiaolou senta em uma cadeira. Zhengfeng senta-se ao seu lado. Depois de uma breve inserção de planos mostrando os vilões do filme, voltamos ao casal. Ele levanta e caminha para frente. Ela faz o mesmo, seguindo-o. Ele vira-se de frente para ela, que dá as costas e caminha na direção oposta. Ele caminha até ela novamente. Ela vira-se de frente e eles finalmente se abraçam, escapando do quadro e caindo na cama. Um plongée absoluto mostra o abraço, mas obscurece o beijo. A câmera desvia-se e sublima o ato. Uma elipse se instaura.

O movimento é fundamental na tradição performática chinesa enquanto manifestação de presença, um conceito relacionado à ideia de qi. A tradução literal, que o entende como “respiração”, apenas aproxima-se do sentido muito maior que esse termo possui e que é melhor sugerido exemplificando: um ator que tem qi é “considerado

inspirado, movido por um tipo de energia ou preenchido com presença”⁵⁸. (RILEY, 1997, p.206). O termo chinês para performance, *biaoyan*, expressa as ideias de “manifestar e exibir” e essa exibição é feita por meio do movimento. Ao contrário do que o senso comum poderia induzir ao presenciar uma apresentação do tipo, o movimento não funciona como uma técnica ou um ritual para que a presença seja trazida ao corpo, mas ele é já a sua manifestação: apenas um corpo preenchido de presença (*qi*) se movimenta. Ou seja, apenas o ator que já tem presença, chamado de *kaiguang*, tem o poder de movimentar-se e criar.

O movimento, todavia, não é apenas um imperativo para os personagens, que devem ser incansáveis em suas explorações do espaço. Há também uma necessidade muito grande em mostrar essa movimentação sendo feita. Desse modo, os filmes apresentam vários planos de personagens indo de um lugar a outro que, apesar de não constituírem tempos mortos, poderiam ser facilmente excluídos sem maiores prejuízos à narrativa. É evidente a necessidade de mostrar as pessoas chegando e deixando determinado local, de ver o espaço vazio lotando-se e vice-versa. No ínterim, cada um ocupa a sua posição, como se estivéssemos mesmo a presenciar uma peça teatral.

Por exemplo, quando Luo Yi encontra Piaopiao em um restaurante, em *Have sword, will travel*, acompanha-se todo o caminho que ele faz da entrada até a mesa onde ela está. Apenas em *Vengeance!*, tem-se mestre Feng andando pelos bastidores do teatro até o camarim das atrizes, o caminho de mestre Guan até a casa de um amigo, um garçom que se dirige a um quarto, a multidão caminhando na rua em frente ao teatro, a cavalgada de Xiaolou para encontrar a morte. Mesmo a apresentação do protagonista do filme, que chega à cidade para vingar a morte do irmão, acontece em uma caminhada noturna até o hotel, de forma que sua personalidade é delineada tanto pelo clima chuvoso que assiste à sua chegada quanto pela expressividade do corpo em movimento. Várias vezes ainda, Chang dará ênfase aos pés, com seu movimento destacado em closes entremeados à ação principal. É o que acontece, por exemplo, quando o herói Silver Roc caminha para enfrentar o que pode ser a sua última batalha em *Golden Swallow*. Incomum em um gênero que preza pela

⁵⁸ ...considered to be “ins-pired”, moved by a special kind of energy or filled with presence.

agilidade, a paciência de capturar planos como estes estará mais presente nos primeiros filmes, ressurgindo no último analisado neste trabalho, *Ninja in ancient China*.



Fig. 1.61-1.63 O herói Xiaolou, em *Vengeance!*, é apresentado em uma caminhada cuidadosamente decupada.



Fig. 1.64-1.66 Uma paciente câmera fixa aguarda que todos se retirem da sala após a reunião com o mestre em *Ninja in ancient China*.



Fig. 1.67-1.69 *Have sword will travel*: Movimento de câmera acompanha Luo Yi na busca por Piaopiao.

c) Quando o corpo cessa

Em seu estudo da performance teatral chinesa, Jo Riley (1997, p. 233) demonstra que a vida “no submundo é representada pelo movimento das figuras mortuárias do mesmo modo que a vida no mundo do teatro é articulada pelo movimento do corpo performático”⁵⁹. Antes do advento das figuras referidas na citação, era prática comum na China enterrar pessoas da família, serviçais ou mesmo sacrifícios aleatórios, junto com os mortos. Substituindo corpos humanos reais, as figuras mortuárias utilizavam-se de vários meios para representá-los, eminentemente centradas no vestuário. Havia um dentre esses

⁵⁹ Life in the underworld is represented through the movement of the mortuary figures just as life in the theatre world is articulated through movement of the performing body.

modelos, entretanto, que não era vestido ou então possuía um vestuário parcamente trabalhado. A sua significância estava em ser montado com partes móveis articuladas. Dessa forma, ele representava a existência de uma vida pós-morte não por usar roupas como uma pessoa de verdade, mas por imitar o mecanismo do corpo (HUNG, 2005). Do mesmo modo que para esses bonecos e do mesmo modo que no teatro, no cinema de Chang, vida é sinônimo de movimento. Nesse sentido, quando o corpo atinge a imobilidade nos filmes, é porque algo acontece que o encaminhará para a morte.

O fim do movimento corporal pressagia um aprisionamento a nível narrativo. Os poucos momentos em que, vindo de um estado anterior de movimento, o corpo mantém-se estático são uma pista de que o personagem está preso a algo no sentido narrativo. Este algo geralmente é um sentimento, que pode ter sua origem em bens materiais (prestígio, poder) ou na relação com outro personagem (amor). De todo modo, é um sentimento que denota a captura do personagem em um tipo de armadilha da qual ele não conseguirá se libertar. Uma vez que os corpos, nos filmes de Chang, dificilmente ficam parados por muito tempo, estes momentos de imobilidade contam com a ajuda da montagem para alcançar seu propósito. Eles sempre vêm no plano final de uma cena. Assim, o corte para outra cena faz com que a última imagem que o espectador tenha daquele personagem seja a da imobilidade – quer ele venha a se mover posteriormente ou não.

Em *Disciples of Shaolin*, por exemplo, a cena em que Guan Fengyi se deixa levar pelos encantos da vida luxuosa, representada na forma de uma cortesã, não poderia ser mais peculiar. Começa com uma brincadeira de correr, um “pega-pega”, entre os dois. Ele termina a cena parado em um corredor e cercado por uma moldura em primeiro plano. Embora a cortesã o olhe, a visão emoldurada não corresponde ao ponto de vista dela – é uma instância superior que lança as pistas da condenação do herói. Em *The Blood Brothers*, a cena de abertura mostra Zhang sendo levado a julgamento pela morte do irmão. Os membros acorrentados dele, lentos e pesados, contrastam com os pés livres, ágeis, dos guardas. O personagem é posto de joelhos e, dali em diante, não mais andará, enquanto a história é narrada em flashback. Isso muda apenas no final do filme, em que se levantará para ter cumprida a sua sentença de morte. No mesmo filme, a cena descrita anteriormente

entre Ma e Mi Lan (Figuras 1.25-1.51) termina na imobilidade de um abraço, que pode muito bem representar a perda da liberdade, que ambos enfrentarão, enquanto amantes adúlteros, dali em diante, estando um, para sempre, preso ao outro⁶⁰.



Fig. 1.70 Uma livre câmera na mão acompanha o “pega-pega” entre Guan Fengyi e uma cortesã.



Fig. 1.71 Corte para plano com câmera fixa. Guan deixa a sala.



Fig. 1.72 Corte para próximo plano. Guan termina o plano estático. A visão emoldurada não corresponde ao olhar da cortesã.

Mesmo quando o corpo para de se mover, a sensação do movimento do plano é garantida pela composição do quadro, pelos movimentos de câmera e molduras em cena⁶¹. O caso extremo é aquele em que a paralisação não é apenas um presságio de morte, mas a morte em si. Nesse sentido, a morte do herói, além de ser o momento em que o corpo cessa irrevogavelmente, é, de forma recorrente, seguida pela paralisação em sentido último: o fim do filme. Quando o corpo chega a esse estado, não há mais vida, inclusive, para o filme. *Have sword will travel* tem o exemplo mais ilustrativo, já que prolonga esse conflito entre movimento e paralisação no corpo do ator: acompanha-se a caminhada muda do herói Luo Yi, irrecuperavelmente ferido, descendo os vários andares da pagoda onde ocorreu seu último conflito. A cena segue silenciosa, enquanto, várias vezes, ele cai e rola de graus abaixo, tornando sempre a levantar-se. Não se deixando ajudar, já do lado de fora, quando não consegue mais pôr-se de pé, tenta cavalgar como última esperança. Cai. Com o movimento impossível, não lhe resta nada senão deitar e esperar pela morte.

⁶⁰ O fatalismo de perspectivas como esta aproxima ainda mais os filmes de Chang do espírito do noir norte-americano, aspecto trabalhado por Kristof van den Troost em sua dissertação “The Hong Kong Crime Film: Genre and Film Noir from the 1940s to the Present”.

⁶¹ Veja com mais detalhes no próximo capítulo.



Fig. 1.73 Ferido, Luo Yi (de branco, ao centro da imagem) tenta seguir seu caminho.



Fig. 1.74 Um plano aproximado captura sua tentativa...



Fig. 1.75 ...e a frustração.



Fig. 1.76 Não conseguindo mais andar, ele chama pela sua última esperança de movimento.

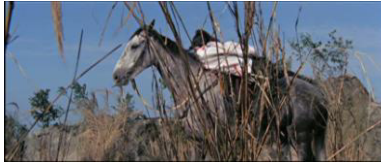


Fig. 1.77 O fiel amigo responde. Luo Yi monta.



Fig. 1.78 E cai imediatamente. A morte não demora.

1.2 O corpo vigoroso: as lutas

O herói não sente a necessidade da Força nos intervalos entre as lutas. Logo, não procura recorrer a ela, desliga-se. Mas, durante os combates, o estabelecimento de uma relação é inevitável. Ela pode ser tanto de domínio quanto de subordinação. Neste subcapítulo, a proposta é abordar o primeiro desses dois aspectos: quando o herói possui a Força. Ou seja, os momentos em que ele tem total controle da Força a seu dispor e a utiliza para desempenhar demonstrações de presteza e habilidade marciais: as cenas de luta.

Nessas cenas muito peculiares ao cinema de artes marciais, está o auge do movimento corporal, portanto, o momento em que os corpos estão mais vivos. “De que forma as lutas acabam se parecendo tanto com danças?”, haveria perguntado certa vez Run Run Shaw. É nesses momentos de suspensão temporária da narrativa fílmica para a apresentação de combates ou treinamentos que o corpo adquire maior visibilidade. Glorioso ou grotesco, divino ou animalesco, essas são as cenas em que ele mais se destaca, nas quais não há espaço para outra forma de discurso – a não ser que se considerem gritos e grunhidos como expressões verbais. Inspiração clara para as cenas de luta, as óperas tradicionais chinesas, seja o Kunqu ou o Jingju, possuem uma divisão característica em duas partes, ambas contendo segmentos cantados e dançados. A parte literária (wen)

ênfatiza o canto; a marcial (wu), a dança. Enquanto que a primeira influenciaria gêneros como o huangmei diao e o wenyi pian, o filme de artes marciais é claramente um descendente da segunda. Nem todos os herdeiros cinematográficos, todavia, apegar-se-ão de tal modo ao teatro chinês como Chang.

Um olhar diacrônico sobre os filmes deste diretor nos deixa perceber grande variação no modo como as cenas de luta são representadas, tanto no que diz respeito à sua captura pelo aparato cinematográfico quanto no que tange aos movimentos realizados pelos atores. Nos primeiros deles, ainda do subgênero wuxia pian, há pouca coreografia e as lutas são conduzidas instintivamente. O início da fase kung-fu traz uma câmera mais próxima ao corpo do ator, que realiza movimentos menos amplos, embora percorra bem mais o espaço cênico, caminhando através dele. A coreografia ainda resulta bastante improvisada, ou mesmo pensada para transparecer dessa forma, e os personagens parecem bem mais lutadores de rua do que alguém treinado em algum tipo específico de luta⁶². A partir do ciclo Shaolin, em 1974, ela sofrerá um refinamento, relacionado também à trama dos filmes, que passa a ser mais específica em relação aos estilos cultivados pelos personagens. Até então, Chang conta com vários coreógrafos de ação, entre os quais se destacam Tong Kai (Tong Gai) e Lau Kar-leung (Liu chia-liang), mas também estão presentes Yuen Cheung-yan, Lau Kar-wing e Chen Chuan. Quando Lau Kar-leung passa à carreira de diretor, a dupla Xie Xing e Chen Xinyi assume a maior parte das produções. Com o início da fase Venoms, a coreografia sofre um refinamento ainda mais visível, tornando-se mais intrincada. Ela passa a ser em muito coreografada pelos próprios protagonistas em cena, principalmente Chiang Sheng, Lu Feng e Kuo Chi, o que persiste até o final da fase Shaws. Quando, no final de sua carreira, Chang se afasta do estúdio, e de todos os benefícios dele provenientes, o caráter mais instintivo do início ressurge.

Para melhor percorrer as cenas de luta, este subcapítulo está dividido em quatro partes. A primeira, intitulada “Coreografia”, faz um percurso pela contribuição do kung-fu para a elaboração das lutas cinematográficas nos filmes de Chang. “Cinema de lugar não-

⁶²Podemos classificar esses filmes em uma subcategoria chamada Basher em oposição àqueles cujas coreografias são mais elaboradas e buscam se ater a um estilo específico, os chamados Shapes.

específico”, a segunda parte, apresenta o conceito homônimo de Sam Ho. Segundo ele, o lugar onde se passa a estória tem pouca importância nos filmes de Chang, em que o essencial está nos corpos e nos modos como se relacionam. A terceira, “Cores em movimento”, ressalta ainda mais essa importância do corpo em luta, a partir da compreensão do efeito expressivo que as cores adquirem, quando em movimento junto aos corpos. Enfim, a última parte, “Corpo fragmentado e estabelecimento do ritmo” retoma a coreografia com a intenção de falar da principal contribuição do Jingju para a luta cinematográfica, a ideia de corpo fragmentado.

a) Coreografia

“Punho sulista, perna nortista” é uma expressão corrente no universo marcial chinês. Apesar de conter várias generalizações (por exemplo, a inexatidão geográfica), ela é didática para o entendimento das diferenças entre os diversos estilos de luta, principalmente no cinema, cuja divisão cíclica é guiada pela variação entre o espetáculo nortista e o realismo sulista. Predominante durante muito tempo na sétima arte e especialmente relevante para o wuxia shenguan cantonês, o estilo nortista é caracterizado por maior número de acrobacias, saltos e chutes. O próprio Chang o definiria como o mais próximo do entretenimento e da dança. Muito do repertório wu, na Ópera, é oriundo dele. Bordwell (2011, p. 201) enfatiza que

as graciosas técnicas nortistas foram provavelmente a base para as acrobacias da Ópera de Pequim, e o chute voador (que, provavelmente, originou-se como técnica para desmontar do cavalo) tornou-se a imagem indelével da luta no filme de kung-fu⁶³.

Todavia, ao inaugurar a sua nova era da ação, um dos interesses de Chang era acrescentar realismo às cenas. Por este motivo, ele hesita em adotar completamente o estilo

⁶³ The graceful northern techniques were probably the basis for the acrobatics of Peking Opera, and the flying kick (which may have originated as a technique for unseating horseman) has become the indelible image of kung-fu movie fighting.

nortista. Mesmo em seus wuxia pian, predomina muito mais um senso instintivo do movimento fílmico do que uma técnica específica. A transição para o kung-fu marca o trabalho mais restrito ao estilo sulista, sendo utilizado inicialmente o Wing Chun, caracterizado por amplitudes menores e socos mais curtos – técnica da qual Bruce Lee era adepto – e, posteriormente, com o ciclo Shaolin, o Hung Fist, mais expansivo em seus movimentos e no trabalho de perna. É apenas com o surgimento dos Venoms que a coreografia se torna mais leve e aérea, com mais chutes, saltos e acrobacias, principalmente pelas presenças de Kuo Chi e Chiang Sheng.

Apesar dessa divisão em linhas mais gerais, quando se chega aos combates específicos, é difícil delimitar a presença de apenas um estilo. Antes de ser um instrumento didático para registro ou divulgação de uma cultura – projeto ao qual Lau Kar-leung se voltaria, com êxito, mais tarde em relação ao punho sulista –, a luta cinematográfica tem a função de servir ao drama, sendo verossimilhante, e não necessariamente realista (AUMONT, 1995), à estética, composta de forma a agradar e incitar o olhar, e às emoções, sendo ritmicamente expressiva. Para atingir esse resultado, o comum era fundir referências provenientes de fontes diversas. Apesar de Chang preferir trabalhar com o estilo sulista, por exemplo, a cena de luta que retrata a morte do personagem de Ti Lung, em *Vengeance!*, é influenciada por aspectos nortistas e, especialmente, pela Ópera Batalha em *Jie Pai Guan*.

Na cena, Yulou se dirige até uma casa de chá apenas para cair em uma armadilha. Ele chega, curiosamente, segurando uma gaiola e assobiando junto com o pássaro que traz cativo – o assobio (xiao), na cultura ancestral chinesa, é tido como um meio de comunicação entre os espíritos. Ao dirigir-se para o andar superior, seu corpo é emoldurado pelas pilastras que sustentam o corrimão da escada - um plano recorrente nos filmes de Chang. A luta começa já com um golpe desferido pelas costas. Do andar de cima, o combate espalha-se para todo o ambiente, enquanto, desvairado, o personagem se movimenta buscando derrotar as dezenas de homens que o cercam. Os enquadramentos alternam entre os fechados, em que o ator executa movimentos contidos em termos de sua expansão, mas sempre fortes em intensidade; e aqueles, comparativamente menores em número, mais abertos, em que ele passeia pelo espaço, notavelmente quando tenta afastar os

inimigos que fecham um círculo ao seu redor. É interessante ainda perceber o posicionamento em relação à câmera: o ator não se movimenta em um plano paralelo a ela. Pelo contrário, muitas de suas incursões, principalmente nos planos mais próximos, serão diagonais, ou vindo em direção ou afastando-se da câmera, o que dota os planos de agressividade e intensifica o uso da profundidade de campo como em nenhum outro momento dos filmes. Acrescenta, ainda, à profundidade, o fato de o primeiro plano sempre aparecer tomado por algum figurante, o que também contribui para a sensação de sufocamento do herói cercado por inimigos e para o caráter mais amador da luta. À exceção de machadinhas e facas utilizadas por alguns dos inimigos, a luta acontece com braços limpos e é o vigor corporal quem se sobressai. Bordwell (2011, p.201) é enfático:

Qualquer estilo de artes marciais trabalha com um arsenal diverso, de espadas e alabardas a varas articuladas e ao nunchaku de Okinawa, mas a base de qualquer estilo permanece sendo o controle do corpo⁶⁴.



Figs. 1.79-1.81 Primeiro plano ocupado: mesmo que a ação aconteça no fundo do quadro, o plano frontal raramente estará vazio.



Figs. 1.82 – 1.84 A movimentação não se dá em paralelo ao plano da câmera, mas sempre em direção a ela. Isso reforça a agressividade e o impacto das cenas de luta.

b) Cinema de lugar não-específico

Na sequência abordada acima, sobressai ainda o modo como esse corpo interage com o cenário, no caso, uma ampla casa de chá de dois andares. Cadeiras, mesas e,

⁶⁴ Any martial-arts style will have its distinctive weaponry, from swords and halberds to jointed staffs and the Okinawa nunchaku, but the basis of any style remains the control of the body.

principalmente, a escada são elementos fundamentais para a composição do movimento. Apesar de haver essa interação com objetos de cena, o lugar onde ela se passa em si não é importante. É uma casa de chá, mas poderia ser uma pousada, uma residência, um teatro. Além disso, os próprios objetos só adquirem importância a partir do momento em que interagem com a ação do corpo. Ou seja, quando, perdendo a sua funcionalidade, todos adquirem a função de armas. Nos filmes, predomina aquilo que Sam Ho (2003) chama de “um cinema de lugar não específico” (site non specific cinema), que poderia acontecer em qualquer lugar e em que até mesmo os cuidadosos cenários históricos produzidos pela Shaws transformam-se em mero pano de fundo. Segundo o autor (p.119-120),

Isso não significa dizer que Chang ignorava os cenários. Ele os vestia adequadamente, às vezes até utilizando-os evocativamente para criar atmosfera, como as locações tomadas pela neve em *One-armed Swordsman* [...]. Mas ele não estava interessado em explorar os sets como Li [Han-hsiang] e [King] Hu estavam. As cenas de luta são fotografadas principalmente em planos médios, gerais (normalmente, até os joelhos) e close-ups. Grandes planos gerais são sempre utilizados para estabelecer as locações, mas eles são sempre ou muito breves ou cortados pela continuidade, deixando a atenção da audiência na ação e não no entorno⁶⁵.

Apesar de ter sua importância assegurada em outros momentos, especialmente na sua utilização como moldura, podemos dizer que, especificamente nas cenas de luta, o cenário só ganha relevância a partir do momento em que interage com o corpo e, com ele, se movimenta. Nesse sentido, poucos elementos serão realmente indispensáveis: as cadeiras atiradas pelos ares, as mesas quebradas pelo peso dos corpos sobre elas, uma pilastra quebrada que faz desmoronar todo um piso superior em *Boxer from Shantung*. Essa economia garante que as lutas, de fato, poderiam ocorrer em qualquer edificação. Muitas, inclusive, abrem mão até desse recurso mínimo e acontecem no meio de estradas, em terrenos montanhosos, onde a interação com o ambiente praticamente não existiria, não

⁶⁵ This is not to say that Chang ignored his sets. He dressed them adequately, sometimes even using them evocatively to create mood, like the snowy locations in *One-armed Swordsman*... [...]. But he was not interested in exploring his sets like Li and Hu were. Fight scenes are principally photographed with medium shots, full shots (usually cut at knees) and close-ups. [...] wide shots are always used to establish locations, but they are either very brief or are cut to continuity, keeping the audience's attention on the action and not on the surroundings.

fosse pelo próprio chão – tudo muito distante da clássica cena de luta em meio aos bambuzais realizada por King Hu em *A touch of zen* (1966).



Figs. 1.85 -1.87 No cinema de Chang, o cenário é pouco relevante para o corpo em luta. A exceção está quando ele é utilizado como arma, a exemplo de mesa, banco e pilastra nestas cenas de, respectivamente *Crippled avengers*, *Vengeance!* e *Boxer from Shantung*.

Nessa economia de recursos, estão ecos do Jingju, em que o cenário é tão parco que se reduz a mesas e cadeiras, que podem representar o interior de um palácio, uma pousada ou uma casa, bem como indicar uma montanha, uma ponte, uma cama. (RILEY, 1997). Ainda proveniente dessa tradição, faz sentido aqui a afirmação de que “qualquer unidade de espaço é qualquer unidade de espaço”. Chang mostra-se satisfeito ao afirmar o aprendizado que teve na Ópera e o fato de ele mesmo ter sido ator durante algum tempo. Nesse sentido, parece apropriado que ele tenha trazido de lá uma noção do corpo performático que não deve ser contido pelas restrições nem do espaço nem de si mesmo, cabendo a ele, através da exploração articulada pelo movimento, construir o seu próprio espaço. É importante ressaltar que tal perspectiva de movimento livre é apenas possível por um aspecto técnico próprio ao cinema em mandarim da época: o som pós-sincronizado. A dublagem em estúdio, que inicia como uma forma de garantir que atores não-falantes do mandarim pudessem participar dos filmes, termina por ter papel fundamental na liberdade dos modos pelos quais o corpo perscruta o espaço.

c) Cores em movimento

Em se tratando de filmes, em sua maioria, históricos, outro elemento que chama atenção são os figurinos. Como qualquer outro elemento descrito até aqui, todavia, eles tornam-se muito mais interessantes vistos da perspectiva do corpo em movimento. Em sua

cinese, a partir da cinese dos corpos que os vestem, os figurinos deixam de ser simples vestuário e passam a ser lampejos de cor, dançando em frente aos olhos do público. Nesse sentido, mesmo os mais simples dentre eles adquirem relevância. Não são os detalhes que importam, mas a impressão deixada pelo movimento. Bordwell (2010, não paginado) bem observa que:

No huangmei e filmes musicais, ricos figurinos tendem a ser parte de uma ordem estática, pontilhada através do formato widescreen. Os filmes de artes marciais colocam as cores em movimento, figurinos cintilantes passam por nós em arrojados padrões. Assim, em uma cena de *Golden Swallow*, cada um dos lutadores que desafia Silver Roc veste uma tonalidade diferente e o combate resultante apresenta um turbilhão de cores, em que a roupa branca dele choca-se contra os figurinos alaranjado, marrom, preto, cinza e vermelho dos seus adversários.⁶⁶

Soberano nas cenas de luta – e garantindo a Chang a bem humorada alcunha de “diretor molho de tomate” –, o sangue é abundante nesses filmes. Sua tonalidade tão viva torna quase impossível desconsiderar a máxima godardiana de que “não é sangue, é vermelho”. E quanto vermelho! Também ele se agregará ao movimento, tanto o daquele que teve a desgraça de ser tingido por ele, quanto o seu próprio, quando jorra a partir de um ferimento. O movimento peculiar do esguicho, quase cartunesco em seu exagero, deu origem a uma anedota contada pelo diretor Quentin Tarantino. Durante a produção de *Kill Bill*, sua equipe estava tendo dificuldades em elaborar um jorro de sangue do modo que o diretor queria, então:

Yuen Woo-ping disse, 'Vocês sabe como nós fazíamos a coisa do sangue nos filmes de kung-fu dos anos 1970? Nós pegávamos um preservativo chinês, enchíamos com sangue, e o ator que iria morrer o segurava com uma das mãos. Quando o outro cara o golpeava, ele espremia o preservativo e o sangue voava. E ficava muito bom. E foi Chang Cheh quem inventou isso⁶⁷. (*Kill Bill Vol.2 Press Kit*, 2004, p.12)

⁶⁶ In the huangmei and musical films the rich costumes tend to be part of a static array, dotted across the wide format. The martial-arts films put the colors into motion, flashing costumes past us in bold patterns. Thus in one scene of *Golden Swallow*, each fighter challenging Silver Roc wears a different shade, and the combat that results presents a swirl of color, with his white outfit clashing with the orange, brown, black, gray, and red costumes of his adversaries.

⁶⁷ And then Yuen woo-ping says, ‘You know how we did blood gags in kung fu movies in the 970s? We’d take a Chinese condom, fill it with blood, and the actor who was to die would hold it in one hand. When the



Figs.1.88 – 1.90 É frequente que os personagens cusпам sangue em algum momento dos filmes...



Figs.1.91 – 1.93 ...e sejam feridos no abdômen, produzindo esguichos...



Figs.1.94 – 1.96 ...ou gotejando sangue, o que sempre será merecerá o destaque de um plano próximo.

Para além de sua expressividade visual, o vermelho também guarda uma simbologia importante na tradição chinesa. Riley (1997, página 64) enfatiza que um dos principais termos utilizados para esta cor, chi, também significa “expelir, exorcizar”. O vermelho seria ainda a cor do Yang, do masculino – e raríssimas vezes, num filme de Chang Cheh, ele virá de uma personalidade feminina ou assexuada (de um eunuco, por exemplo). O derramamento de sangue é um ímpeto masculino.

Diametralmente oposta ao vermelho, está a cor do Yin, o lado feminino, do escuro e frio norte: o preto aparecerá mais comumente nos trajes de coadjuvantes e personagens periféricos. Em *Golden swallow*, ele é fundamental em dois personagens: é a cor de Golden Whip, o algoz involuntário do protagonista; e daquela que acompanha o herói em seus últimos instantes de vida. A cena, aliás, é emblemática: de pé no canto esquerdo do quadro, Silver Roc, ferido, espera que Golden Swallow e Golden Whip, respectivamente, a amada e o seu protetor, deixem o local. Quando eles saem, resta apenas uma cortesã que, por sua vez, o ama. Com sua longa capa negra, ela caminha, desde o lado

other guy sliced him he'd squeeze the condom and the blood would fly. And it looked great. And it was Chang Cheh who invented that.'

oposto do quadro, até ele, trajado em branco, cobrindo-o e confortando-o. Ele permanece durante algum tempo ao seu lado, no acolhimento da cor preta, mas os inimigos surgem e, com eles, a necessidade de retomar a sensibilidade Yang.

O branco é a cor dos heróis, utilizada como modo de chamar atenção para estes personagens, já que o privilégio desta cor será dado somente a eles, e para maximizar o efeito expressivo do vermelho sobre o traje nas cenas de morte. A figura do cavaleiro errante trajado de branco é mais uma das influências que Chang traz do Jingju, em referência ao figurino do papel marcial masculino (wusheng) e de velhas novelas de artes marciais, em que é possível encontrar a descrição de um herói vestido de branco.

A última das cores recorrentes é o tom metálico, próprio às armas utilizadas. Mais do que o vermelho ou o preto, essa é a cor identificada com a morte. Associada à colheita anual de outono, período de execução na China antiga, ela ecoa nos rituais de morte e assassinato. Constitui-se, desse modo, um esquema de cores que pode simbolizar os princípios norteadores dos filmes: de um lado, o vermelho, o ímpeto heroico masculino; de outro, o preto, a ponderação feminina, mesmo que nem sempre representado por uma mulher; e no meio de tudo isso, o metálico, que, menos do que os vilões, é a própria morte que reluz em suas mãos. Estampado nos heróis, o branco é a cor do luto anunciado.

d) Corpo fragmentado e o estabelecimento do ritmo

Sobretudo a partir da transição para o filme de kung-fu, a importância do figurino passa a ir além das cores, embora continue tendo relação com o movimento. Enquanto os wuxia pian e os épicos mostram homens em vestuários mais largos, com várias camadas de roupas, a abordagem mais popular dos filmes de kung-fu enfatiza o corpo à mostra. Essa maior visibilidade possibilitada ao corpo permite que seja percebido de forma mais enfática pelo espectador o que se chama de corpo fragmentado. Tanto a expressão quanto a ideia, originalmente, vêm das tradições cênicas chinesas, sejam marciais ou não. Um corpo fragmentado seria um corpo cujo movimento, originariamente fluído, é continuamente interrompido por momentos de pausas e explosões, estas últimas geralmente

representadas por golpes. Essas pausas não são como aquelas vistas no capítulo anterior, em que o corpo assume a imobilidade. De curta duração, elas apenas interrompem a fluência do movimento durante alguns segundos, geralmente no momento de um golpe sofrido ou desferido.



Fig. 1.97-1.99 The Blood brothers: o corpo fragmentado é aquele cujo movimento é constantemente interrompido por pausas. Observe como os personagens mantêm uma pose fixa após cada golpe, fragmentando o movimento da luta.



Fig. 1.100 – 1.102 Nesta sequência de planos de Golden Swallow, observa-se o mesmo tipo de construção “quebrada” do movimento corporal. Dessa vez, entretanto, as pausas referem-se a poses marciais.

Em *Vengeance!*, o figurino simples permite ver o torso desnudo de Yulou, onde se percebem as nuances da luta, mas também onde se evidencia esse mecanismo de um movimento interrompido por pausas bruscas (neste caso, na respiração ofegante, na contração de músculos). O mesmo pode ser dito dos protagonistas em *Heroes Two*, *Disciples of Shaolin* e pelo menos dois dos *crippled avengers*. Em nenhum filme, entretanto, isso é tão relevante quanto em *Boxer from Shantung*.

Chen Kuan Tai é Ma Yongzhen, um trabalhador braçal interiorano tentando ganhar a vida em Xangai. Na sua busca por riqueza e poder, entra no caminho de mafiosos que controlam o jogo e a prostituição na cidade. Sua derradeira luta contra os chefes de uma tríade, em uma casa de chá, merece ter alguns pontos destacados. Assim como em *Vengeance!*, e até pela proximidade entre os filmes, também apresentam-se movimentos pouco amplos, embora o personagem percorra bastante os espaços. Nota-se, todavia, um domínio maior da coreografia, que continua não sendo tão elaborada – com pouca

variedade de elementos, não buscando um estilo particular. O fundamental nesta cena – e que será de grande valia daqui em diante – são os instantes em que a ação é interrompida no meio da luta. Em vários momentos, Ma pausa o movimento e, ofegante, apenas encara os inimigos, que, igualmente, ficam parados, de sobreaviso. Nesses segundos, o torso desnudo passa a ser essencial: a respiração ofegante do personagem funciona não apenas como recurso visualmente expressivo, mas como nuance de movimento que se contrapõe ao ritmo frenético da luta, pontuando-a e caracterizando o que Bordwell chama de ritmo percussivo do cinema de Hong Kong. No próximo capítulo, será visto como este tipo de composição que intercala movimento fluído e pausa abrupta, característica do corpo fragmentado, está presente no filme como um todo, não apenas no comportamento do corpo, mas no modo como Chang organiza os demais elementos de estilo.



Fig.1.103-105 A luta é suspensa por alguns segundos após o primeiro ferimento de Ma. Zoom in enfatiza o corpo pausado do herói enquanto encara os adversários.



Figs.1.106-108 Pausas são cada vez mais frequentes. Esta sequência de planos, por exemplo, começa com o corpo parado (ao centro), seguido por ampla movimentação, golpe e, enfim...



Figs.1.109-1.110 ...retorna para o estado de pausa, finalizando com um close do rosto do herói, que perdura por alguns segundos antes de a luta ser retomada.

As pausas, que remetem à natureza fragmentada do corpo na tradição performática chinesa, seja ela marcial ou não, são estrategicamente posicionadas, contribuindo para o estabelecimento de ritmo. É ilustrativo citar que Sergei Eisenstein (apud RILEY, p.1) teria descoberto ecos de sua teoria da montagem no modo como o ator chinês move-se como um “esqueleto dançante... cujos braços e pernas espalham-se e juntam-se novamente”⁶⁸. Analogamente a essas pausas, há no Jingju o que se chama de pose liangxiang, pausas na performance que funcionam literalmente como a quebra de uma frase em palavras, como pontuação. Segundo Riley (1997, p.233),

O corpo remontado do ator de jingju articula presença reunindo-se e expressando qi. Qi irradia dos pontos de junção do corpo enquanto o corpo se movimenta e comunica presença, particularmente nos momentos de pausa ou liangxiang. [...] Uma pose liangxiang é um momento em que o espectador tem a chance de perceber presença em resumo, em uma pose. Entretanto, os momentos liangxiang também ditam o ritmo da performance. O tempo é marcado⁶⁹.

Na ópera, essa pontuação sempre virá na forma de uma pose. Já na luta, a fragmentação do corpo pode vir sob formas variadas. A mais primária seria o golpe, o momento em que o movimento cessa bruscamente e a força explode sobre o adversário. As outras variam no decorrer dos filmes. Nos primeiros, da segunda metade dos 1960, elas estão mais próximas do sentido teatral, configurando-se também na execução de uma pose, mesmo que não seja vinculada a nenhum estilo de luta em particular (Ver figuras 1.100-1.102). Do início até pouco depois da metade dos 1970, nos mais viscerais *Vengeance!*, *Boxer from Shantung* e *Disciples of Shaolin*, ela estará em pausas para retomar o fôlego, reunir o qi (ver Figs.1.103-1.110). São filmes em que, aliado ao ritmo do corpo, o próprio espaço sônico se alicerça em uma batida percussiva. Neles, o ritmo da luta é ditado pelas alterações sofridas no corpo do protagonista. Os ferimentos acumulados ao longo da luta

⁶⁸ like a ‘dancing skeleton... whose arms and legs fall apart and come together again.

⁶⁹The reassembled body of the jingju performer articulates presence by gathering up and expressing qi. Qi radiates from the points of juncture in the body as the body moves and communicates presence, particularly in the moment of caesura or liangxiang. A liangxiang pose is a moment when the spectator has the chance to perceive presence in summary, in a pose. However, the moments of liangxiang also dictate the rhythm of the performance. Time is marked.

desempenham papel ambíguo: de um lado, eles aumentam aquelas pausas para resfolegar, cuja intensidade varia até o momento em que o personagem é capaz apenas de rastejar; por outro, eles parecem dotá-lo de força sobre-humana, tornando os movimentos cada vez mais ferozes e caóticos. Se, no início da luta, estes homens estão convencidos da Força sob seu controle, os machucados cada vez mais profundos anunciam que ela lhes escapou. Quando a mente vê falido o seu projeto de dominá-la, desponta uma consciência puramente física. O que se materializa formalmente nos movimentos cada vez mais agressivos e, em certa medida, desesperados desses corpos é o que aponta Weil (1965, p. 22) quando diz que

Não é o homem planejador, o homem da estratégia, o homem agindo a partir de uma resolução tomada, que ganha ou perde uma batalha; batalhas são lutadas e decididas por homens privados dessas faculdades, homens que passaram por uma transformação, que caíram ao nível da força cega, que é puro momentum⁷⁰.

É nesses instantes de força cega que os corpos são mais nocivos, ou seja, mais capazes de causar dano ao adversário. Segundo a tradição das artes marciais, a concentração de qi aumenta em situações de raiva – e, mais uma vez, tudo leva a apontar para a existência de um universo outro em Chang, que, mesmo físico, é constituído mais pelas pessoas e seus sentimentos do que pelos elementos de natureza ou cenário. Esse estado alterado do qi é identificado, pela medicina chinesa, com doenças mentais, que podem manifestar-se em ataques de fúria, apreensão (jing) e risadas incoerentes. O ambicioso Ma Yongzhen morre com o rosto retorcido por várias gargalhadas, cujo teor assustador é potencializado pela dessincronia proposital do som. Por trás desses estados alterados, haveria apenas um grande medo (RYOR, 2005).

À exceção de Disciples of Shaolin, que bem se encaixa no grupo acima – com Alexander Fu Sheng protagonizando luta semelhante à descrita –, a partir do ciclo Shaolin, os corpos parecem menos furiosos e seus movimentos, mais sistematizados, inclusive, na medida em que tentam exemplificar um estilo específico de kung-fu. As pausas

⁷⁰ It is not the planning man, the man of strategy, the man acting on the resolution taken, who wins or loses a battle; battles are fought and decided by men deprived of these faculties, men who have undergone a transformation, who have dropped either to the level of blind force, which is pure momentum.

estabelecedoras de ritmo, características do corpo fragmentado, então, reassumirão o formato de posições marciais. A selvageria das sequências de luta nos filmes anteriores a este período - garantida pela curta duração dos planos, pelos movimentos agressivos do corpo em direção à câmera e pelo plano frontal sempre ocupado –, aqui é suavizada na medida em que o quadro se torna mais limpo e o número de composições planimétricas aumenta. Em *Heroes Two*, um claro exemplo dessa mudança na mise-en-scène de Chang está na batalha final, em que os protagonistas Fang Shiyu e Hong utilizam os estilos da garça e do tigre, provenientes do *Hung Fist*, contra os seus oponentes (Figuras 1.111-1.119). Entremeadas à luta, estão pausas em que eles retomam as poses características desses estilos. Chang (2002, p.138) refere-se ao *Hung Fist* como sendo elegante e orquestrado. A respeito dessa cena em especial, ele afirma que

O “dueto de punhos tigre-garça” no *Hung Fist* é complicado, elegante e dinâmico. Ele fica bem e feroz na tela. Não estou certo se ele funciona tão bem em um combate real [...]. As formas do punho chinesas são orquestráveis e rítmicas, rendendo mais para a performance do que para o combate de fato⁷¹.



Fig.1.111 O ritmo do corpo se assenta em uma dinâmica de pausa e movimento.



Fig.1.112 As pausas assumem a forma de poses características de estilos de kung-fu.



Fig.1.113 Movimento.



Fig.1.114 Movimento.



Fig.1.115 Pausa: punho do tigre.



Fig.1.116 Pausa: punho da garça.

⁷¹ The ‘tiger-crane duet fist’ in *Hung Fist* is complicated, elegant and dynamic. It looks good and fierce on the screen. I am not sure if it works just as well in actual combat. [...]. Chinese fist forms are orchestric and rhythmic, rendering themselves more ample for performance than actual combat.



Fig.1.117 Movimento.



Fig.1.118 Movimento.



Fig.1.119 Pausa: punho da garça.

Outro caso interessante a ser considerado são as sequências de treinamento, em que não há combate efetivo, presentes em alguns dos filmes, especialmente naqueles protagonizados pelos Venoms. Divergindo bastante das outras cenas de luta, o ritmo, a partir daqui, é mais lento, com planos mais duradouros (ainda que não sejam longos), enquadramentos mais abertos e movimentos de câmera suaves. Os atores executam movimentos mais amplos, inclusive com maior trabalho de perna. Os personagens movimentam-se de modo mais sistemático, demonstrando domínio técnico. Pesa aqui o fato de grande parte dos atores que protagonizam os filmes serem, de fato, artistas marciais e coreógrafos das suas próprias cenas – o que acontecia com bem menos frequência até o Ciclo Shaolin. Os movimentos agressivos em direção à câmera ou afastando-se dela são amenizados e algumas das coreografias serão realizadas quase em paralelo ao plano da câmera. Tudo isso, ao passo em que traduz uma contenção das emoções, também revela um interesse maior em acompanhar visualmente o movimento no lugar de expressar os corpos com um interesse quase tátil, como era o caso anteriormente.



Fig.1.120 Pausas menos enfáticas e mais espaçadas dão maior agilidade e leveza às cenas.



Fig.1.121 Movimento



Fig.1.122 Pausa



Fig.1.123 Movimento



Fig.1.124 Movimento



Fig.1.125 Movimento



Fig.1.126 Momento de pausa...



Fig.1.127 ...logo interrompido.



Fig.1.128 Os planos são mais longos. Termina aqui o plano de 12 segundos iniciado em 1.120.



Fig.1.129 Saltos e acrobacias são mais frequentes...



Fig.1.130 ...e também há mais movimentos sincronizados.



Fig.1.131

Se os primeiros personagens de Chang são passionais e inconsequentes, os últimos não chegam ao ponto de serem racionais, mas são muito mais controlados em suas atitudes. Isso fica claro durante as lutas, em muitas das quais eles parecem distantes das verdadeiras causas dos conflitos – que, apesar de serem extremamente pessoais, não são capazes de despertar a mesma paixão dos primeiros personagens. Conforme o tempo avança, as cenas perseguem outro tipo de beleza. Presenciá-las não é mais como estar no meio do combate; é apreciá-las da plateia. Embora os filmes nunca cheguem a ser frios, perde-se algo do calor inicial. Ocorre uma transferência de ênfase, sem que haja uma mudança de natureza: se nos primeiros filmes, ela está muito mais nos corpos; com a passagem do tempo, ela passa a estar mais no movimento em si. Não é mais necessário estar próximo aos corpos, interagir com eles, para perceber o movimento. O essencial deixa de ser o sentir e passa a ser o contemplar.

Essa escolha em substituir o tato pela visão, todavia, não pode deixar de ser encarada como uma decisão arriscada: é inegável que, com ela, muito do ímpeto deste cinema se perde. Não que seja uma escolha errada ou inoportuna, mas Chang poucas vezes conseguirá soluções visuais tão eficientes quanto as que conseguia no seu antigo modelo. Mesmo assim, há ainda belos momentos, a exemplo da coreografia executada por Chiang Sheng e Kuo Chi em *Crippled Avengers* (Figs, 1.120-1.31), em que imagem e som

trabalham à perfeição para constituir, de todas as sequências estudadas, aquela em que a relação com a dança é mais próxima. Menos enfáticas, as pausas raramente serão individualizadas por cortes e planos mais aproximados, expressando-se internamente ao movimento corporal dos combates. As quebras, nesse sentido, serão menos emotivas, trazidas pela necessidade de exteriorizar um sentimento particular, do que técnicas, regidas pelo movimento físico da luta. O ritmo aqui é mais plástico, menos visceral. Na filmografia de Chang, pode-se afirmar que esse último momento é o que mais se adequa à afirmação de Bordwell (2011, p.210) de que

Assim como os musicais de Hollywood e as sequências cantadas de Bombaim utilizam planos longos para prender a atenção nos atores durante números de dança, nos anos 1970 alguns números de espadachim e kung-fu são filmados como números musicais. Planos longos e panorâmicas nos permitem ver a fluência da coreografia. Esta suavidade é dificilmente realizada em locação, mas em um estúdio alguém pode cuidadosamente treinar uma estendida sequência de combate⁷².

Outro elemento a considerar para a manutenção do ritmo, e que demonstra ainda mais a complexidade em dar conta dos artifícios necessários a esse cinema, são as entradas e saídas de campo durante as lutas, especialmente aquelas que apresentam uma pessoa enfrentando dezenas. É fundamental para a coreografia que também os vilões, a maioria deles figurantes, saibam o momento certo de entrar em cena e por onde isso deve ser feito, para não ocasionar mudanças indesejadas de ritmo. Isso pode acontecer de vários modos: em alguns, eles saltarão à frente do protagonista estaque, como acontece em uma cena de *Golden Swallow*; em outros, eles adentrarão o quadro enquanto já ocorre a luta, garantindo que o herói dê prosseguimento a seus movimentos de forma ininterrupta. Na maioria das vezes, isso será feito a partir da frente ou do fundo do quadro, de forma diagonal. As entradas dificilmente serão laterais e planimétricas, a não ser em casos nos quais são provocadas pelo movimento da câmera.

⁷² Just as Hollywood musicals and Bombay song sequences use lengthy shots to fasten attention on the performers during dance numbers, in the 1970s some swordplay and kung-fu bouts are shot like musical numbers. Long takes and a panning camera allow us to see the flow of the choreography. This smoothness (suavidade) is difficult to provide on location, but in a studio one can carefully rehearse an extended combat sequence.

Dentre as quebras de ritmo, a mais espalhafatosa, no sentido de que mais chama a atenção, está nos saltos – mas não no gracioso chute voador que Bordwell define como imagem símbolo do filme de kung-fu. Embora alguns filmes, especialmente os wuxia, sendo o maior exemplo *Have sword will travel*, apresentem saltos mágicos característicos dos truques de cordas e trampolim do wuxia shenguan, e o chute voador ganhe ênfase em *Boxer from Shantung*, não é em nenhum desses que está a peculiaridade do cinema de Chang. Há um salto muito mais próprio, que aponta para existência de um conflito intimamente ligado à Força: aquele entre matéria e espírito⁷³. Esse salto, normalmente de um andar superior do recinto para o inferior, é, em essência, híbrido. Poderia ser apropriadamente caracterizado como queda, já que, sempre descendente, acontece como reação do corpo a um golpe ou arma que o atinge. Por outro lado, o que esses personagens fazem não é simplesmente cair: eles rodopiam no ar, enquanto os braços mexem-se frenética e desengonçadamente, de forma completamente irrealista. Prolongando o tempo de exposição, o onipresente *slow motion* desses planos enfatiza o caráter artificial do movimento nessa queda que se pretende salto. Noël Carroll sugere que, no cinema de artes marciais, os saltos fascina o espectador porque levam a imaginar uma fuga da gravidade, da realidade da carne. Para Bordwell (2011, p.220), se isso é verdadeiro, pode-se dizer que

essa fantasia universal é uma das fontes de poder do filme. A tradição de Hong Kong desafia os cineastas a surgir com modos cada vez mais inventivos de mostrar os esforços do corpo humano para romper seus laços terrenos⁷⁴.

O cinema de Chang aponta, entretanto, em um sentido contrário. Ele mostra o quanto o homem que é agraciado com a Força, com esse controle sobre a matéria na forma do domínio sobre seu próprio corpo, não sabe lidar com ela. Em sua arrogância, ele tende a cometer abusos de violência, que, por uma lei universal do equilíbrio – que encontra equivalências na húbriis grega –, resultarão na perda não apenas de tudo à sua volta, mas

⁷³ Mais detalhes no último capítulo.

⁷⁴ If so, this universal fantasy is one source of the films' power. The Hong Kong tradition challenges filmmakers to come up with ever more inventive ways of displaying the human body's efforts to burst its earthly bonds.

de si mesmo. Constituem-se, desse modo, filmes essencialmente trágicos. Esta discussão será retomada mais adiante. Por ora, o fundamental é assegurar que este capítulo tenha deixado clara não apenas a essencialidade do movimento no cinema de Chang, mas do movimento pontuado, que podemos chamar de ritmo. Essa noção apurada que ele mantém em suas cenas de luta, na verdade, é mais uma parte da herança que lhe foi legada pelo teatro. Tido enquanto presença articulada como movimento no espaço no tempo, o conceito de ritmo está ligado ao de qi. Sendo assim, o ritmo assumido pelo corpo é fundamental como variação dos momentos em que o qi se manifesta (movimento/presença) e aquele em que ele é reunido (pausas). Acima de qualquer proeza física, está a manutenção do equilíbrio entre essas duas instâncias. De acordo com Riley (1997, p.236),

Um ator de jingju sem qi é como um ator morto [...], mas talvez ele tenha técnica o bastante para continuar. Um ator de jingju sem jiezougan (senso de ritmo) pode procurar outra profissão. Para o ator incapaz de pontuar sua própria performance, os momentos em que ele realiza uma pose liangxiang estão fora de lugar. Não é o bastante aprender movimentos, e inspirar e expirar nos lugares certos do palco⁷⁵.

É esse ideal, buscado não apenas na arte performática, mas na pintura chinesa – em que a linha rítmica do pincel é mais valorizada do que os volumes sólidos e superfícies texturizadas típicos da pintura ocidental (HAY, 2005) – que também Chang persegue. O pintor Hsio Ho, um dos primeiros críticos de arte chineses, ao estabelecer os seus Seis Cânones da Pintura, ainda no século VI, designou que a mais alta aspiração do pintor deveria ser a de expressar o chi-yun, ou seja, a vida e o movimento daquilo que se quer representar. O seu primeiro cânone foi assim enunciado: “captar a harmonia do espírito e o movimento da vida”. Nos filmes de Chang, assim como na pintura, a dramaticidade vem da captura do sentimento, do desejo, da paixão – possíveis traduções do termo chinês qing, que denota não apenas o sentimento amoroso, mas o próprio “movimento da vida”. Ou seria a vida em movimento?

⁷⁵ A jingju performer without qi is like a dead performer [...], but perhaps he has enough technique to get by. A jingju performer with no jiezougan (feeling for rhythm) can find another profession. For if the performer is not able to punctuate his own performance, the moments when he attempts a liangxiang pose will be out of place. It is not enough to learn movements, and breathe in and out at the right points on the stage.

2. RITMO E POTENCIALIZAÇÃO EXPRESSIVA

Bordwell, ao falar do cinema de Hong Kong, destaca a sua habilidade particular para despertar as emoções cineticamente. Do mesmo modo, Chang Cheh afirma que não é suficiente, para uma cena, ter ação, mas que os planos devem ser capazes de transmitir o movimento. O que pôde ser percebido até aqui, após a análise do movimento corporal, é que ele é organizado de modo a contrapor, a um movimento mais fluído, momentos de pausa e explosão. Isso pode ser visto, em uma microesfera, no comportamento do corpo em conflito durante as cenas de luta. Nele, ocorrem momentos de explosão tanto nos golpes quanto nas pausas que suspendem momentaneamente a movimentação do corpo, levando a uma inesperada quebra no ritmo. Estrutura semelhante de movimento e pausa acontece ao considerarmos a *mise-en-scène* em geral mais agressiva das cenas de luta em contraponto a uma maior leveza presente nos momentos de intervalo (refeições, diálogos, caminhadas).

Essa mesma preocupação com o ritmo está no modo como são organizados os demais elementos de estilo, que serão o foco a seguir. Ou seja, enquanto alguns desses elementos estão a serviço do estabelecimento de uma sensação de movimento fluído; outros surgem como pontuação, rompendo a sensação de movimento com uma brusca quebra de ritmo. Antes de entrar nos pormenores desta discussão, é necessário percorrer um caminho que passa pela análise específica dos elementos formais (zoom, elementos de edição, composição de quadro, moldura, planificação, movimento de câmera, foco). Esta é a proposta da primeira parte deste capítulo, intitulada “Análise dos elementos formais”.

Desse modo, as anotações a seguir, embora sejam fruto da análise individual de cada um dos dez filmes propostos como filmografia principal, não aspiram à individualização em obras. Elas estão organizadas de acordo com os elementos formais recorrentes nos filmes, de modo a perceber uma unidade, coerência, na obra como um todo. Desse modo, ao se perpassar várias dessas elaborações formais sem, muitas vezes, especificar em quais filmes elas surgem, sugere-se serem elas um traço comum a todos os analisados. Em casos excepcionais, os filmes serão mencionados.

Nesta primeira parte, é importante que o leitor dê atenção ao modo como cada um dos elementos formais analisados possui um ritmo próprio, que se estabelece no plano que ele ajuda a compor. Na segunda parte do capítulo, intitulada “Montagem e potencialização expressiva”, o objetivo proposto será explicar o modo pelo qual a utilização desses elementos, quando os planos são contrapostos pela montagem, resulta em uma estrutura ritmada que se assemelha à do corpo fragmentado da tradição cênica chinesa. Esse tipo de construção produz dois efeitos principais. Ao mesmo tempo em que potencializa os efeitos, eminentemente expressivos, pretendidos, ele evidencia o fato de que uma estória está sendo contada. Ao chamar a atenção para a narrativa, o filme se aproxima de formas pré-modernas de contar estórias.

2.1 Análise dos elementos formais

a) Zooms

O mais reconhecível dentre os elementos formais recorrentes em Chang é certamente o já citado zoom óptico. Comum em cinemas populares, cujos orçamentos costumam ser mais modestos, esse tipo de recurso é financeiramente eficiente, já que impede os gastos maiores, tanto de equipamento, quanto de tempo, que, por exemplo, a utilização de um travelling frontal demandaria. Apesar dessa primeira causa ligada à questão financeira, o zoom não é, de forma alguma, um substituto barato para o travelling.

Há casos em que ambos produzirão efeitos semelhantes, principalmente quando da sua utilização para fins meramente narrativos. Quanto à sua expressividade, entretanto, há muita diferença. O travelling dispõe de uma maior sugestão de presença e proximidade física, enquanto o zoom sempre evoca uma observação à distância. Por outro lado, a distorção espaço-temporal e o potencial de fixação da imagem proporcionados pelo zoom são únicos. Bastante utilizado em todo o cinema de artes marciais e especialmente pelo estúdio Shaw Brothers – Quentin Tarantino, inclusive, identifica um “zoom estilo Shaw

Brothers” no roteiro de Kill Bill⁷⁶ –, ele surge em momentos variados dos filmes analisados, contribuindo para construção de sentidos igualmente diversos.

A variação na velocidade, por exemplo, marcará a diferença entre uma cena de ação e uma cena de maior densidade dramática. No primeiro caso, o zoom será rápido e, na maior parte das vezes, obedecerá a certa “lei da compensação” comum em Chang: a um zoom in corresponde um quase imediato zoom out. Ou seja, além da já curta duração do movimento em si, o plano ao final também permanece pouquíssimo tempo na tela, dotando a imagem de um aspecto pontual, em que ela desponta para o espectador muito mais como uma impressão deformada pelo tempo, o que não possibilita seu exame em detalhes. Enquanto o zoom in atua no sentido concentrar a atenção em um golpe prestes a ser desferido, o zoom out terá a função de dispersar o mesmo golpe, repercutir a sua energia.



Fig.2.1 Disciples of Shaolin: Fang prepara bloqueio.



Fig.2.2 Zoom in...



Fig.2.3 enfatiza o golpe desferido.



Fig.2.4 Golpe finalizado.



Fig.2.5 Zoom out repercute...



Fig.2.6 e contextualiza.

No segundo caso, bem ao contrário, o movimento de lente se prolonga no tempo, possibilitando à imagem tornar-se pregnante. Não é mais uma rápida visada que se realiza sobre ela, mas uma contemplação. Esses zooms mais lentos surgem em momentos de maior intensidade emocional, que geralmente apontam para a existência de uma forte ligação entre o sujeito que olha e o que é olhado por meio deles.

⁷⁶ A expressão “we do a quick Shaw-Brothers-style Zoom into her eyes” (nós fazemos um rápido zoom estilo Shaw Brothers nos olhos dela) é repetida várias vezes no roteiro.



Fig.2.7-2.9 Have sword will travel: Luo Yi (de costas) contempla a mulher por quem está apaixonado.



Fig.2.10-2.12 Five elements ninja: A espiã Junko admira seu triunfo em capturar os heróis do clã rival ao seu...



Fig.2.13-2.15 ...despertando o rancor do enganado e vingativo Shao Tien-hao.



Fig.2.16-2.18 Golden Swallow: Swallow interrompe a luta entre Whip e Silver Roc. Zoom in intensifica o olhar sobre o amado que ela não via há anos.

Nem sempre, todavia, o zoom atua como *raccord* de olhar. Em casos comuns tanto às cenas de ação quanto aos seus intervalos, ele será fruto de uma artificialidade imposta pelo narrador como necessária, uma marca narrativa que Paul Willemen (2003 não paginado) vê como “um significante residual de formas pré-modernas de contar histórias”⁷⁷, cuja intenção é chamar a atenção não para aquele que narra e, sim, para a existência de um público que acompanha a estória. Um exemplo está quando, em um diálogo entre Golden Swallow e Golden Whip, a guerreira fala para o amigo sobre um espadachim que conheceu há algum tempo, Silver Roc (ou, como ela ainda o chama, Little

⁷⁷ as a residual signifier of premodern forms of storytelling.

Rock). Sem que ela seja alvo do olhar alheio, um zoom in evidencia a expressão de Swallow ao falar daquele que ela, em segredo, ama (Figuras 2.19-2.20).

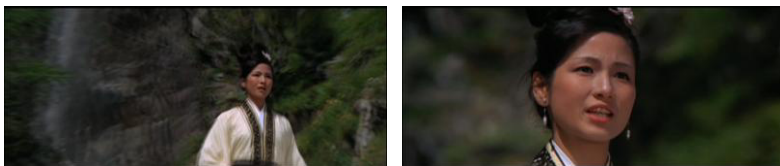


Fig.2.19-2.20 Golden Swallow fala sobre o seu amado, Silver Roc.

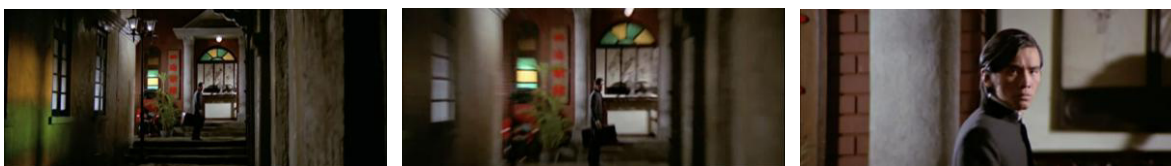


Fig.2.21-2.23 Xiaolou, o irmão vingativo, chega à cidade em Vengeance!



Fig.2.24-2.26 O zoom in também enfatiza a morte dos heróis (cena de Crippled Avengers).

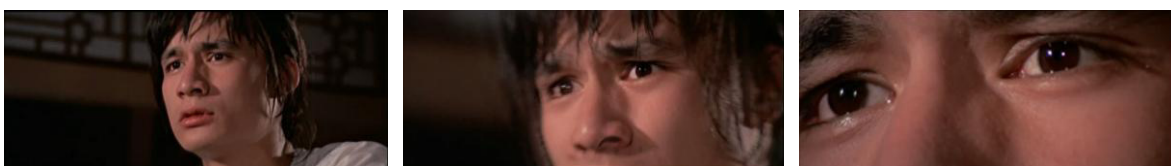


Fig.2.27-2.29 Em direção aos olhos, o zoom desvela um sentimento sincero. Nesta sequência de planos de Heroes two, é a culpa por ter entregado o irmão Hong aos vilões que está no olhar de Fang.

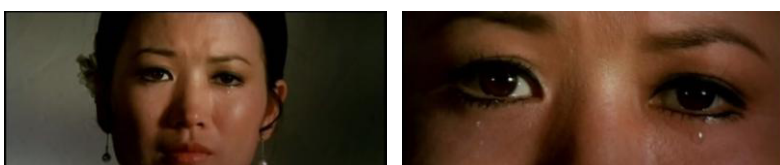


Fig.2.30-2.31 Já nestes planos de The Blood brothers, Mi Lan é tomada pelo arrependimento.

O que se tem, em todos os casos, é o narrador clareando os caminhos para o espectador, estabelecendo a intriga por meio do estilo, mas também uma marca de caráter

profundamente expressivo, especialmente pela sua agressividade – apesar das velocidades variadas, os zooms nos filmes de Chang nunca chegam a ser imperceptíveis a curto prazo como, por exemplo, o são em um filme de Theo Angelopoulos ou James Gray – cuja quebra narrativa é sentida com impacto, presente não apenas na ruptura de padrão visual, mas no som enfático que a acompanha. Nesse sentido, Bordwell (2010, não paginado) assinala que, em Hong Kong,

Diretores conseguiram refinar o recurso, explorando o poder do zoom de acentuar pausas na ação (...). Nos anos 1970, diretores da Shaws comumente terminariam um plano com um zoom em um objeto ou em um gesto, então cortar para um novo ângulo da ação, muitas vezes, realizando um zoom out a partir do mesmo elemento. O efeito é novamente o de adequar o estrondoso zoom ao padrão de golpes e pausas da luta, mas em um padrão mais refinado. Em *Blood Brothers* (1973), Chang Cheh começa e termina o seu plano com zooms simétricos centrados em uma espada⁷⁸.

À exceção das cenas de luta, essa agressividade não é tão sentida em casos de zoom out, já que, em Chang, ele geralmente será renunciado pelo uso de um zoom in. Bem pelo contrário: enquanto o procedimento de fechamento do quadro em uma figura tem fins claramente expressivos, a sua expansão atenderá a requisitos muito mais de coesão, de costura, do que propriamente dramáticos. O zoom out será um uso comum enquanto impeditivo para o corte. Nesse sentido, ao invés de cortar de um plano com enquadramento fechado para outro mais aberto, basta a utilização deste recurso.

b) Elementos de edição (mudanças de cor; câmeras lenta e acelerada)

Dentre os elementos de edição, há dois que saltam aos olhos de qualquer espectador ao tomar contato os filmes de Chang: as variações de velocidade com a

⁷⁸ Directors went on to refine the device, exploiting the zoom's power to accentuate pauses in the action (...). In the 1970s, Shaw directors would commonly end a shot with a zoom in to an object or a gesture, then cut to a new angle on the action, sometimes zooming out from the same item. The effect is again to fit the smash zoom to the fight's pattern of blows and pauses, but at a finer-grained level. In *Blood Brothers* (1973) Chang Cheh begins and ends his shot with symmetrical zooms centering on a sword.

utilização de câmeras lenta e acelerada e a súbita mudança de tonalidade da fotografia. Este último caso, comum em outros filmes de artes marciais, é pouco frequente em Chang, embora seja notado em pelo menos três dos filmes analisados. Em *Heroes Two*, a certo momento, a imagem parece filtrada por uma luz vermelha. É a sequência final do filme, em que a fotografia avermelhada toma conta da imagem nos planos de morte dos vilões (Figuras 2.32-2.33). Recurso semelhante é utilizado em *Crippled Avengers*, mas, no lugar do vermelho se abater sobre os planos, é incluída uma cartela vermelha entre eles, no momento em que um dos personagens é cegado pelo vilão, como se o vermelho constituísse certo *raccord* de olhar (Figuras 2.34-2.36). Além da expressividade da cor, a simbologia do vermelho na cultura chinesa é importante em ambas as cenas⁷⁹. No entanto, o recurso é, proporcionalmente, poucas vezes utilizado para merecer maior atenção.

O outro caso de mudança súbita da fotografia envolve questões mais práticas: a sequência de morte do herói Guan em *Disciples of Shaolin* é toda filmada em preto e branco devido à censura que recaiu sobre a grande quantidade de sangue apresentada (Figuras 2.37-2.39). Tomando a imposição a seu favor, Chang a utiliza para reforçar um dos arcos narrativos da estória: a relação entre os irmãos de luta Guan e Huang, quando utiliza o mesmo recurso de fotografia em preto e branco em um flashback no qual o outro irmão viveu situação parecida.



Figs. 2.32-2.33 Sequência final de *Heroes two*



Figs. 2.34-2.36 *Crippled Avengers*: ferimentos profundos são demarcados pela inserção de planos vermelhos.

⁷⁹ Sobre a simbologia do vermelho, ver capítulo anterior.



Figs. 2.37-2.39 O ritual de morte de Kuang é todo filmado em preto e branco.

O segundo elemento pontuado refere-se à alteração da velocidade normal dos planos. Nesse sentido, a câmera acelerada é utilizada, nas cenas de luta de Chang especialmente a partir da década de 1980, sem surtir grande efeito e, inclusive, trazendo uma comicidade indesejada a alguns momentos de filmes como *Five Elements Ninja*. Bem diferente é o caso da câmera lenta, bastante presente desde sua primeira utilização em um filme de 1966. Chang (2002, p.83) recorda que

Uma das características mais notáveis de *The Magnificent Trio* foi a sua sequência de créditos introduzindo os três personagens do título em slow motion. Isabel Ni disse brincando que o prólogo provavelmente era a melhor parte do filme. Foi certamente um trabalho original. O filme de Sam Peckinpah *Meu ódio será sua herança* (1969) ainda não era nascido e, apesar de eu não estar certo sobre *Bonnie e Clyde* (1967), de Arthur Penn, famoso pelas suas, agora, clássicas sequências em slow motion, haver sido ou não lançado em Hong Kong, eu definitivamente posso recordar de assistir planos em slow motion em documentários esportivos⁸⁰.

É também nas cenas de luta que a câmera lenta é mais utilizada. Não é, todavia, ao papel fácil de “engrandecer” determinado espetáculo que ela se presta. O próprio Chang discorreria sobre uma banalização do slow motion em Hong Kong, utilizado automaticamente como estratégia eficiente para enaltecer determinada ação. Com essa afirmação, o diretor já ajuda a desconstruir um dos maiores mitos elaborados ao seu respeito: o de que seus filmes seriam, em síntese, sádicas glorificações da violência e a grandiloquência da câmera lenta, entre outros artifícios, contribuiria bastante para isso. Não

⁸⁰ One of the most distinguished features of the magnificent trio was its credits sequence introducing the three title characters in slow motion. Isabel Ni jokingly said that the prologue was probably the best bit of the film. It was certainly an original wok. Sam Peckinpah’s *The Wild Bunch* (1969) wasn’t born yet, and though I wasn’t sure whether Arthur Penn’s *Bonnie and Clyde* (1967), famous for its now classic slow motion sequences, had been released in Hong Kong, I could definitely recall watching slow motions shots in sports documentaries.

sendo essa, então, qual seria a função dela nesses filmes? É ainda Chang quem dá uma pista ao relembrar um episódio que, a princípio, passa por uma simples curiosidade. *Vengeance!* (1970) utiliza largamente o recurso, principalmente nas duas sequências de morte, as dos irmãos Yulou e Xiaolou. À época, o protagonista da segunda sequência, e também do filme, David (John) Chiang, foi pressionado pelo estúdio a deixar os cabelos bem curtos porque madeixas longas em homens eram inaceitáveis em vários países do sudeste asiático, como Cingapura e Malásia. Chang (2002, p.90) intercedeu a favor das madeixas, segundo ele “em prol de conseguir o melhor resultado nos planos em slow motion”⁸¹. Em que a presença de cabelos compridos modificaria um plano de modo a tornar o uso da câmera lenta melhor? A resposta vem em apenas uma palavra, mas, conforme veremos no próximo capítulo, em torno da qual giram várias questões da obra de Chang: movimento.



Figs. 2.40-2.45 A decomposição do movimento pelo slow, nesta cena de *Vengeance!*, permite a identificação entre os dois irmãos, fazendo com que um se torne outro.



Figs. 2.46-2.51 Na sequência de planos acima, que representa a premonição que Luo Yi (Have sword will travel) tem da própria morte, a decomposição do movimento aumenta a dramaticidade da cena.

⁸¹ I refused for the sake of getting the best result of the slow motion shots.



Figs. 2.52-2.56 No mesmo filme, o salto visto em câmera lenta acrescenta não apenas beleza estética à cena, mas dota-a de certo realismo, pois, ao permitir a percepção do movimento em suas várias fases, deixa claro que não se trata de truque de montagem.

A ideia do slow, portanto, é não apenas dilatar o tempo da imagem, tornando-a mais impactante, mas prolongar o movimento, decompô-lo, tornando possível a sua percepção em detalhes. Acompanhada de efeitos sonoros diferenciados, essa brusca alteração na velocidade normal dos planos tem ainda um sentido muito próprio à tradição chinesa, relacionado à ideia de pausa, pontuação. Como geralmente surge durante uma cena de luta – momento marcado por intenso movimento corporal e, no caso de Chang, uma câmera agitada –, o slow motion também atuará como quebra, contraste, dentro da sequência como um todo. Muito utilizada em flashbacks, várias vezes ela corresponderá também a uma quebra na linha narrativa. Dessa forma, será um modo não apenas de chamar a atenção do espectador para a imagem decomposta ali, como atuará sobre a sua percepção de movimento. Em outras palavras: apelará para o ritmo.

c) Composições de quadro

Se fosse pedido para selecionar, dentre as várias categorias de montagem que Eisenstein elaborou na sua teoria do filme, aquela à qual os filmes de Chang mais se adequam, a melhor opção certamente seria a montagem rítmica. Vista como uma variação especial da montagem métrica, a rítmica é aquela na qual,

...é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser dos objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto imóvel. (EISENSTEIN, 2002, p.81)

O ritmo imposto à obra, portanto, não está apenas na duração dos planos, mas, como corrobora Tarkovski, no ritmo imposto internamente a cada um deles. Desse ritmo interno, a movimentação dos corpos é o mais evidente, mas ele também é fruto da forma como o olhar é levado a percorrer o quadro e isso é organizado de acordo com o modo como o quadro é composto, como cada elemento é posicionado dentro dele. É esse o ponto em que o cinema mais se assemelha à pintura – mais do que nas cores ou na fotografia em sentido estrito, caminho mais fácil de ser percorrido.

O modo como objetos e personagens são postos em cena seria a *mise-en-scène* no seu sentido mais próprio – e conforme considerada por David Bordwell. À exceção dos planos únicos, muito utilizados em diálogos, os planos de Chang não serão lineares, nem se utilizarão de planimetria bem marcada. Sendo cabível a comparação: suas composições estão mais para a profundidade pictórica barroca do que para a linearidade clássica. Mesmo na composição em que fileiras de guerreiros estendem-se pelas duas laterais do quadro – de forma que cada par formado por um guerreiro de cada fileira ocupe o mesmo plano –, a ideia não é valorizar as horizontais e, sim, conduzir o espectador pelas diagonais formadas rumo ao mestre que se assenta no fundo do plano, centralizado e ladeado por eles. Esse esquema de composição apresenta-se recorrentemente, com pequenas variações de angulação (Figuras 2.57-2.61). Há mesmo um criativo caso, em *Five element ninjas*, em que a fileira à esquerda é constituída pelas sombras projetadas pelos guerreiros da fileira à direita em uma parede branca (Figura 2.62).



Fig.2.57 The Blood Brothers



Fig.2.58 The Blood Brothers



Fig.2.59 Have sword will travel



Fig.2.60 Golden Swallow



Fig.2.61 Crippled Avengers



Fig.2.62 Five Elements Ninja

Além dessa composição bastante frequente, há outras que podem ser citadas, sempre levando em consideração o princípio de não linearidade. Todas terão como norte a profundidade, seja ampla, como no exemplo citado, ou mais limitada. Nos planos de multidão, geralmente tomados para mostrar a população em geral, lutas envolvendo muitas pessoas ou um grupo coeso de indivíduos (os vilões entre si; os heróis entre si), não é utilizada organização planimétrica e dificilmente pode-se apontar para uma posição mais vantajosa que outra. Ao contrário da composição anteriormente citada, não há aqui um direcionamento claro e o olhar mais passeia pelas massas humanas, reforçando a impressão de movimento, do que propriamente pousa em alguma delas.

Essas composições surgem com maior efeito durante as cenas de luta em filmes da segunda metade dos anos 1960 e início dos 1970, sendo menos utilizadas tardiamente. Aparecem também em alguns diálogos, mas geralmente entremeadas com planos únicos dos atores que detêm a fala. Ao abordar a arte barroca (pictórica) em oposição à clássica (linear), Wolfflin (2006, p.34) discorre sobre o tipo de percepção que determinada composição suscita em um observador afirmando que “a abundância de linhas e massas sempre levará a uma certa ilusão de movimento, mas são os ricos agrupamentos que melhor oferecem as imagens pictóricas”. Ele continua: “os olhos pictóricos apreendem tudo como algo vibrante, e não permitem que nada se cristalice em linhas e superfícies determinadas”.





Fig.2.63-2.68 A elaboração dos planos de conjunto não favorece especialmente nenhum dos personagens em quadro, fazendo com que o olhar não direcionado do espectador vague sobre os vários corpos em cena.

Seguindo esse pensamento, faz sentido que a maioria das composições, mesmo os caóticos planos de multidão tendam para um formato muito mais circular do que propriamente retilíneo. Composições em que um conjunto de vilões cerca o herói (ou heróis), de modo a, literalmente, fechar um círculo ao seu redor, são recorrentes em vários filmes, mas, para além dessa materialização perfeita, há muitos planos de conjunto que apenas evocam uma circularidade e alguns, inclusive, o farão por meio da movimentação dos atores, especialmente em cenas que comportam apenas dois personagens. Oliveira Jr. (2005, não paginado), para quem os filmes de Chang são constituídos em pétalas que se desdobram a partir de um núcleo, afirma que

As cenas de ação de Chang traçam uma circunferência a partir de um centro estável, dando aquela impressão de filmes que, por mais que sejam desvairados no cultivo do artifício, soam ostensiva e detalhadamente coreografados na sua cadeia de imagens – o que já não se aplica aos filmes da segunda metade dos anos 70, impregnados de instabilidade e narrativamente/esteticamente mais arriscados que o usual.

Mesmo na fluidez de uma composição circular, Chang não deixa de pontuar a cena. Nos casos mais extremos, em que um círculo é literalmente constituído em volta do herói, agrega-se um movimento de câmera particular, que consiste em um passeio pelos rostos ou mãos (quando armadas, mesmo que com o próprio punho) de todos aqueles que o compõem, parando para uma rápida visada em cada um deles. Essas pausas enfáticas surgem algo contraditórias em seu efeito de revogar a intenção de movimento de uma composição circular. Mas isso é apenas aparentemente. No fundo, ambos comungam da mesma problemática de ritmar a cena. Os breves segundos de estaticidade dos planos

únicos não são suficientes para uma fixação maior da imagem, mas conferem uma estrutura pulsante que potencializa a expressividade da cena.



Fig. 2.69-2.71 As abundantes cenas de refeição favorecem composições circulares.



Fig. 2.72-2.77 Mas ela é a formação mais frequente também em outros tipos de plano de conjunto.



Fig. 2.78-2.83 Em vários casos, a composição circular será feita pelos corpos, como nos exemplos anteriores. Em muitos outros, todavia, elementos de cenário se integram à composição, como nas duas imagens da primeira fileira.

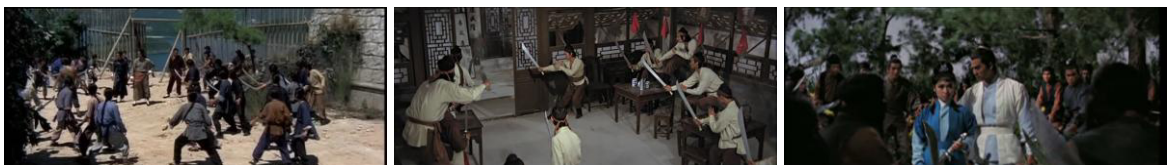




Fig. 2.84-2.89 Por fim, há os casos em que os personagens literalmente formam um círculo em torno de ou preparando emboscada para alguém.

d) Moldura

Embora vários autores nomeiem como barrocos filmes em que há uma abundância de elementos em cena ou que se utilizam de ângulos incomuns (Orson Welles, por várias vezes, foi assim tratado), esses são usos geralmente descuidados do termo, que não têm a intenção de aprofundar-se para além de uma caracterização primária. Problemática relevante em estudos voltados para a história dos estilos, a existência de um cinema barroco é inconclusiva. Mesmo contando com períodos clássicos e maneiristas bem demarcados, o Barroco, na sétima arte, surgiria ainda como um esboço, do qual os exemplares mais próximos seriam os do chamado “cinema de fluxo”.

Enquanto não é possível afirmar os filmes de Chang como propriamente barrocos, continua sendo aceitável a utilização de alguns preceitos desta tendência da arte para analisar suas composições. Um dos elementos que promovem essa aproximação são as molduras bastante presentes – ou seja, aqueles planos em que determinada ação é envolvida por elementos de cena, mais comumente portas, janelas e cortinas. O que se tem, nestes casos, é uma figura que se apresenta “recuada para o fundo, em relação a um primeiro plano anteposto” (WOLFFLIN), fortificando a ideia da moldura não apenas como um enfeite, mero capricho visual, e valorizando o seu grande poder retroator em relação ao direcionamento do olhar do espectador que terá contato com a composição.

Nos filmes de Chang, a moldura raramente está no mesmo plano dos elementos que ela envolve, mas em um espaço frontal, forçando-os a serem vistos em recuo e, com isso, contribuindo para uma onipresença da impressão de movimento. Corrobora ainda para essa sensação de profundidade o fato de que a moldura nesses filmes raramente será

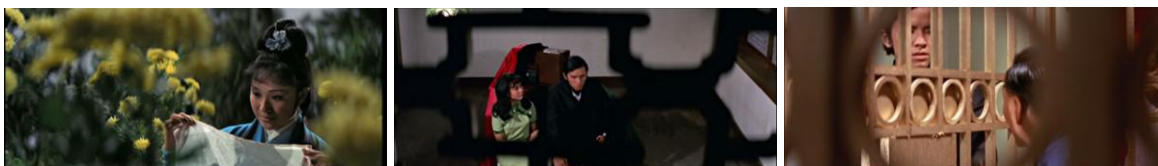
horizontal (a exceção está no radicalismo das molduras na abertura de Golden Swallow, no jardim florido em Vengeance!). Enfim, também pode se considerar um tipo diferente e bastante comum de moldura: aquela que é feita de corpos humanos, vivos ou mortos.



Figs.2.90-2.95 Pilastras verticais, como troncos e colunas, costumam ser aproveitados enquanto moldura.



Figs.2.96-2.98 Outros bons elementos de cenário para este tipo de recurso são portas e janelas ou cortinas.



Figs.2.99-2.101 Mas Chang vai além do óbvio, ao realizar molduras com flores e elementos decorativos.



Figs.2.102-2.104 Os seus maiores experimentos neste aspecto estão em Disciples of Shaolin, filme em que praticamente qualquer elemento de cena pode servir de moldura. Nas imagens, temos, respectivamente, um lustre, lanças e um tear.



Figs.2.105-2.106 Corpos também funcionam como moldura.



Figs.2.107-2.108 O interesse por esse tipo de composição foi um dos elementos que Chang deixou para trás com o tempo. Nas imagens, dois raros planos emoldurados de Crippled Avengers e Five elements



Figs. 2.109-2.112 Apesar da maioria das composições do tipo terem orientação vertical, é possível encontrar algumas com disposição mais horizontal, a exemplo das três primeiras imagens retiradas de Golden Swallow e das duas seguintes, de Vengeance!

Nos casos mais notáveis, a utilização da moldura promove ainda um sentido de afastamento, o do voyeur que espia por detrás de algo: são geralmente cenas mais íntimas. Nesse sentido, ela pode ser considerada, até mais do que o próprio zoom out, o oposto do zoom in. Enquanto este aproxima o espectador, a moldura isola a imagem por ela guardada – isolamento que é sentido não apenas pelo público, quando é colocado na posição de um observador distante, mas pelos próprios personagens. Quando dois deles estão conversando, por exemplo, e surge uma moldura que os abarca individualmente, uma distância nasce entre eles. Nos casos em que a moldura envolve ambos, ela os aproxima, mas ao mesmo tempo, os afasta do universo do universo exterior – ou mesmo os protege dele.



Fig.2.113 Boxer from Shatung: a câmera espreita pela fresta,



Fig.2.114 e posiciona o público como voyeur da reunião...



Fig.2.115 em que os vilões conjuram a morte do herói.



Fig. 2.116 Disciples of Shaolin: Hong volta ferido da batalha.



Fig. 2.117 E descobre o patrão confraternizando com o inimigo.



Fig.2.118 A moldura garante o afastamento de Huang desse universo inescrupuloso.



Figs. 2.119-2.121 Have sword will travel: depois que Luo Yi surgiu na vida deles, o relacionamento entre o casal de noivos não é mais o mesmo. Isso é evidenciado pela moldura que os isola durante a refeição.



Fig.2.122 The blood brothers: apaixonado pela cunhada, Ma vai ao quarto dela depois de encomendar a morte do irmão.



Fig.2.123 Abalada, Mi Lan surge distante por detrás de duas camadas de moldura.



Fig.2.124 Ele, que também estava emoldurado no primeiro plano, rompe a distância.



Fig. 2.125 Um zoom in o traz ainda mais perto.



Fig. 2.126 A moldura dela é mantida, logo, o afastamento.



Fig. 2.127 Ele compreende e recua, preparando-se para sair.



Figs.2.128-130 Mas a moldura nem sempre afasta. Nesta sequência de Have sword will travel, Piaopiao e Luo Yi estão em uma mesa com mais duas pessoas, mas um esquema de plano/contraplano se encarrega de separá-los dos demais. A moldura que ambos compartilham os aproxima ainda mais.



Nesse sentido muito peculiar de um invólucro protetor, há um tipo de composição interessante que, embora não seja propriamente uma moldura, mantém essa capacidade retroativa e a impressão de que apenas espreitamos algo que não fora feito para os nossos olhos. Fala-se da utilização de elementos transparentes como intermediários entre a câmera (logo, o olhar do espectador) e aquilo que ela captura. Geralmente, tratar-se-á de tecidos esvoaçantes, mas também pode ser papel de arroz nas janelas de uma casa, e, invariavelmente, será utilizado em cenas amorosas (Ver figuras 2.131-2.136 e 1.37-1.39).



Fig. 2.131 Emoldurada por véus, Golden Swallow se desfaz do penteado masculino.



Fig. 2.132 Enquanto isso, uma panorâmica a posiciona não mais entre, mas detrás do véu.



Fig. 2.133 Com os cabelos soltos, a feminilidade aflora.



Fig. 2.134 Silver Roc vai até ela, que continua detrás do véu.



Fig. 2.135 Ele a cobre com uma capa vermelha (cor dos casamentos chineses).



Fig. 2.136 Só então a câmera rompe a barreira véu e se permite um close-up.

Para além dos sentidos narrativos de cada caso, em todos eles, geralmente, tem-se um primeiro plano levemente desfocado em detrimento da ação interessante à cena. A dificuldade de focalização de todos os planos, própria ao sistema de lentes do ShawScope, tem influência nisso, mas o resultado também tem seus efeitos particulares, principalmente ao aproximar a moldura do que seria a visão a partir de um olhar periférico, ou seja, algo em que os olhos não se concentram, apesar de estar em seu campo visual, mas pelo o que apenas se passa em direção àquilo que detém a atenção.

e) Enquadramentos (planos únicos e close-ups)

Sendo um diretor a serviço da clareza, não é apenas com planos de conjunto que Chang trabalha. Não podemos descartar a grande importância dos closes e primeiros planos para a sua obra, cujo interesse não se encerra na captura da face. Ele vai além e, em super closes, investiga detalhes, como mãos – sejam as das carícias ou os punhos cerrados – e, especialmente, olhos. Eles surgem muitas vezes, tal qual os zooms, como elementos narrativamente desnecessários, mas de grande força dramática.

O final de *The blood brothers* é exemplar, com os vários zooms no rosto de Mi Lan – mulher sobre os ombros da qual pesam as mortes de três homens, sem que ela consiga se desfazer da culpa, mesmo que nunca tenha dado um passo sequer com a intenção de matá-los. Os closes nos olhos da personagem não revelam a grande culpa que ela sente: o seu andar agitado no quarto, enquanto observa pela janela o último dos homens ser executado, já diz isso. A função do primeiríssimo plano é mais da ordem da expressão que do relato, ao evidenciar o que já se sabe, fazer transbordar o que já está cheio – tal qual a lágrima que escorre pelo rosto da jovem.



Fig. 2.137 *The blood brothers*: após este plano geral, a execução de Zhang é decupada em closes.



Fig. 2.138 Corte para plano mostrando a reação de Mi Lan, que assiste da janela do quarto.



Fig. 2.139 Corte para close de Zhang, que se prepara para receber o golpe.



Fig. 2.140 Corte para close de Mi Lan.



Fig. 2.141 Corte para plano-detalle. O herói veste vermelho.



Fig. 2.142 Corte para close mostra a reação de Zhang.



Fig. 2.143 A intensidade da cena, já em fortes tons, aumenta com o super close...



Fig. 2.144 que captura as lágrimas de Mi Lan.

Do mesmo modo que outros elementos já citados, a utilização do close-up também incorre em uma quebra de ritmo, já que implica numa ruptura brusca do padrão visual. Partindo de um plano mais aberto – um plano médio, ou mesmo um plano geral –, chega-se ao close, ou super close, sem intermediários, o que leva a uma leve e rápida sensação de desconforto, ocasionada pela descontinuidade.

Considerem-se um plano em close e um plano geral, ambos com a mesma duração. Para o espectador, o segundo parecerá mais curto do que o primeiro. Isso acontece porque o tempo necessário para se percorrer o quadro com os olhos, no segundo caso, é geralmente maior. Por isso, o close é também utilizado como modo de criar tensão: nesse tipo de tomada, o tempo parece mais vagaroso. No cinema de Chang, ele raramente se prestará a essa função. Ele desempenha muito mais o papel de potencialização expressiva – tanto pela evidenciação do sentimento, quanto pela quebra de ritmo – descrito no parágrafo anterior. Nesse sentido, podemos afirmar que o seu uso está muito mais aproximado do que o era no cinema silencioso: surge com o propósito de enfatizar emoções.



Figs. 2.145-2.147 Heroes two: close enfatiza reação surpresa de Hong ao descobrir a traição de Fang.



Figs. 2.148-2.150 Boxer from Shantung: close destaca reação de Ma ao encontrar o amigo morto.



Figs. 2.151-2.153 Disciples of Shaolin: close estampa a preocupação da cortesã com o destino do amado.

f) Movimentos de câmera e a relação com o fora de campo

No percurso feito até o momento, o movimento, de uma forma geral, já deve ter ficado claro como um dos pilares estilísticos da obra de Chang, logo é de se esperar que uma de suas categorias fundamentais esteja no movimento de câmera. Dono de uma câmera irrequieta, por vezes, calma, mas, em outras, frenética, abundam panorâmicas, travellings e chicotes. Raramente será dado início a uma cena com câmera estática. Por vezes, ela compreenderá vários reenquadramentos, sempre no começo dos planos. Quando feitos com sutis panorâmicas, não compreendem finalidade outra que a estética, a beleza do movimento. Há, todavia, os mais expressivos, principalmente a partir do início dos anos 1970, que utilizam um tipo particular de movimento de câmera, usualmente um travelling, conjugado ao zoom. Eles aparecerão eminentemente em momentos que antecedem a luta, prenunciando a chegada de uma câmera muito mais ativa e consciente do seu papel enquanto agente performático.

Desde que tirou a câmera do tripé pela primeira vez, ao filmar *The one-armed swordsman* em 1967, Chang demoraria quase uma década para devolvê-la a ele nas cenas de luta. O que se vê nos filmes feitos até a primeira metade dos 1970 é uma câmera na mão bastante agitada e próxima aos corpos, como se quisesse lutar pelos próprios heróis, tomar o seu lugar. Nesse aparente descontrole talentosamente construído, despontam angulações incomuns e a luta é apresentada em seus pormenores: numa respiração ofegante, num

vermelho que se move, num punho que acerta seu alvo. Muito para além da montagem construtiva comum em Hong Kong, esse modo de decupagem da cena, em que cada plano tem sua dupla dimensão cinética (a dos corpos e a da câmera), cumpre uma função expressiva muito forte. É aquela mesma de que fala Bordwell (2011) ao dizer que o cinema de Hong Kong nos faz enrijecer e contrair de acordo com os ritmos da luta e também a que Chang refere na sua defesa de um cinema aquecido em detrimento de um cinema frio. No decorrer do tempo, essa agressividade da mise-en-scène é deixada de lado, principalmente a partir do Ciclo Shaolin, e o que se percebe é uma leveza maior, um interesse menos em participar da luta do que em acompanhar os movimentos dos corpos em sua totalidade. A cena de treino entre o herói (Chiang Sheng) e o cego (Kuo Chi) em *Crippled Avengers* é o exemplo mais bem acabado dessa mise-en-scène mais limpa e leve – mas nem por isso fria.



Figs. 2.154-156 Angulações incomuns feitas pelo movimento de câmera em *Golden Swallow*

Algumas vezes, sobretudo nos primeiros filmes até o Ciclo Shaolin, ao movimento de câmera será confiada ainda mais uma função. Ela se aproxima daquela da moldura: provocar um distanciamento da ação principal. Se a moldura o faz por meio de um deslocamento espacial, o que o movimento de câmera provoca surge mais como uma fuga no tempo. São instantes em que a câmera suavemente se distancia da ação principal e vaga pelos cenários vazios, constituindo belíssimos tempos mortos, em que a impressão passada ao espectador é de uma época outra – ou mesmo de atemporalidade. Há casos em que ela cumprirá a função de elipse, especialmente em se tratando de assuntos amorosos, mas em outros surge sem função aparente que não a beleza estética do movimento suave.



Figs. 2.157-2.162 Disciples of Shaolin: câmera percorre espaços vazios do cenário.

Enfim, resta mais uma função notável: quando os personagens caminham pelo quadro, nas cenas de diálogo, a câmera sempre acompanhará um deles – aquele a quem ela mais se afeiçoa e mais quer nos afeiçoar –, obrigando o outro a acompanhá-lo para não ser excluído. É o que acontece no diálogo inicial entre Golden Whip e Golden Swallow, no qual Chang claramente opta pela personagem título, fazendo dele um mero coadjuvante. Mais tarde, quando Silver Roc aparece na trama, ele será o centro das atenções. Dificilmente, todavia, um personagem em cena será excluído do campo: por mais que a câmera o marginalize, ele continuará voltando para o quadro. Isso fala a respeito de um elemento fundamental no cinema de Chang: a relação com o espaço fora-de-campo. Pode-se apontar que, de forma geral, os filmes em questão prezam mais pelo suspense do que pela surpresa, já que dificilmente o herói cairá em uma emboscada sem que o público esteja ciente da sua armação. Todavia, isso é aos olhos do público. O herói, bem ao contrário, quase sempre será inocente – a ingenuidade é uma característica bem marcada de muitos dos protagonistas de Chang. O que chega a nós como suspense, toca-os como surpresa. Nesse mundo, que preza pela clareza narrativa, é o segredo que mata.



Figs. 2.163-2.165 Golden Swallow: os vilões surgem do fora-de-campo.

O perigo, logo, não vem daquilo que está claro, mas do desconhecido; o perigo vem do fora-de-campo. É dele que brotam os vilões e, com pouquíssimas exceções, apenas eles vêm daí. Ao se observar as entradas e saídas de campo, percebe-se que os heróis e aqueles que os apoiam raramente adentram o plano – exceto naquelas cenas de diálogo anteriormente citadas e, mesmo assim, escapam apenas para logo ressurgir: o campo, a clareza, é o seu habitat. Isso é tanto verdade que a sua outra zona de desconforto, a da realização amorosa⁸², também tem lugar no fora-de-campo. Entretanto, se o sexo, nesses filmes, é servil à sua condição enquanto imagem proibida (Bazin) não se precipitando sobre a tela, não rasgando sua inocência, a morte não foge ao enquadramento. Bem ao contrário: o corpo morto ainda será enfatizado por meio de close ou zoom. O amor romântico é o proibido nesse universo, onde a morte precoce é o natural.

g) Foco

O último dos elementos destacados é a utilização do foco. Em Chang, ele é um recurso bastante explorado, especialmente em dois tipos de funções. Na primeira, ele funciona como o arauto de uma digressão, geralmente temporal. Ou seja, normalmente ele anuncia a vinda de um flashback. Essas digressões no tempo surgem tanto com o propósito de revelar informações fundamentais para o andamento da trama (Figuras 2.166-2.171), quanto com finalidades retóricas, ou seja, de repetir uma imagem que já fora mostrada em cenas anteriores. Nesse segundo caso, a intenção é a de reforçar alguma sensação, potencializando os efeitos expressivos da cena – recurso que se tornará comum em muito da tradição de Hong Kong, especialmente nos Blood Brothers, de John Woo a Johnnie To. Um exemplo está na cena em que o herói Fang, em Heroes two recorda o momento em que, enganado pelos vilões, ajudara a capturar o grande líder da insurreição da qual ele também faz parte (Figuras 2.172-2.174). Há, em um dos filmes, outro caso de digressão também interessante, pois não é temporal ou mesmo espacial e, sim, poético: em Golden Swallow,

⁸² Ver mais sobre as relações amorosas no próximo capítulo.

Silver Roc escreve um poema na parede, para logo depois, surgir vagando entre as letras. Diferentemente de outros casos, em que o desfocado recai sobre a face ou olhos do personagem, demonstrando uma incursão pelas suas lembranças; neste caso muito particular, os ideogramas é que são desfocados. Ou seja, a incursão é pelo poema (Figuras.2.175-2.177).



Figs. 2.166-2.171 Plano desfocado do rosto anuncia digressão temporal (flashback) nestas sequências de planos, respectivamente, de Disciples of Shaolin e Five elements ninja.



Figs. 2.172-2.174 O plano desfocado recai sobre um super close dos olhos de Fang, denotando na apenas lembrança, mas uma emoção muito forte a ela associada.



Figs. 2.175-2.177 Neste exemplo de Golden Swallow, o plano desfocado funciona como incursão poética: Silver Roc se desloca para dentro do poema que escreve.

A outra função desempenhada pelo foco é mais propriamente narrativa e corresponde ao direcionamento do olhar dentro do plano. Estamos falando do rack focus, recurso de que Chang se utiliza em vários filmes, embora não à exaustão, e que assume

uma função aproximada àquela descrita com relação ao zoom out em cenas narrativas: a de funcionar como impeditivo para o corte.



Fig.2.178-2.183 O rack focus também é utilizado, sobretudo, com função narrativa, como nestes exemplos de *Vengeance!*, *Have sword will travel* e *Heroes two*.

2.2 MONTAGEM E POTENCIALIZAÇÃO EXPRESSIVA

Enquanto foram utilizadas, ao longo da análise, teorias referentes à arte barroca, é possível dizer que os filmes de Chang, embora mantenham pontos de contato com ela, acabam tomando a direção oposta. A semelhança se dá em aspectos formais, mas a natureza os distancia. O motivo é simples: o movimento, nos filmes de Chang, não guia o espectador para o mistério, como é de praxe no Barroco, mas propõe a clareza como seu alicerce fundamental. É esse propósito de demarcar as intenções e sentimentos do modo mais claro possível que não deixa os filmes se constituírem em fluxos infinitos, mas, sim, em um movimento quebrado, entrecortado por fissuras rítmicas. Chang organiza os elementos de estilo de modo a constituir filmes que se assemelham ao corpo fragmentado do artista performático chinês. Ou seja, ao dispor esses elementos em sequência por meio da montagem, ele os organiza de modo que planos com grande sensação de movimento sejam imediatamente sucedidos por planos com sensação de movimento mínima ou mais suave. Em uma cena de luta, por exemplo, a um plano de combate corporal intenso, filmado com câmera na mão, pode seguir-se um close do rosto do herói, feito com câmera fixa sem

profundidade de campo. Enquanto, o primeiro plano atuaria como movimento, o segundo seria percebido como quebra ou pausa brusca.

Não se trata, todavia, de dispor um plano com movimento em sequencia a outro sem movimento, já que nos filmes analisados, não existe tal plano em que o movimento pare por completo. Mesmo quando o corpo está estático, os movimentos de câmera, de lente, ou mesmo a composição de quadro garantem alguma sensação de movimento. O que acontece é um choque na intensidade do movimento que o espectador percebe quando dois planos são postos em sequencia. Por exemplo, há sensação de movimento tanto em um plano de luta filmado com câmera na mão, quanto em um diálogo filmado com câmera fixa e moldura. Mas, ao colocar estes dois planos em sequência, é inevitável o estabelecimento de uma relação que coloca o segundo em posição quase estática em relação ao primeiro. Ou seja, não se fala aqui de movimento e falta de movimento, mas de nuances de movimento que são contrapostas pela montagem: a um plano com maior sensação de movimento, sucede-se outro com menor sensação.

Este modo de sequenciamento se repete por todo o filme, de tal forma que os esquemas estilísticos utilizados por Chang podem ser classificados em dois grupos, que, na montagem, geram o ritmo da cena: movimento/fluxo e pausa/pontuação. Não há como precisar quais elementos estilísticos pertencem a que grupo, já que os valores de movimento e pausa surgem apenas quando dois planos são contrapostos na montagem. Um plano em slow que interrompe uma cena de luta, por exemplo, assume o papel de pontuação, pois freia o movimento mais agitado da luta. Se esse mesmo plano em slow vem em sequencia a uma cena de diálogo com planos únicos e câmera fixa, ele aumenta a sensação de movimento. O importante é perceber que os planos se sucedem de modo a tornar essa diferença na intensidade de movimento sempre muito palpável para o espectador. Esse tipo de organização dos elementos de estilo tende a ser ainda mais intenso nas sequências de morte do herói. Por isso, no próximo capítulo, foi destacada, em imagens, uma sequência do tipo em sua totalidade (Figs. 3.1-3.62), em que as legendas apontam o contraste entre movimento e pausa e cuja consulta é útil para melhor entendimento da ideia disposta neste subcapítulo.

Mas qual seria o efeito desse tipo de construção que contrapõe planos com diferentes intensidades de movimento? Primeiramente, a intercalação dos dois grupos na montagem ritma as cenas na mesma frequência do corpo em luta. Em uma analogia com o corpo em combate, ao primeiro grupo (movimento/fluxo) corresponde o seu balé, a perscrutação do espaço, enquanto que o segundo (pausa/pontuação) é o golpe, o momento explosivo. Em filmes cuja tendência é o movimento ininterrupto, como é o caso dos analisados, os planos que, de algum modo, pausam ou desaceleram esse movimento ganham maior relevo. Desse modo, o que quer que seja evocado neles é marcado por contornos mais fortes. Ou seja, tem os seus efeitos expressivos potencializados.

Ao promover uma quebra no ritmo do filme – com a inesperada inserção de um zoom, de um close, de um plano em câmera lenta –, Chang apela à percepção musical do espectador para chamar atenção ao conteúdo destes planos. Ao diferenciar, a custo do ritmo, determinado plano do conjunto em que está inserido, interessa potencializar, ou seja, dotar de contornos mais fortes aquilo que ele contém – seja um olhar, uma expressão facial, um salto, um golpe. Afinal, não se trata apenas de criar ritmo, mas de criá-lo com um propósito. Esse jogo formal de potencialização e ritmo – ou melhor, de potencialização pelo ritmo – está a serviço de algo maior, que os unifica: a força. Ou melhor, está a serviço do propósito de fazer com que o espectador sinta cada emoção desvelada do modo mais forte possível. É a força no sentido próprio do impacto, do físico, que se busca estabelecer entre espectador e filme. Ou seja, tudo isso é a forma surgindo a partir do tema.

Em segundo lugar, esse tipo de construção – que sequencia nuances de movimento com forte diferença de intensidade entre si – aponta para certa opacidade da instância narradora. Os filmes analisados estão longe da montagem invisível própria da continuidade clássica norte-americana. Estariam então mais próximos dos filhos do cinema moderno e do seu pressuposto de evidenciação dos artifícios da narrativa? Também não é esse o caso. Embora a utilização de uma montagem artificiosa não contribua para a transparência da narração, a intenção nunca parece ser a de chamar mais atenção para estes artifícios do que para a própria história sendo contada. Pelo contrário, os artifícios são utilizados justamente para chamar a atenção à história.

Onde, então, encaixar esses filmes? Na verdade, eles são herdeiros de uma tradição do cinema popular, em que é comum direcionar a atenção do espectador para a própria linguagem cinematográfica não com a intenção de evidenciar a presença de um narrador, mas a de um público a ser impactado e conquistado. Filmes de terror italianos, western spaghetti, exploitation australianos, musicais de Bollywood, filmes de ação turcos, entre outros: todos são exemplos desse tipo de cinema. São filmes que estão mais próximos de formas pré-modernas de contar histórias. Segundo Willeman (2003), aproximam-se mesmo de uma cultura auditiva, na qual, em momento anterior à escrita, tudo dependia do talento daquele que narra para envolver a audiência de forma eficaz. É o mesmo autor quem cita Godzich ao afirmar que, nesse caso, a principal intenção não seria a de

estabelecer uma relação dialógica com a audiência, mas, ao invés disso, deixá-la embasbacada, boquiaberta (...). A audiência não participa, nem internaliza os argumentos: ela é conquistada, subjugada, carregada pelo fluxo persuasivo da retórica. Tal cultura é uma cultura da persuasão, mas, da persuasão sem entendimento - uma cultura da teatralidade.⁸³. (GODZICH apud WILLEMANN, 2003, não paginado).

Falando em teatralidade, é interessante comentar a reação de Brecht ao tomar contato com a Ópera Chinesa. Em um primeiro momento, o dramaturgo acreditou ter encontrado a representação perfeita para suas ideias em um teatro extremamente convencionalizado e, por assim dizer, antinaturalista como o é o chinês. O que ele não percebera de imediato é que, no caso muito peculiar da Ópera Chinesa, os artifícios não servem à causa do distanciamento, mas à maior imersão tanto do ator quanto do espectador na história sendo contada. De modo análogo, é isso o que se percebe nos filmes analisados. É a imersão do espectador na história que o jogo de ritmo, conseguido por meio de uma

⁸³ strives for emotional impact as opposed to the more deliberative mode of more purely written culture. (...) Its products will be characterised by a high level of rhetorical fabrication. Although orally delivered, such a text does not seek to establish a dialogical relation with the audience but instead to leave the audience dumbfounded, boca abierta (open-mouthed, astounded, impressed). The audience does not participate, nor does it internalise the arguments: it is conquered, subjugated, carried by the persuasive flow of the rhetoric. Such a culture is a culture of persuasion, but, of persuasion without understanding – a culture of theatricality.

montagem não transparente, aspira. Essa imersão, do mesmo modo que no trecho de Godzich, não vem pela reflexão ou pelo dialogismo entre público e filme, mas por um arrebatamento sensorial, logo, emotivo do segundo sobre o primeiro.

De certo modo, Chang aspira a essa subjugação do público pelas emoções. Se o filme inteiro trabalha em prol disso, a culminância está nas sequências de morte do herói, presentes na maioria dos filmes. Enquanto a morte em si surge com potencial redentor para esses homens dominados pela Força, o ritual que se estabelece desde o primeiro ferimento até o fim da sequência transparece como catarse, torrente emotiva, para o espectador. É também nessas sequências que está o auge da expressão formal do tema, pois é nelas que a Força encontra seu absurdo. No fim, a tragédia aguarda os heróis. É especificamente sobre essas sequências que se debruça o último capítulo desta dissertação.

3. A MORTE DO HERÓI E A TRAGÉDIA DA FORÇA

Ao começar seu trabalho em Hollywood, um dos primeiros estranhamentos do diretor do John Woo foi o de que, na América, o herói de um filme de ação não podia morrer. Há exceções, mas a verdade é que, principalmente no cinema mais comercial, essa é a regra. Em Hong Kong, pelo contrário, a morte do herói era vista como um sacrifício em prol de uma causa que ele considerava maior que a própria vida, logo, algo a ser admirado. Essa perspectiva trazida pelo cinema de ação que explodiu na ilha nos anos 1980 deve muito aos filmes de Chang Cheh. Dentre as dez obras analisadas nesta pesquisa, o herói morre em nove delas – incluindo *Crippled Avengers* e *Disciples of Shaolin*, filmes em que há mais de um herói e em que pelo menos um dentre eles morre.

A influência de Chang está não apenas nessa quase onipresença da morte, mas no modo como é encenada. Ela não é algo que acontece de pronto, com um golpe certo. Pelo contrário, para além de uma morte simples e direta, estes personagens passam por aquilo que Sek Kei (2002) intitula uma dança macabra, em que, mesmo tendo sofrido ferimentos fatais, continuam em seus esforços para livrar-se dos inimigos antes de sucumbir. Continuidade, seguramente, não é o termo mais correto, já que, uma vez feridos os combatentes, as lutas tendem a tornar-se mais agressivas, na medida em que eles entregam-se a algum tipo de domínio exclusivamente físico, tornam-se puro momentum. A escolha de deixar estas sequências para o final da dissertação, oferecendo-lhes um capítulo à parte, vem da crença de que nelas culmina o tema da Força em Chang. É nelas que ela vem cobrar a sua conta, em sequências que, simultaneamente, transparecem como punição para os heróis e como catarse para o público.

O capítulo está dividido em três partes. Começa descrevendo os rituais de morte do herói e seu correspondente teatral nas óperas chinesas. Passa à ideia de sacrifício heroico, de modo a demonstrar como ela é questionada nos filmes analisados. Encerra, enfim, com uma discussão sobre a sina trágica daqueles que se deixam levar pela Força.

3.1 Ritualização da morte

As sequências de morte do herói não são como quaisquer lutas, cuja única diferença reside no fato de que o protagonista morre no final. Pelo contrário, na maioria dos casos, ele estará morrendo desde o início da sequência, quando se encontra já mortalmente ferido, tanto que é possível falar no próprio sentido de uma ritualização da morte. Nesse processo, está uma das chaves para o entendimento do cinema de Chang. Embora seja legítimo o seu caráter enquanto realização final do heroísmo (SEK, 2002), é importante ter claro que esse ritual não se constitui em um elogio ou mesmo glorificação da morte, a partir das ideias de yang gang e do Código do Xia. A morte surge como libertação, mas não desejada e, sim, a única possível. É nesses momentos finais que a Força revela sua verdadeira face. Se ela já permeava as relações no decorrer do filme, é nas sequências finais que ela trava sua batalha, tornando visível a dominação que se escondia sob o véu da naturalidade. Pois, se até então, estes homens parecem invencíveis, tendo a Força ao seu lado, é neste momento que ela vem esclarecer que sendo maior que os homens, ela não lhes pertence. E mais do que isso: aqueles que abusam dela, serão cobrados.

Herdeiras da luta de morte no Jingju, essas cenas possuem elementos recorrentes: o herói é ferido, de forma desleal ou acidental, geralmente, no peito ou abdômen (coincidentalmente ou não, centro de dois sistemas fundamentais segundo a medicina tradicional chinesa: os que geram a consciência e a energia vital), ou em ambos; em algum momento, haverá uma queda, infalivelmente editada em slow motion; as posturas sofrerão variação gradual, de eretas a curvadas até o ponto em que o personagem apenas rasteja; as pausas tornar-se-ão cada vez mais frequentes; e, obviamente, apesar de tudo, ele lutará. Outros elementos, mais propriamente cinematográficos, são pontuais: a câmera que se desloca para dar ênfase a corpos rolando ladeira abaixo, sejam ou não os dos heróis, vista em *The Blood Brothers*, *Heroes Two* e *Golden Swallow*; esquemas que se repetem em dois momentos durante um filme, denotando a justiça feita por meio da equivalência entre mortes – em *The Blood Brothers*, quando Huang é morto a mando de Ma, o enquadramento com câmera baixa destaca o seu corpo caído e um recuo da câmera permite ver, em

primeiro plano dorsal, as pernas dos executores; quando Zhang mata Ma para vingar o irmão, repete-se o esquema, mas dessa vez são as pernas de Zhang em primeiro plano.

A graciosidade da coreografia que, segundo o próprio Chang (2002), teria se tornado a mais distinta e única apresentação do cinema local de modo a influenciar todos os filmes modernos de ação, perde-se nessas sequências. Mas, se a coreografia, muito áspera e selvagem, não é graciosa, os corpos continuam sendo, no próprio sentido em que afirma Mourlet (2008, não paginado), que, quando discorre sobre a mise-en-scène, fala de um cinema que

...colocar-nos-á sobre rostos, corpos radiantes ou feridos mas sempre belos, dessa glória ou desse fracasso que testemunham uma mesma nobreza original, de uma raça eleita que, com embriaguez, reconhecemos nossa, último avanço da vida rumo a Deus.

A nobreza do corpo está presente mesmo na queda desajeitada, que, ao pretender-se salto, tem algo da nobreza e do orgulho humanos em não se render, em não se deixar vencer. Se os inimigos também caem de forma bastante estilizada, geralmente com cambalhotas, quando se trata dos heróis, estas cenas terão prolongamento espaço-temporal: os movimentos serão mais amplos, os braços mais distendidos e a distância entre o ponto de início e final da queda, maior. Elas também terão duração mais longa, não apenas devido ao maior alcance espacial, mas à própria dilatação do tempo promovida pelo slow motion.

Os modos de morrer serão praticamente dois, ambos herdados do Jingju. O mais comum é a morte por estripação, em decorrência de um ferimento profundo no abdômen. Alvejado o estômago, centro corporal de onde emana o qi, esses personagens, todos praticantes de artes marciais, não de reconhecer a sua sentença irrevogável. Todavia, ceder não é nobre e é necessário que esses corpos já condenados doem-se até o momento final. O segundo manifesta-se em apenas um corpo, que pode ser visto, a partir daí, como o mais nobre dentre todos, já que o une à estripação. Ferido acidentalmente no estômago, Silver Roc luta até o fim, derrota dezenas de inimigos e, como que em uma recusa explícita do corpo cujo qi já se esgotou, morre literalmente de pé. Segundo Teo (2003), essa postura refere diretamente ao yang gang, já que a palavra gang significa retidão, firmeza, ereção.

Uma das maiores expressões dos temas de dor e morte na arte chinesa, a cena de estripação na Ópera Batalha em Jie Pai Guan é duplamente citada em *Vengeance!*. Yulou, o ator interpretado por Ti Lung, a apresenta nos palcos, e, posteriormente, vem a vivê-la quando lhe é preparada uma emboscada. Na cena, Chang enfatiza o esforço físico do corpo debilitado inicialmente por uma facada nas costas e depois por uma machadada no estômago. O ferimento torna-se uma fixação, mostrado de vários ângulos até o mais explícito close frontal, embora sempre encoberto por uma mão protetora. Nesse sentido, Kei (2002, p.15) afirma que,

Com a ascensão de Chang Cheh, o cinema chinês pela primeira vez experimentou um surto da “estética da violência”. De fato, violência e derramamento de sangue foram características constantes na história chinesa. [...] A violência, entretanto, nunca fora proeminente nas artes chinesas até Chang Cheh e seus filmes a destacarem com amostras cruas e não hesitantes de violência, literalmente em carne e sangue.⁸⁴

Ainda na cena abordada, a montagem, que intercala planos dentro e fora do palco, personagem e ator, é dúbia: ao mesmo tempo em que o tecido vermelho do teatro contrasta com o líquido rubro da vida real, no fundo a aproximação os compara, mostrando que ambos são, afinal, artifício. Nesse sentido, apesar do realismo pretendido, a violência em Chang existe verdadeiramente em outro nível. Neste, mais explícito, ela não deixa de ser alegórica: primeiramente porque o ferimento em si não existe, a maquiagem dá conta apenas de um grande e indistinto borrão vermelho. Também são irrealis a cor, de uma tonalidade muito viva, e o fluir desse líquido. O próprio movimento exagerado do sangue ao ser expelido pelo corpo, aliás, merece algum destaque. Abundante, ele sempre jorra quando de um ferimento, a não ser nas vezes em que a arma prende-se ao local atingido – nesses casos, quando ela for retirada, o jorro será ainda maior. Quando no abdômen, ele também goteja e Chang, pelo menos em três filmes, *Golden swallow*, *Have sword will*

⁸⁴ With the rise of Chang Cheh, Chinese cinema for the first time experienced a surge of the ‘aesthetics of violence’. In fact, violence and bloodshed was a regular feature in Chinese history. [...] Violence, however, has never been prominent in Chinese arts, until Chang Cheh and his films brought it to the fore with unflinchingly naked displays of violence, literally in flesh and bloody.

travel e Disciples of Shaolin, repetirá o plano com câmera fixa rebaixada, em que uma poça se forma no chão entre as pernas do personagem em plano médio (Figuras 1.95-1.96). Enfim, há também o momento enfático em que sangue é expelido pela boca. Acrescentando não apenas expressivamente, mas narrativamente ao drama, esse momento é a principal pista do corpo condenado. Algumas vezes, ele se dá segundos antes da morte, mas em muitas será um sinal claro do instante a partir do qual não adianta fugir, pois não há mais volta. (Figuras 1.88-1.90)



Fig 3.1-3.62 Ritual de morte de Guan em Disciples of Shaolin. Perceba não apenas as várias etapas pelas quais o corpo passa até o momento da morte, mas a estrutura de pausa e movimento elaborada pela montagem - e como a primeira categoria vai paulatinamente se sobrepondo à segunda no decorrer da sequência. Os planos de luta estão representados por um quadro apenas, devido à impossibilidade de capturar todos os movimentos feitos pelo corpo. O ritual inicia com close (pausa), passando a um zoom out seguido de plano de conjunto em pan (movimento).



Fig 3.4 (movimento)



Fig 3.5 (movimento)



Fig 3.6 (pausa)



Fig 3.7 (pausa)



Fig 3.8 (pausa)



Fig 3.9 Luta (movimento)



Fig 3.10 Luta (movimento)



Fig 3.11 (movimento)



Fig 3.12 (pausa)



Fig 3.13 (movimento)



Fig.3.14 (pausa)



Fig 3.15 (pausa)



Fig 3.16 (movimento)



Fig 3.17 (movimento)



Fig 3.18 (pausa)



Fig 3.19 Luta (movimento)



Fig 3.20 Slow (pausa)



Fig 3.21 Slow (pausa)



Fig 3.22 Slow (pausa)



Fig 3.23 Slow (pausa)



Fig 3.24 Slow (pausa)



Fig 3.25 Close (pausa)



Fig 3.26 (movimento)



Fig 3.27 (movimento)



Fig 3.28 Luta (movimento)



Fig 3.29 (pausa)



Fig 3.30 (movimento)



Fig 3.31 (pausa)



Fig 3.32 (pausa)



Fig 3.33 (pausa)



Fig 3.34 Pan (movimento)



Fig 3.35 (movimento)



Fig 3.36 (pausa)



Fig 3.37 (movimento)



Fig 3.38 (pausa)



Fig 3.39 (pausa)



Fig 3.40 (movimento)



Fig 3.41 Luta (movimento)



Fig 3.42 (pausa)



Fig 3.43 (pausa)



Fig 3.44 (pausa)



Fig 3.45 Luta (movimento)



Fig 3.46 (pausa)



Fig 3.47 (pausa)



Fig 3.48 (pausa)



Fig 3.49 (movimento)



Fig 3.50 (pausa)



Fig 3.51 (pausa)



Fig 3.52 (pausa)



Fig 3.53 (pausa)



Fig 3.54 (movimento)



Fig 3.55 (pausa)



Fig 3.56 (pausa)



Fig 3.57 (pausa)



Fig 3.58 Pan (movimento)



Fig 3.59 (movimento)



Fig 3.60 (pausa)



Fig 3.61 (pausa)

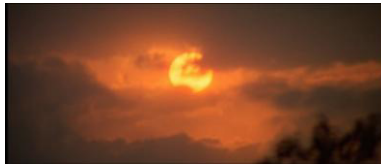


Fig 3.62 A sequência finda com uma já familiar imagem do sol.

Elemento que permeia várias cenas de morte, o sol está presente diretamente no penúltimo plano de *Have Sword Will Travel* e no último da sequência de morte em *Golden Swallow* e *Disciples of Shaolin*, e indiretamente em *Vengeance!* e *Five element ninjas*. É intrigante que muitas dessas cenas, especialmente as que se passam em ambiente externo, mesmo que gravadas em estúdio e não em locação, culminem na aurora ou no crepúsculo. Os momentos de nascer e pôr-do-sol, segundo a perspectiva chinesa, são os mais energizados e os mais aconselhados para a prática de meditação e artes marciais. Para além disso, esse também é um momento de transição, aquele a meio caminho entre o sol e a lua, a luz e a escuridão, logo, o ponto em que Yin e Yang se encontram suspensos, iguais, em equilíbrio – uma dualidade fundamental se considerarmos o tanto de wenyi presente nos filmes yang gang de Chang. É este elemento wenyi, a ponderação “feminina”⁸⁵, que, mesmo submetida ao masculino pelo enredo, ressurge durante a morte.

⁸⁵ Compreendemos que a classificação de wenyi pian e yang gang como feminino e masculino, respectivamente, é uma generalização que pode soar grosseira. A base, para ela, no entanto não é aleatória, mas os princípios norteadores de yin e yang e a própria cultura cinematográfica local. Questionar essa divisão

3.2 O sacrifício heroico e o corpo em conflito

Para além da manifestação gráfica, a violência em Chang reside em outro nível. É dela que se trata nas páginas seguintes. Chang (1999) afirma o interesse em explorar o estado de mente de jovens guerreiros que arriscam as vidas em troca de glória pessoal e paixão. Contudo, ao invés de um desejo, a busca de glória é mais um fardo que esses homens não podem deixar de carregar. Teo (2003) sublinha a existência de uma obsessão com preceitos morais, como lealdade (zhong), piedade filial (xiao), integridade moral (jie) e retidão (yi). Constituintes do código do Xia, estes preceitos deveriam ser uma extensão moral do herói. Todavia, a tal ponto internalizados, eles acabam agindo como imperativo do qual não se vislumbra saída possível: é necessário vingar o irmão morto, o mestre traído. É preciso adiar a felicidade individual em prol disso – e o que os separa de um George Bailey é a falta de sentido desse adiamento, que só encontra coerência na arrogância do herói em acreditar que nada pode detê-lo. Reitera-se: ele adia, mas não cancela. No universo amplamente fatalista de todos os filmes analisados, o código aparece como meio necessário para que a Força possa fazer sua cobrança final. Aliado à arrogância, é ele quem concretiza o anúncio de que

aqueles que têm a força como empréstimo do destino contam com ela em excesso e são destruídos. Mas, momentos antes, sua própria destruição parece impossível para eles. Porque eles não veem que a força em sua posse é apenas uma quantidade limitada; nem veem suas relações com outros seres humanos como um tipo de equilíbrio entre diferentes porções de força. [...] Alguma vez exposto, aberto ao contratempo; vai-se a armadura de poder que antes protegia suas almas nuas; nada, nenhum escudo, resta entre eles e as lágrimas⁸⁶. (WEIL, 1965, p.14).

anterior não nos parece propício no momento. Do mesmo modo, defendemos a perspectiva de que feminino e masculino são questões que vão além do aspecto biofisiológico comumente apontado.

⁸⁶ Thus it happens that those who have force on loan from fate count on it too much and are destroyed. But at the time their own destruction seems impossible to them. For they do not see that the force in their possession is only a limited quantity; nor do they see their relations with other human beings as a kind of balance between unequal amounts of force. ... Sometimes exposed, open to misfortune; gone is the armor of power that formerly protected their naked souls; nothing, no shield, stands between them and tears.

O que, no decorrer dos filmes, parece uma opção altruísta em seguir determinada conduta, acaba se revelando, nas cenas de morte, como um misto de obrigação e prepotência. É nessa hora que os protagonistas revelam suas aspirações verdadeiras, sufocadas pela obediência devida ao código e pela arrogância própria de quem possui a Força: o esforço do ingênuo Guan (*Disciples of Shaolin*) para alcançar o sapato novo que conseguira por meio da luta, acrescido do cuidado em não tocá-lo com a mão ensanguentada; a corrida delirante de Xiaolou (*Vengeance!*) para os braços de uma amada fantasmática, forjada pela mente moribunda; a tentativa de fuga a todo custo de Luo Yi (*Have Sword Will Travel*), o espadachim errante cuja liberdade parece ser o bem mais precioso. É então que os heróis, enfim, dão-se conta de que a morte é a sua única saída e todos os seus planos de futuro agora são impossíveis.

Caso estes artifícios fossem apenas visíveis para o público – a montagem paralela de Zhengfang esperando pelo amado enquanto ele agoniza muito longe dali (*Vengeance!*) –, seria fácil vê-los como apenas mais um modo de engrandecer a morte, de torná-la maior ao mostrar do que o herói precisou abrir mão para estar ali. Todavia, não é o que acontece. O próprio protagonista agonizante tenta, no seu último momento, agarrar-se a essas imagens do que seria para ele um futuro próspero, seja apegando-se a um objeto (fig.3.52-3.59) ou correndo na direção de uma aparição fantasmática (fig.3.68-3.69). Foi alguém fora de si que tomou a vingança como decisão, alguém engrandecido a tal ponto pela Força que aceitou uma luta de morte acreditando que poderia retornar.

O prestígio, “de onde a força deriva três quartos do seu poder”, afirma Weil (1965, p.18), “descansa principalmente na admirável indiferença que os fortes sentem em relação aos fracos⁸⁷”. É essa indiferença, a crença de que nada se opõe concretamente a eles, que ilude o herói até o momento em que a Força o abandona. Até então, ele se sente pronto a qualquer ato. Não é à toa que ele não apenas executa, mas parece, em vários momentos, apreciar a violência praticada contra os inimigos. O estado de cegueira em que se encontra o torna incapaz de imaginar-se, algum dia, na posição de vítima. É apenas

⁸⁷ ...prestige, from which force derives three quarters of its strength, rests principally upon that marvelous indifference that the strong feel toward the weak.

quando são abandonados, destituídos de Força, que surge o arrependimento e sua alma transparece. Desse modo, Chang utiliza os momentos finais para contestar a ideia de heroísmo associada ao universo do gênero: seriam os heróis esses seres superiores em virtude ou apenas jovens descuidados, guiados pela arrogância e pela fatalidade?



Fig.3.63 Vengeance!: Ferido, Xialou recorda o motivo da sua luta de vingança.



Fig.3.64 Montagem intercala um plano descontraído com o irmão (em slow).



Fig.3.65 Seguido da imagem da morte do irmão no teatro. (slow).



Fig.3.66 E, enfim pela sua morte na vida real (slow).



Fig.3.67 Corte para o presente da ação: Xiaolou cai escada abaixo (ainda em slow).



Figs. 3.68-3.76 Todavia, no seu último momento, os pensamentos não vão para o irmão e, sim, para a amada que ele abandonou com o propósito de executar a vingança – e para a qual pretendia retornar. É para ela, em forma de aparição fantasmática, e não para o irmão morto que ele corre. Logo, ele tenta se agarrar à vida e não à morte. Inutilmente.

Com o avançar dos anos, embora os filmes pareçam cada vez mais sádicos em sua exposição da violência e execução dos vilões, contraditoriamente, Chang parece mais inclinado a mostrar a falta de sentido de toda essa violência. Em *Five Elements Ninjas*, por exemplo, após ter matado de forma bastante cruel todos os vilões que lhe tiraram o mestre e o irmão, Shao Tien-hao, amparado pelos companheiros segundos antes de morrer, responde à pergunta de um deles sobre o que o levou a fazer tudo aquilo. Suas palavras são claramente as de um homem transtornado: “Eu não sei. Talvez esteja desesperado por vingança ou talvez esteja obcecado pelo espírito de Junko”. O que transparece após tanta luta e tanto sangue não é uma glorificação da violência: é um sentimento maior de incompreensão, de perdição não apenas no sentido de ruína, mas no de “não se encontrar”. Os homens de Chang são wanderers, vagantes, não apenas no sentido espacial mais óbvio, mas no sentido moral. O que transparece é que, enquanto a Força for o norte, não poderá ser de outro jeito. Perceber tudo isso, entretanto, não é diminuir os heróis, torná-los menores. É apenas questionar o heroísmo e vê-los como iguais.

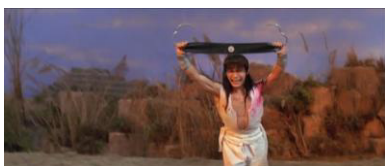


Fig.3.77 Five elements ninja: Em momento decisivo da vingança de Shao Tien Hao, um flashback...



Fig.3.78 mostra todos os mortos por quem ele luta. Cada imagem dura no máximo um segundo...



Fig.3.79 demonstrando o estado de espírito confuso do protagonista...



Fig.3.80 que mais tarde definirá a vingança como um ato de desespero.



Fig.3.81 O flashback termina com o contracampo, que mostra o inimigo em plano frontal.

Para Teo (2003, p.152-3), o interesse de Chang era forjar uma moralidade a partir da violência. Desse modo, “o preceito de comportamento moral definitivo para a

essência do xia, contido na frase de Sima Qian de que o xia não ‘ama o próprio corpo’ (bu ai qi qu) é interpretado por Zhang como atos de automortificação⁸⁸. Entretanto, é o mesmo autor quem dá pistas que encaminham a discussão para um sentido outro, ao afirmar na violência o contraponto da natureza romântica do xia. O herói de Chang Cheh é um homem em conflito, dividido entre duas naturezas. As cenas de ritualização da morte não apontam nem rumo à glorificação total ou, por outro lado, ao masoquismo absoluto. Não há um desprezo pelo corpo, mas a sua instrumentalização inicial, em que ele tido como meio de se conseguir o que se quer, e uma posterior autoconsciência física.

A cultura marcial, ao menos do modo como foi construída literária e, por consequência, cinematograficamente, é uma busca de dominar o corpo através do espírito⁸⁹. Ou seja, a história de como o espírito humano pretende subjugar a Força, esse impulso físico, da matéria, logo, exterior a ele. Trazer a Força ao espírito é o de menos. O mais difícil é fazê-lo sem ser corrompido. Apenas um espírito com grau de generosidade e abdição muito alto seria capaz de tamanha proeza. Tanto filmes de King Hu quanto de Lau Kar-leung, por exemplo, apesar dos caminhos contrários, um pela leveza, outro pela gravidade, mostram personagens que alcançam essa proposta final. Demasiado humanos, os heróis de Chang não ascendem. Eles ficam no meio de um conflito. De um lado, um corpo dominado pelo espírito, um corpo instrumental que é símbolo da Força subjugada. De outro, um corpo consciente, que, reconhecendo o fim em si mesmo, representa o humano em sua fragilidade, sem os artifícios da Força. O herói, então, oscila entre os sentimentos de yang gang (austeridade) e wenyi (melodrama).

É nesse corpo conflitante, mais do que no efeito catártico que John Woo reivindica a esses filmes, que está a sua tragédia. Trata-se da “apreensão direta dos corpos em conflito” de que fala Sganzerla (2001, p.82) ao referir-se ao cinema físico como aquele em que os conflitos, sendo exteriores, “são apreensíveis com a pura visibilidade

⁸⁸In his own way, the director was forging a morality out of violence. The one precept of moral behavior defining the essence of xia, contained in Sima Qian’s phrase that xia do not ‘love their own bodies’ (bu ai qi qu), is interpreted by Zhang as acts of self-mortification.

⁸⁹ Acreditou-se, inclusive, durante algum tempo, ser possível blindar o corpo contra armas de fogo por meio de um estilo de kung-fu chamado Kung-fu Espiritual. Era uma vez na China (Tsui Hark, 1991) e Armas lendárias da China (Lau Kar-leung, 1982), dentre outros, são filmes que tangenciam a questão.

cinematográfica”. Quando se chega ao ponto em que, durante o ritual de morte, os heróis percebem a sua fragilidade perante o inimigo e sua consequente sina, não se trata mais de conflitos exteriores. São corpos em conflito consigo mesmos, mas que nem por isso deixam de ser apreendidos cinematograficamente. A catarse é consequência dessa apreensão.

Na China tradicional, o corpo humano não era visto como contendo glória física intrínseca, tido mais propriamente como um boneco cujo papel é carregar atributos corpóreos ou indumentários. Na religião, ele é identificado com forças maiores e formas santificadas ou níveis de existência. No cotidiano, ele é

o veículo ou o meio pelo qual uma pessoa está apta a experimentar, aprender e participar na vida, agir e interagir com outros, é também parte de uma humanidade maior e de um ainda maior universo no qual ele é governado por e responde a um sistema comum de elementos.⁹⁰ (HUNG, TSIANG, 2005, p.6).

Ou seja, não é um corpo determinado individualmente, mas apenas a partir de elementos que o circundam. A recuperação dessa individualidade é um elemento que se sobressai na caracterização dos heróis de Chang. Com um individualismo que apenas se disfarça de altruísmo (xiaoyi), eles buscam se autodeterminar, ser capazes de feitos por méritos pessoais e não coletivos. Agregada à arrogância, essa vontade de autodeterminação os conduz à crença de que o seu esforço é capaz de levá-los aonde quiserem. Esse é o corpo vigoroso, o corpo que possui a Força, do qual foi falado anteriormente, capaz dos movimentos mais sublimes, mesmo quando extremamente agressivos.

O ferimento que dá início ao processo de morte desencadeia a reação. Ela vem na forma de um já descrito estado de descontrole, em que o espírito perde a autoridade sobre a Força. Cria-se uma consciência completamente física, que alterna estados de raiva, amargura e medo (RYOR, 2005), claramente representados nas posturas e expressões durante a luta; no modo furioso como, após uma grande pausa, os heróis saltam sobre o adversário; na expressão com que olham o próprio ferimento, enquanto o vermelho os tingem

⁹⁰ Body and face: In religious observances, the body is identified with larger forces and sanctified forms or levels of existence. In everyday existence, the body as the vehicle or medium through which a person is able to experience, learn, and participate in life, to act and to interact with others, is also part of a larger humanity and a still larger universe in which it is governed by and responds to a common system of elements.

cada vez mais; na curvatura que o corpo ocasionalmente assume até o ponto em que não consegue mais erguer-se. Na cultura chinesa, o corpo enfermo ou anormal é percebido como marcado por algum poder ou espírito externo, invisível. Nos rituais de morte dos filmes de Chang, bem ao contrário, isso nada mais é do que o corpo incorporando a si próprio. Abandonado pela Força, o corpo percebe a sua fragilidade e cria-se uma consciência física, regida pelo instinto de autopreservação. Mas já é tarde demais. Estamos diante de um corpo nas fronteiras da morte, que existe em dois mundos (Riley, 1997).

Não é apenas o aumento do qi – causa natural - que leva a esse estado alterado. Há uma vontade muito grande em expressar o contrassenso, o corpo em sua tragédia. Se não é Chang quem coreografa as lutas, as talentosas mãos que o fazem sabem alcançar o efeito de que o diretor precisa e o trabalho de câmera, torná-lo mais intenso.

3.3 O trágico

“Se podemos afirmar algo”, aponta Sek (2002, p.13), “é que as mortes trágicas e heroicas sublinham sua mortalidade [dos heróis], que se tornou a marca dos filmes de Chang Cheh⁹¹”. Para um maior aprofundamento na tragicidade presente nesses filmes, é útil desde já definir o que se entende por trágico. A mais famosa das definições é a de Aristóteles, em sua Arte Poética, que o conceitua de forma indissociável ao gênero literário em que se manifesta, a tragédia. Neste trabalho, prefere-se a concepção mais filosófica de Peter Szondi, para quem o trágico está na dialética entre salvação e aniquilamento,

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, acaba por remeter a uma outra experiência: a de que é apenas no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção. (SZONDI, 2004, p.89)

⁹¹ Chang's heroes are not immune to death. If anything, the heroic and tragic deaths underscore their mortality, which has become the trade mark of Chang Cheh films.

Ou seja, o trágico reside no paradoxo de que é exatamente ao tentar fugir da ruína reservada pelo destino que o herói acaba indo ao encontro dela. Pode-se argumentar, a princípio, que tal concepção não se adéqua ao cinema de Chang, pois os seus protagonistas não fogem das lutas que os levarão à morte, mas vão em direção a elas. Essa leitura, apesar de possível, é um tanto simplista, principalmente por basear-se apenas na trama dos filmes. Como fora dito, o conflito está no corpo, logo, é também nele que está o trágico. Assim sendo, independentemente das especificidades da trama de cada filme, o que se tem é sempre a figura do homem que busca escapar à morte por meio do treino de uma arte marcial, do controle do corpo pelo espírito – isto é, pelo domínio da Força. O trágico está no fato de que é justamente isso que o leva à perdição, pois a Força o corrompe a ponto de torná-lo cego para suas próprias limitações e, posteriormente, o abandona, penalizando-o e obrigando-o a sujeitar-se a ela, ou seja, em última análise à matéria (WEIL, 1965).

É útil retomar a ideia de um corpo trágico como sendo um corpo em conflito consigo mesmo. O que permeia as sequências de morte do herói é um corpo em dois momentos – os mesmos de que foi falado na introdução da Parte II da dissertação. Enquanto o herói detém a Força domesticada, esse corpo não passa de um instrumento, é como uma arma que ele usa para chegar a determinado fim. É nesse momento que o herói se crê invencível e chega ao cúmulo da arrogância. Nesse corpo, estariam a austeridade e o orgulho do yang gang. Em um segundo momento, desponta o medo causado não apenas pelos ferimentos, mas pelo vislumbre de que a morte se avizinha e os planos que o herói decidira adiar para levar sua vingança adiante agora não mais serão retomados. Esse é o momento em que a Força troca de lado, deixando claro que é ela quem possui os seres e não o contrário. A austeridade abre espaço para a ponderação do pensamento dramático mais próprio do gênero wenyi pian.

O conflito entre e a transição de um corpo a outro se materializam no ritual já descrito, sendo evidenciados nas variações de postura, no ritmo mais denso, na maior agressividade dos corpos. Há, todavia, um instante comum aos filmes que merece destaque pela sua capacidade de condensar imageticamente o que, aqui, foi descrito em palavras. É um movimento híbrido de salto e queda – ao qual, inclusive, já foi feita menção –,

performatizado pelo herói em algum momento do seu ritual de morte. Visto com um enquadramento mais aberto que o restante das lutas e presente na maioria delas, ele é o momento em que o herói mais tem o seu espaço respeitado, tanto pelos demais em cena que, em outros momentos, tomam-lhe o primeiro plano e ocultam-no com os próprios corpos, quanto pela câmera. Ele é o centro óbvio de tudo. No alto de uma escada, de uma mesa ou mesmo no chão, o herói é alvejado pelo inimigo. Ele ensaia um salto – o movimento símbolo do corpo vigoroso. Mas não se trata mais desse corpo. Ele está ferido e a Força o abandonou. Logo, ele cai. Devastado pelo conflito, o corpo oscila entre dois universos. De um lado, espírito e vigor. De outro, carne e fragilidade. Salvação e aniquilamento estão simultaneamente nele. (Figuras 3.82-3.102)



Fig.3.82-3.87 Vengeance!: Xiaolou está no alto das escadas quando é atingido por um tiro. O salto, símbolo do filme de kung-fu e da vitória do espírito sobre a matéria (a força), é subvertido e passa a ser a expressão de dor física. Prolongado e demarcado com a quebra de ritmo trazida pelo slow, é a representação visual que mais sintetiza a ideia de corpo trágico.

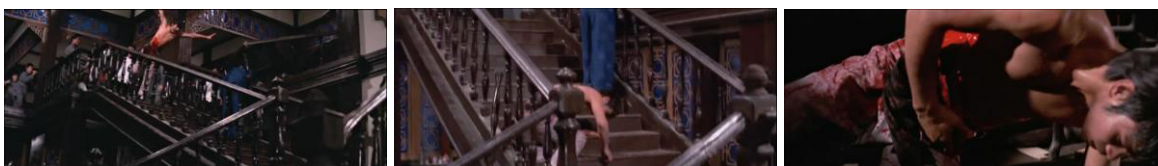


Fig.3.88-3.90 Em Boxer from Shantung, ele aparecerá duas vezes: a primeira logo no início da sequência.



Fig.3.91-96 Na segunda, já próxima ao final do ritual de morte de Ma, ele ganha prolongamento não apenas pelo slow, mas pela diversidade de ângulos, potencializando a expressão visual do conflito do corpo.

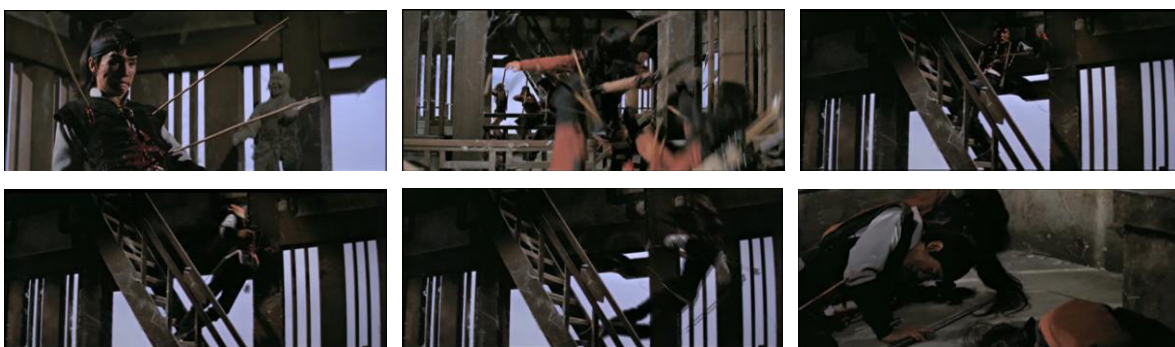


Fig.3.97-102 Have sword will travel: também Yi Lo realiza o salto descendente característico do corpo trágico.

Nesse mesmo salto, em que estaria o triunfo último do espírito humano, reside a sua perdição. Geralmente, ele será o ponto de virada entre os dois corpos mencionados. Desde o momento em que a Força o abandona até a hora da morte, o herói é punido de todas as maneiras: não apenas com a dor física, que seria pouco diante de toda a violência desencadeada e todo o sangue derramado, mas principalmente pela frustração da derrota que lhe impossibilita o futuro. Dessa forma, cumpre-se o que afirma Schelling (apud SZONDI, p.31) ao apontar que o herói trágico não apenas sucumbe ao valor superior,

como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui a ‘essência do seu eu’.

Apesar de se materializar neles, é menos dos corpos que da Força, essa tragédia. Ao abandoná-los, não sem antes devastá-los, é ela o grande motor da situação. Mas quem

controla a Força e determina quando é chegada a hora da sua revolta? Diegeticamente, não há o que acusar senão uma universal lei do equilíbrio, algo semelhante àquela que penalizava a húbriis grega. A presença de uma instância superior que atua sobre os personagens aponta o Classicismo latente neste cinema, já que, “no cinema clássico, ou derivado do clássico, o cineasta trabalha sob o (ou através do) olhar de algo maior que o homem: a Lei, o Tempo, a Arte, o Destino, Deus”. (OLIVEIRA JR., p.94). A própria existência de uma instância que penaliza o abuso e zela pelo equilíbrio é uma noção clássica, não apenas na cultura ocidental, mas na oriental. Ela é a base do pensamento grego, mas também está na origem do que os budistas denominam carma. No caso especial das artes marciais chinesas, uma das forças motoras do wuxia pian é a ideia aproximada de retribuição (bao ou baoying), que, é importante deixar claro, não possui o mesmo sentido de vingança (baochou).

Se é a Força que leva os heróis à ruína, por outro lado é também graças a ela que lhes é garantida a redenção. É fundamental ter em mente que, no trágico, a relação entre salvação e aniquilamento é de mão dupla. Ao buscar a salvação, o homem encontra a ruína. Mas é apenas ao encontrar a ruína, que ele chega à salvação. Mais do que punição, a morte surge com potencial redentor. É ela o único caminho possível para escapar ao primado da Força. Ela também não representa o fim. Teo (2007, p.109) enfatiza: “mais do que qualquer outro cinema, o de Hong Kong leva a fundo a máxima de que velhos guerreiros nunca morrem: eles esvanecem e reaparecem”. Não apenas no cinema de artes marciais, mas em grande parte dos filmes de gênero e das narrativas populares, a partida do herói é um elemento necessário para que ele reapareça sob a forma de mito, seja no imaginário dos outros personagens ou, como é o caso nos filmes de Chang, dos espectadores. Não é sobre o homem que ficou que se contam as histórias. É sobre aquele que se foi. Quando o trágico se avizinha, essa partida é raramente outra que não a morte. E é a morte o maior dos mitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um de seus vários aforismos sobre a *mise-en-scène*, Michel Mourlet a define como um olhar sobre o mundo sensível. Em Chang, esse olhar não apenas se debruça sobre o mundo sensível, mas também parte dele. O que isso quer dizer? Primeiramente, uma contraposição a visões como a do crítico Jerry Liu, segundo a qual, nos filmes de Chang, o herói deseja a morte na mesma intensidade em que Chang exige que ele morra. Se a proposição fosse feita no sentido negativo (o herói não deseja a morte, logo, também não é Chang quem a exige), o acordo seria pleno. O erro, não apenas de Liu, é insistir em uma visão superficial do cinema de Chang como puro sadismo, quando a sua direção em nenhum momento aponta para isso. Por sádico, entende-se aquele que se compraz do sofrimento alheio. No caso, seria o dos personagens e, por extensão, dos espectadores. Há, sim, o sofrimento, mas Chang não se imuniza a ele. É certo que há, na trama, uma instância superior atuante sobre os personagens, que penaliza os heróis violentamente. Mas ela está mais para outro personagem da trama, uma vez que não é encarnada pela direção. Longe disso, a direção está sempre mais próxima daqueles que sofrem. Logo, em detrimento de sádico, o termo masoquista desponta muito mais apropriado.

Defender a afirmação acima, depois de feita a análise fílmica, é simples. Primeiramente, é necessário deixar claro que não há como negar a presença do sofrimento. O modo como ele é mostrado ao espectador é o elemento definidor. A principal marca de um cinema sádico, em se tratando de ficção, seria a proposta de distanciamento e imparcialidade frente ao sofrimento alheio, ou mesmo a sua simples admiração como fonte de beleza estética. Seria dotar o filme de um olhar frio, que chega aos personagens vindo de cima e que julga mais do que compreende. Do outro lado, o filme masoquista é aquele em que, frente ao sofrimento, a instância narrativa procura se colocar ao nível dos personagens, acompanhando e, por vezes, compartilhando dos seus sentimentos. Não é exatamente que haja prazer nesse sofrimento autoinfligido, mas ele é entendido como necessário – e, se é preciso que o personagem sofra, a *mise-en-scène* adota postura solidária a ele.

Essa aproximação surge pelo estabelecimento de afetos, pelo interesse em criar envolvimento emocional, empatia, pelos personagens e, principalmente, por uma postura de não julgamento. Em Chang, ela está no carismático desenvolvimento dos personagens, na sua graciosidade mesmo quando rudes; na não desvalorização dos heróis, que nunca são inferiorizados, mesmo quando tomados pela arrogância ou crueldade; no modo como a câmera se envolve nas lutas, como se quisesse estar sempre o mais próxima possível; enfim, na ausência de “lições de moral”. Está, como enfatiza Luiz Carlos Oliveira Jr, no prolongamento da cena de Vengeance! em que Xiaolou despede-se da amada rumo à sua última luta para vingar a morte do irmão: “ele [Chang] identifica-se com a personagem que se entristece ao ver o amante partir; quer permanecer no quarto, quer prolongar aquela cena, mas precisa mover o filme adiante, reencontrar a ação”. Ou seja, nos filmes de Chang, a mise-en-scène surge não apenas com o propósito de lançar um olhar sobre o mundo, mas de se colocar nele.

A reflexão acima é fundamental e, por isso, a decisão de apresentá-la nestas considerações finais. A carreira prolífica e, mesmo dentro do horizonte das artes marciais, bastante variada de Chang exigia não apenas uma abordagem metodológica para a análise, mas a escolha de uma perspectiva pela qual olhar esse cinema. Metodologicamente, a opção foi pela análise estilística, à qual o trabalho procurou se ater em sua maior parte, embora com algumas pequenas fugas. Como perspectiva, foi escolhido o tema da Força e a inseparável sina trágica daqueles que se deixam conduzir por ela. Tendo essas delimitações em vista, a tarefa de traçar um perfil do estilo de Chang foi bem cumprida. Do mesmo modo, foi demonstrado o quanto pode ser rica a análise de um cinema por vezes considerado menor pela sua falta de profundidade verbal (diálogos e personagens rasos). Sendo este, possivelmente, um dos primeiros trabalhos acadêmicos integralmente dedicados a este diretor em línguas ocidentais, era necessário que ele também cumprisse um papel de apresentação, de introdução ao cinema de Chang Cheh.

Para imersão no cinema de Chang, é importante a sua relação com o melodrama, tema não inteiramente desenvolvido na dissertação. No segundo capítulo, ao traçar a trajetória do diretor no cinema, é mencionado que seu primeiro filme foi um

melodrama. Infelizmente, este filme encontra-se perdido, pois assisti-lo seria no mínimo curioso. Não apenas este primeiro filme, mas muitos dos roteiros que ele assinou para a Shaws antes de filmar *Tiger boy*, sua estreia nos filmes de artes marciais, estão muito próximos do sentido ocidental do melodrama (cujo correspondente, embora não exato, em Hong Kong seria o *wenyi pian*). Posteriormente, já na segunda parte da dissertação, é falado sobre o sentido melodramático que os filmes de artes marciais de Chang adquirem, sobretudo, nas sequências de morte do herói. Enfim, o próprio cuidado, incomum no gênero de artes marciais, que Chang dedica às cenas de amor também aponta rumo a essa identificação. Por isso, aprofundar o estudo dessa relação anuncia-se muito fortuito.

Outra reflexão importante apenas tangenciada na dissertação refere-se à relação primordial entre o cinema de Chang e o teatro, na forma da Ópera Chinesa. Se os filmes de King Hu, apenas para citar um contemporâneo, são filhos do cinema por excelência – sua rigorosa técnica de montagem surgida a partir do estudo aprofundado da montagem no cinema ocidental –, os de Chang devem muito ao teatro chinês. Bordwell brinca ao dizer que, com suas lutas abundantes, Chang deu ao cinema de espadachim o seu toque de *Grand Guignol*. A brincadeira, entretanto, acaba sendo certa em um sentido. Não é que a violência em Chang seja gratuita como o senso comum adjetiva a produção do teatro francês; é que há um alto nível de teatralização em seu cinema. Ele está não apenas no sentido de ritmo e corpo fragmentado que eu mais explorei. Está no próprio paradoxo, aos nossos olhos ocidentais, que rege a Ópera chinesa: um teatro altamente convencionalizado e, por assim dizer, “artificial”, mas no qual tanto o método de interpretação utilizado pelos atores quanto a reação provocada no público aspiram à maior imersão possível. Em Chang, ele está nas interpretações tipificadas, nos recursos que constantemente chamam atenção para o artificialismo – de forma mais gritante, *zooms*, *slows* e *flashbaacks*, mas também outros, como a constante utilização de leitmotivs.

Espera-se que essas outras possibilidades de estudo sejam futuramente desenvolvidas. Mas, bem mais que isso, espera-se que esta dissertação incite o leitor a buscar os filmes de Chang e assisti-los. Cabe ao potencial espectador o primeiro passo no

estabelecimento da relação com o filme. Feito isso, a obra tem seus próprios métodos de agir sobre o público. É essa, no fim das contas, a prova final da validade desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

BELLOUR, R. **The Analysis of film**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

BORDWELL, D. **Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment**. Madison: Irvington Way Institute Press, 2011, 2ed.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

_____. **Another Shaw production: anamorphic adventures in Hong Kong**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/essays/shaw.php>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

_____. **On the history of film style**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

_____. Who blinked first? In: BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2007.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. New York: McGraw Hill Humanities Social, 1997. 5ed.

BURCH, N. **A práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973. 206p.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F.. **Cómo analizar um film**. Barcelona: Paidós, 1996.

CHANDLER, D. **Notes on the gaze**. Disponível em: <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze03.html>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

CHANG, C. **Chang Cheh, a memoir**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2002.

_____. Creating the martial arts film and the Hong Kong cinema style. In: FESTIVAL internacional de cinema de Hong Kong. **The making of martial arts films, as told by filmmakers and stars**, 1999. Disponível em: <<http://changcheh.0catch.com/ar/art4.htm>>. Acesso em 17 jun. 2010.

CHUTE, D. Introduction. In: UCLA FILM and television archive. **Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film catalog**. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 2003.

- DELEUZE, G. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DESSER, D.; FU, P. (ed.). **The cinema of Hong Kong: history, arts, identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FARQUHAR, M.; BERRY, C. How should chinese men act?. In: _____, **China on screen: cinema and nation**. New York: Columbia University Press, 2006. pp. 135-168.
- GARDNIER, R. **Chang Cheh: esteta industrial**. Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/68/artigos.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2010.
- _____. **Os filmes wuxia de Chang Cheh**. Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/68/artigos.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2010.
- _____. **Os épicos de Chang Cheh**. In: Contracampo Revista de Cinema. Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/68/artigos.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2013.
- GRANT, B. **Film Genre: from iconography to ideology**. Wallflower Press: London, 2007.
- HO, S. One jolts, the other orchestrates: two transitional Shaw Brothers figures. In: HONG KONG Film Archive. **The Shaw screen: a preliminary study**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003. pp.105-128.
- _____. From page to screen: a brief history of wuxia fiction. In: UCLA FILM and television archive. **Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film catalog**. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 2003.
- HUNG, W. On tomb figurines: the beginning of a visual tradition. In: Hung, W.; TSIANG, K. **Body and face in Chinese visual culture**. Harvard University Press, 2005.
- KAR, L. The origin and development of Shaw's colour wuxia century. In: HONG KONG Film Archive. **The Shaw screen: a preliminary study**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003. pp. 129-144.
- Kill Bill Vol.2 Press Kit. Disponível em: <<http://www.kill-bill.ru/vol2/pressnotes/KBV2-PressNotes.pdf>>. Acesso em 25/03/2013.

LIU, J. **Chang Cheh: Aesthetics = ideology**. The Godfather of kung-fu. Disponível em: <<http://changcheh.0catch.com/ar/art1.htm>>. Acesso em 10 jan. 2010.

LOGAN, B. **Hong Kong action cinema**. New York: The Overlook Press, 1996.

TAI-LOK, L.; WAI-HUNG, Y. Intrigue is hard to defend: the conditions of transition and the prototype of Hong Kong culture. In: HONG KONG Film Archive. **The Shaw screen: a preliminary study**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003. pp. 161-174.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 279p.

MOINE, R. **Les genres du cinema**. Nathan: Paris, 2003.

MOURLET, M. **Sobre uma arte ignorada**. SOARES, L. (trad.). Dicionários de Cinema, 2008. Disponível em <<http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html>>. Acesso em: 28 abr 2011.

OLIVEIRA JR., L. **Flores de Chang**. Contracampo Revista de Cinema, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/68/artigos.htm>>. Acesso: 06 jan. 2013.

_____. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène**. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RILEY, J. **Chinese theatre and the actor in performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RYOR, K. Fleshly desires and bodily deprivations: the somatic dimension of Xu Wei's flower paintings. In: Hung, W.; TSIANG, K. **Body and face in Chinese visual culture**. Harvard University Press, 2005.

SEK, K. A preface by Sek Kei. In: **Chang Cheh, a memoir**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2002. pp. 11-19.

SETTON, M. The philosophy of martial arts: myth and reality. Disponível em: <<http://www.cavehill.uwi.edu/fhe/histphil/Philosophy/CHiPS/2006/Papers/setton.pdf>>. Acesso em: 28 set 2011.

SGANZERLA, R. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001.

SOBCHACK, T. Genre film: a classical experience. In: GRANT, B. (org.). **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2005, 2ed. pp. 103-114.

SULLIVAN, Michael. **The three perfections**: Chinese painting, poetry, and calligraphy. Nova Iorque: George Braziller, 1999.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. 154p.

TEO, S. **Hong Kong Cinema: the extra dimensions**. London: British Film Institute Publishing, 2007, 5ed.

_____. Shaw's wuxia films: the macho self-fashioning of Chang Cheh. In: HONG KONG Film Archive. **The Shaw screen: a preliminary study**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2003. pp. 145-160.

_____. **Chinese martial arts cinema: the wuxia tradition**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

TSIANG, K. Embodiments of Buddhist texts in early medieval Chinese visual culture. In: Hung, W.; TSIANG, K. **Body and face in Chinese visual culture**. Harvard University Press, 2005.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 2005, 3ed.

WEIL, Simone. The Iliad, or the Poem of Force. **Chicago Review**, Chicago, 1965. Disponível em: <<http://people.virginia.edu/~jdk3t/WeilTheIliad.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2012.

WEST, D. **Chasing dragons: An introduction to the martial arts film**. New York: I.B. Taurius, 2006.

Willemen, Paul. **The zoom in popular cinema: a question of performance**. Disponível em: <<http://www.rouge.com.au/1/zoom.html>>. Acesso em: 25/03/2013.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WOO, J. A preface by John Woo. In: CHANG, C. **Chang Cheh, a memoir**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2002. pp. 7-9.

YAN, T. **The fallen idol: Zhang Cheh in retrospect**. The godfather of kung-fu, 1984. Disponível em: <<http://changcheh.0catch.com/ar/art5.htm>>. Acesso em 10 jun. 2010.

ZEITLIN, J. The life and death of the image: ghosts and female portraits in sixteenth and seventeenth-century literature. In: Hung, W.; TSIANG, K. **Body and face in Chinese visual culture**. Harvard University Press, 2005.

ANEXOS

1 – Fichas técnicas dos filmes analisados, retiradas do livro “Chang Cheh: a memoir”

- **The Golden Swallow (Jin Yanzi) também conhecido como The girl with the thunderbolt kick**
- **Título brasileiro: -**

1968/ Mandarim/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Produção executiva: Runme Shaw. Direção: Chang Cheh. Assistentes de direção: Xiong Tingwu, Huang Yuansheng. Roteiro: Chang Cheh, Tu Yun-chih. Fotografia: Pao Hsueh-li. Montagem: Keung Hing-lung. Direção de artes marciais: Tong Kai, Lau Kar-leung. Música: Wang Fuling. Composição: Wang Fuling. Letras: Chang Cheh. Elenco: Jimmy Wang Yu, Cheng Pei-pei, Lo Lieh, Chao Hsin-yen, Yang Zhiqing, Ching Miao, Wu Ma, Lam Kau.

Sinopse: A espadachim Golden Swallow (Cheng Pei-pei) escapa de uma emboscada com a ajuda de Han Tao, codinome Golden Whip (Lo Lieh). Ela, então, o acompanha até o Vale do Vento de Jade para se recuperar. O solitário espadachim Xiao Peng, vulgo Silver Roc, (Jimmy Wang Yu), discípulo de Swallow, assume a identidade dela para emboscar e assassinar vilões com a intenção de forçá-la a sair do esconderijo. Swallow e Han emergem do vale em busca de Xiao. Quando os três finalmente se encontram, os dois homens são confrontados pelos capangas de Wang Xiong (Yang Zhiqing), chefe da Sociedade Dragão Negro. Apesar do ferimento no abdômen, feito acidentalmente por Tao, Xiao luta até o último fôlego, matando todos os inimigos. Profundamente comovida pelo amor a Xiao, Swallow observa o amanhecer em sua sepultura.

- **Have Sword Will Travel (Baobiao) também conhecido como The bodyguard**
- **Título brasileiro: -**

1969/ Mandarim/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Produção executiva: Runme Shaw. Direção: Chang Cheh. Assistente de direção: Gu Xi. Roteiro: Ni Kuang Fotografia: Gong Muduo. Montagem: Keung Hing-lung. Direção de artes marciais: Tong Kai, Yuen Cheung-yan. Música: Wang Fuling. Elenco: John (David) Chiang, Li Ching, Ti Lung, Ching Miao, Kuk Fung, Wang Chung, Cheng Li, Chen Hsing.

Sinopse: Yin Kefeng (Ching Miao), dono da Escolta de Segurança Invencível, recebeu, das autoridades, a missão de escoltar uma entrega de ouro até a capital. O chefe da Fortaleza do Tigre Voador, Jiao Hong (Kuk Fung), cobiça esta valiosa carga e pretende pôr as mãos

nela. O cavaleiro errante Xiang Ding (Ti Lung) e sua noiva Yun Piaopiao (Li Ching) oferecem ajuda depois de perceberem que uma doença privou Yin de todas as suas habilidades em artes marciais. Enquanto isso, o espadachim errante Luo Yi (John Chiang) demonstra suas habilidades na arte da espada após ser provocado por Xiang. Impressionada, Yun o convida para acompanhar a escolta, o que desperta o ciúme do noivo. Jiao arma uma emboscada na estrada. Luo dá o seu melhor para salvar Xiang, mas ao eliminar Jiao, ele acaba morto em uma armadilha.

- **Vengeance! (Baochou) também conhecido como Kung fu vengeance**
- **Título brasileiro: A vingança do kung-fu**

1970/ Mandarim/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Produção executiva: Runme Shaw. Direção: Chang Cheh. Assistente de direção: Gu Xi, Chen Yunkang. Roteiro: Ni Kuang, Chang Cheh. Fotografia: Gong Muduo. Montagem: Keung Hing-lung. Direção de artes marciais: Tong Kai, Yuen Cheung-yan. Música: Wang Fuling. Elenco: John (David) Chiang, Wang Ping, Ti Lung, Yang Zhiqing, Kuk FUNG, Alice Au, He Bin, Chen Hsing

Sinopse: Guan Yulou (Ti Lung), um intérprete do wusheng na Ópera de Pequim, arranja problemas com a escola de artes marciais do despótico proprietário de terras Feng Kaishan (Kuk Fung) após descobrir que ele mantém um caso com a sua esposa Hua Zhengfen (Alice Au). Feng mata o marido utilizando a influência do oficial Hu (He Bin). Xiaolou (John Chiang), irmão de Yulou, jura vingança. Com a ajuda da amada Zhengfang (Wang Ping), irmã de Zhangfen, Xiaolou mata Feng. Mas, ao confrontar o negociante Jin Zhiquan (Yang Zhiqing), ele é avisado de que Hu é o verdadeiro culpado e Jin lhe oferece ajuda para matá-lo. No fim, Xiaolou mata Hu. Jin contrata o atirador Li Qi (Chen Hsing) para emboscar Xiaolou, que é atingido, mas guarda seu último suspiro para matar Jin.

- **Boxer from Shantung (Ma Yongzhen) também conhecido como Killer from Shantung**
- **Título brasileiro: O assassín de Shantung**

1972/ Mandarim/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Produção executiva: Runme Shaws. Direção: Chang Cheh, Pao Hsueh-li. Assistentes de direção: Godfrey Ho, John Woo. Roteiro: Ni Kuang, Chang Cheh. Fotografia: Gong Muduo, Ruan Dingbang. Montagem: Guo Tinghong. Direção de artes marciais: Tong Kai, Lau Kar-leung, Lau Kar-wing, Chen Chuan. Música: Chan Wing-yuk. Design dos créditos de abertura: Huang Kam-bar. Elenco: Chan Koon-tai, Ching Li, John (David) Chiang, Tian Qing, Kuk Fung, Chiang Nam, Feng Yi, Wang Chung

Sinopse: O jovem Ma Yongzhen (Chan Koon-tai) deixa Shandong para tentar a sorte em Xangai. Sua demonstração de bravura e agilidade ganha a apreciação do líder de tríade Quarto Mestre Tan (John Chiang). Ma corresponde ao sentimento. Yang Shuang (Chiang Nam), líder do clã de bandidos conhecido como os Quatro Reis, manda seu subordinado Zhang Jinfu (Kuk Fung) e outros à Casa de Chá Primavera para apoderar-se dos territórios de Tan. Ma, que coincidentemente está por perto, é bem sucedido em repelir os homens de Yang. Tan doa a Ma todos os seus territórios naquele perímetro como um sinal de agradecimento. Mais tarde, Tan é traído por um de seus subalternos e assassinado por Yang. Ma busca vingança pelo amigo. Ele marca um encontro com Yang na Casa Qinglian, onde foram depositadas armadilhas. Ma sofre ferimentos fatais infligidos por um machado, mas consegue matar todos os Quatro Reis antes de expirar.

- **The Blood Brothers (Ci Ma) também conhecido como Chinese Vengeance e Dynasty of blood**

- **Título brasileiro: Irmãos de sangue**

1973/ Mandarin/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Produção Executiva: Run Run Shaw. Direção: Chang Cheh. Assistente de direção: Godfrey Ho, John Woo. Roteiro: Ni Kuang, Chang Cheh. Fotografia: Gong Muduo. Montagem: Guo Tinghong. Direção de artes marciais: Tong Kai, Lau Kar-leung. Música: Chan Wing-yuk. Elenco: John (David) Chiang, Ti Lung, Chan Koon-tai, Ching Li, Tian Qing, Danny Lee, Fan Meisheng, Chiang Miao.

Sinopse: No final da Dinastia Qing, Zhang Wenxiang (John Chiang) é detido pelo assassinato de seu irmão Ma Xinyi (Ti Lung), governador geral de Jiujiang e Zhenjiang. Zhang bravamente encara sua prisão e deposita a culpa em Ma. Anos antes, quando Zhang e Huang Zong (Chan Koon-tai) eram bandidos rurais, eles conheceram e fizeram amizade com Ma enquanto tentavam roubá-lo. Os três homens tornaram-se irmãos de espada e ocuparam uma fortaleza. O ambicioso Ma enquadrou os bandidos em um treinamento rigoroso. A esposa de Huang, Mi Lan (Ching Li) tornou-se secretamente atraída por ele. Ma logo deixa o lugar para prestar os exames imperiais, nos quais é aprovado com louvor, sendo recrutado para o exército de Hu'nan. Ele requer a ajuda de seus dois irmãos de espada para suprimir os rebeldes de Taiping. A admiração de Mi por Ma evolui para adultério. Temeroso de que o caso fosse exposto, Ma confia o assassinato de Huang a um subordinado. Sabendo do caso e revoltado pela atitude de Ma, Zhang o mata, sendo em seguida sentenciado à morte por tortura.

- **Heroes Two (Fang Shiyu Yu Hong Xiguan) também conhecido como Kung fu invaders, Blood brothers e Bloody fists**

- **Título brasileiro: Dois heróis (também conhecido como Dois heróis de Shaolin)**

1974/ Mandarim/ Cor.. Produção: Chang's. Distribuição: Shaw Brothers. Direção: Chang Cheh. Produtor: Lin Xingfan. Assistente de direção: Shao Hao. Roteiro: Ni Kuang, Chang Cheh. Fotografia: Gong Muduo. Montagem: Guo Tinghong. Direção de artes marciais: Tong Kai, Lau Kar-leung. Música: Wang Fuling. Elenco: Chan Koon-Tai, Alexander Fu Sheng, Fang Xin, Zhu Um, Wang Qing, Chiang Nam, Tang Yancan, Lau Kar-wing.

Sinopse: Quando o Templo Shaolin é incendiado pela Dinastia Qing, Hong Xiguan (Chan Koon-tai) escapa, machucado, do cerco do General Che Gang (Zhu Mu). Guardas imperiais enganam o herói Fang Shiyu (Alexander Fu Sheng) para fazê-lo capturar Hong, dizendo-lhe que Hong é um notório bandido. Fang percebe o terrível engano quando encontra com outros companheiros refugiados. Ajudado pela Terceira Irmã Wang (Fang Xin) e outros discípulos, ele resgata Hong. Com os desentendimentos resolvidos, os dois homens lideram um grupo de discípulos de Shaolin contra a corte imperial. O general morre nas mãos da sua formação de punho tigre-garça (tiger-crane fist).

- **Disciples of Shaolin (Hongquan Xiaozi) também conhecido como Invincible one,**
- **Título brasileiro: Discípulos de Shaolin**

1975/ Mandarim/ Cor. Produção: Chang's. Distribuição: Shaw Brothers. Direção: Chang Cheh. Produção: Peng Shiwei, Zhu Geng. Roteiro: Ni Kuang, Chang Cheh. Fotografia: Gong Muduo, Xu Deli. Montagem: Guo Tinghong. Direção de artes marciais: Lau Kar-leung. Música: Chan Wing-yuk. Elenco: Alexander Fu Sheng, Chi Kun-kwan, Chiang Tao, Fung Hak-on, Lu Ti, Han Jiang, Zhang Shaojun, Fan Shouyi.

Sinopse: O pobre e ingênuo Guan Fengyi (Alexander Fu Sheng) vai viver sob a proteção discípulo mais velho Huang Han (Chi Kun-kwan) na cidade. Tendo aprendido lições do modo mais difícil, Huang deixou de confiar nos seus punhos como forma de sustento, preferindo levar uma vida tranquila como trabalhador na casa de tingimento de tecidos Xingfalong. O esquentado Guan, por outro lado, pretende subir na vida rapidamente. Depois de sucessivamente demonstrar suas habilidades de luta contra o chefe de treinamento da fábrica Guanliantong Têxtil, ele é promovido a gerente da Xingfalong. Ele é, entretanto, vítima de uma emboscada feita por Liu Yingtou (Fung Hak-on), do Guanliantong, sob as ordens de Ke Hebu (Chiang Tao). Ferido, Guan mata seu adversário antes de dirigir-se diretamente para a casa de Ke, onde recebe o golpe fatal. Um furioso Huang mata o algoz de seu amigo em vingança.

- **Crippled avengers (Canque) também conhecido como Return of the five deadly venoms e Mortal Combat)**
- **Título brasileiro: Combate mortal**

1978/ Mandarim/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Direção: Chang Cheh. Roteiro: Ni Kuang. Elenco: Chan Koon-tai, Lu Feng, Chiang Sheng, Lo Meng, Kuo Chi, Sun Chien, Yang Xiong, Johnny Wong Lung-wai.

Sinopse: A esposa de Du Tiandao (Chan Koon-tai) foi assassinada por vilões que também deceparam os braços de seu filho. O trauma transformou o pai em um homem furioso e violento obcecado por muiltlações e aleijamentos. Junto com o filho, ele golpeia Chen Shun (Kuo Chi), Wei Datie (Lo Meng) and Hu Agui (Sun Chien) até que eles se tornem cego, surdo, mudo e pernetá, respectivamente. Quando o cavaleiro errante Wang Yi (Chiang Sheng) tenta fazer justice pelos três, ele é golpeado brutalmente. Chen e os outros retornam ao mestre de Wang para um aprimoramento de suas habilidades de artes marciais, especializando-se em estilos sob medida para cada uma das suas deficiências. O diabólico time de pai e filho é finalmente vencido, mas Wang perde a vida.

- **Five elements ninjas (Wu Dun Renshu) também conhecido como Chinese super ninjas e Super ninjas**
- **Título brasileiro: O super dragão chinês**

1982/ Cantonês/ Cor. Produção: Shaw Brothers. Uma apresentação de: Run Run Shaw. Direção executiva: Mona Fong. Direção: Chang Cheh. Roteiro: Chang Cheh, Ni Kuang. Fotografia: Hang Wenyun. Montagem: Keung Hing-lung, Li Yin-hoi. Direção de artes marciais: Zhu Ke, Ching Tien-chee. Música: Stephen Shing, Su Zhenhou. Elenco: Ching Tien-chee, Chen Peiqian, Michael Chan Wai-man, Lo Meng, Chao Kuo, Lung Tien-chiang, Wang Lieh, Guan Feng,

Sinopse: O líder de uma tríade recruta o ninja japonês Jianyuan (Michael Chan Wai-man) para assassinar Yuen Tsang (Guan Feng), chefe da Aliança da Lâmina. Ele também envia a espiã Junko (Chen Peiqian) para agir reforço interno, infiltrada na Aliança. Quase todos são mortos. Junko se descobre apaixonada pelo discípulo de Yuen, Siu Tin-ho (Ching Tien-chee), que escapa. Jianyuan, que ferozmente faz planos de conquistar todo o mundo das artes marciais, quer dismantelar as tríades. Siu implora ao compreensivo Yeung Tung-fei para que lhe ensine habilidades de contra-ataque ninjas. Então, ele e seus companheiros dominam a formação dos cinco elementos ninjas: ouro, madeira, água, fogo e terra. Falhando em quebrar o cerco imposto pelo último elemento, Siu agarra-se em Jianyuan e o mata com sua própria vida.

- **Ninja in ancient China (Shen Tong) também conhecido como The prowess**

- **Título brasileiro:** -

1993 (ano de produção)/ Cor. Produção: Chang Ho, Shenyong (China). Direção: Chang Cheh. Produção: Deng Limin. Roteiro: Chang Cheh. Fotografia: Liu Hongquan, Ma Delin. Direção de arte: Cheng Lu. Composição: Deng Shaolin. Elenco: Dong Zhihua, Lin Yingjun, Mu Lixin.

Sinopse: Durante o período dos Três Reinos, conflitos entre Sun Che e os herdeiros das superstições praticadas pela população comum de Shentong leva ambos os lados à morte. Este filme nunca foi exibido publicamente em Hong Kong.

2 – Filmografia de Chang Cheh como diretor (títulos em inglês):

1950

Wind and storm over Alishan

1958

Wild Fire

1965

The Butterfly Chalice

1966

Tiger Boy

The Magnificent Trio

1967

The trail of the broken blade

One-armed swordsman

The assassin

1968

The golden swallow

1969

The singing thief

Return of the one-armed swordsman

The flying dagger

The invincible fist

Dead end

Have sword will travel

1970

The wandering swordsman

Vengeance!

The heroic ones

The singing killer

1971

King Eagle
The new one-armed swordsman
The duel
The anonymous heroes
Duel of fists
The deadly duo

1972

Boxer from Shantung
The angry guest
The water margin
Trilogy of swordsmanship
Young people
The delightful forest
Warrior of steel (también conocido como “Man of Iron”)
Four riders

1973

The delinquent
The blood brothers
The generation gap
Police force
The pirate
The iron bodyguard

1974

Heroes two
The savage five
Men from the monastery
Friends
Shaolin Martial arts
Na Cha the great
Five Shaolin masters

1975

All men are brothers
Disciples of Shaolin
The fantastic magic baby

The bloody escape
Marco Polo

1976

Spiritual fists (também conhecido como “Boxer rebellion”)
Seven man army
The Shaolin avengers
The new Shaolin boxers
Shaolin temple

1977

The naval commandos
The magnificent wanderers
The brave archer
Chinatown kid

1978

The brave archer, the sequel
The five venoms
Invincible Shaolin
Crippled avengers

1979

Life gamble
Shaolin rescuers
The daredevils
The magnificent ruffians
The kid with the golden arm

1980

Ten tigers of Kwang Tung
Heaven and hell
Two champions of Shaolin
The flag of iron
The rebel intruders
Legend of the fox

1981

The sword stained with royal blood
Masked avengers
The brave archer, part three

1982

House of traps
The brave archer and his mate
Five elements ninjas
Ode to gallantry

1983

The weird man
The ghost
The nine demons (também conhecido como “The demons”)

1984

The Shanghai thirteen (também conhecido como “Shanghai 13”)
Death ring
Dancing warrior

1986

Great Shanghai 1937

1988

Cross the river (também conhecido como “Across the river”)

1989

Just heroes

1990

The slaughter in Xi’an
Hidden hero

1991

Journey to the west (também conhecido como “Journey to subdue devils”)

1993

Ninja in ancient China