



O CINEMA DE HONG KONG: DO LOCAL AO TRANSNACIONAL

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho¹

O conceito de cinema nacional, ou a última fronteira do cinema

Apesar de ser ainda bastante popular entre pesquisadores e estudiosos de cinema, o conceito de “cinema nacional” vem sendo questionado cada vez mais nos últimos anos, e por vários motivos. O mais evidente deles é que tende-se a avaliar o conjunto dos filmes produzidos por uma determinada nação como um bloco constante e homogêneo, desconsiderando suas particularidades internas. A noção de cinema nacional surge na década de 1920 tendo como ponto de referência o cinema hollywoodiano, que na época se consolidava como modelo canônico e universal (BAPTISTA e MASCARELLO, 2008). Segundo este princípio, enquanto Hollywood produzia filmes individuais que imediatamente se tornavam disponíveis nos mais diversos contextos sociais, os cinemas produzidos em outros países eram agrupados sob a categoria generalizante de cinema nacional, e ficavam restritos à regiões de e para onde eram realizados.

Além disso, a ideia de cinema nacional pressupõe uma relação de identidade cultural entre o cinema e a nação onde ele é produzido, como se as imagens do cinema de alguma forma dessem unidade simbólica e coerência narrativa à noção bastante problemática de identidade nacional. Sem dúvida, o cinema sempre foi utilizado pelas forças hegemônicas como instrumento de unificação cultural, como filmes que falam “da/pela/como a nação” (HIGSON apud BAPTISTA, 2008: p.43) – filmes que representam o que significa ser brasileiro ou chinês, por exemplo. Ora, esta relação também pressupõe uma uniformidade e homogeneidade – tanto do cinema quanto da nação – que nem sempre é evidente. Especialmente em tempos de estratégias de produção e lançamento global de bens simbólicos, em que os diretores podem ser de um país e filmar em outro, usar atores de diferentes origens étnicas, contar com investimentos de empresas multinacionais e fazer filmes a partir dos mais variados gêneros e estilos.

Hong Kong como cinema (trans)nacional chinês

No caso dos cinemas de língua chinesa, que compreendem três espaços geograficamente, culturalmente e politicamente distintos, embora profundamente inter-relacionados (a saber, China

¹ Ludmila Moreira Macedo de Carvalho é Mestre em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e Doutora em Literatura Comparada e Cinema pela Université de Montréal, no Canadá. (lud2046@hotmail.com)



continental, Taiwan e Hong Kong), a definição de um – e apenas um – cinema nacional torna-se ainda mais problemática. Tomemos como exemplo o caso de Hong Kong que, segundo o autor Kwai-Cheung Lo (2005), ocupa uma posição única no panorama asiático: ao mesmo tempo em que sempre foi a região da Ásia mais aberta e exposta às influências ocidentais, é também o principal local onde a identidade nacional chinesa é produzida e exportada para o resto do mundo.

Não se pode negar o fato de que o cinema de Hong Kong representa a mais importante e popular janela através da qual uma identidade cultural chinesa é revelada ao mundo: figuras como Bruce Lee, Jackie Chan e Chow Yun-Fat representam ainda hoje o que significa ser chinês para um público ocidental². Hong Kong é o local onde mais se produz cinema na Ásia – e um dos locais onde mais se produz cinema no mundo, equiparando-se às indústrias cinematográficas de Hollywood e Bollywood (BORDWELL, 2000).

Que identidade é essa? O cinema de Hong Kong tem sua própria voz? Pode-se falar de um cinema nacional em Hong Kong? Se considerarmos, por exemplo, que um cinema nacional normalmente é produzido dentro dos limites geopolíticos do país em questão, e que isso implica numa produção voltada prioritariamente para o mercado local, então o cinema de Hong Kong dificilmente poderia ser considerado um típico cinema nacional chinês. O cinema de Hong Kong sempre teve mais acesso ao mercado internacional – principalmente às comunidades diaspóricas chinesas espalhadas pelo mundo – do que ao mercado nacional chinês, onde muitos filmes eram banidos pelos censores.

Além disso, o cinema de Hong Kong encontrou-se, durante boa parte de sua história, em território de domínio britânico, onde beneficiou-se de equipamentos e capital estrangeiros. Se considerarmos que os primeiros aparelhos de gravação e exibição de filmes, bem como os primeiros estúdios e, naturalmente, os primeiros filmes exibidos eram importados (em sua maioria norte-americanos), então o cinema de Hong Kong já nasceu marcado pela transnacionalidade. “Desde o início, fruto da colaboração entre capital estrangeiro e criatividade local, filmado com material e películas importadas, este cinema é híbrido, a meio-caminho entre Oriente e Ocidente” (REYNAUD, 1999: p.13)³.

No cinema de Hong Kong a maioria dos diretores pertence claramente ao que Fernando Mascarello (2008: p.26) chama de “grupos sociais transnacionais”, ou seja, pessoas que transitam

² Prova disso é que estes atores, mesmo após terem sido absorvidos por Hollywood, continuam representando personagens etnicamente definidos, como Jackie Chan nos três filmes da série “A Hora do Rush” (1998, 2001 e 2006).

³ Isso não é uma exclusividade do cinema chinês. Aliás, em praticamente todo o mundo o aparecimento do cinema foi resultado de mecanismos de produção, distribuição e consumo internacionais.



livremente para além das fronteiras nacionais e culturais. Wong Kar-wai, por exemplo, nasceu em Shangai, na China continental, mas mudou-se para Hong Kong ainda criança, onde vive e trabalha até hoje. Seus filmes empregam astros chineses, japoneses e taiwaneses e são produzidos com capital japonês, francês e norte-americano. Seu estilo é abertamente inspirado por diretores da *Nouvelle Vague* francesa, e por sua vez serve de influência para diretores contemporâneos norte-americanos como Quentin Tarantino. Outro exemplo é o do diretor Ang Lee, que nasceu em Taiwan mas mudou-se para os Estados Unidos na década de 1970, onde começou sua carreira como diretor. Seus variados filmes incluem um drama sobre a diáspora chinesa nos Estados Unidos (“O Banquete de Casamento”, 1993), uma adaptação de romance de época britânico (“Razão e Sensibilidade”, 1995), um filme de kung-fu chinês (“O Tigre e o Dragão”, 2000), uma adaptação de história em quadrinhos norte-americana (“Hulk”, 2003), entre outros.

Poderíamos acrescentar aos efeitos da globalização, ainda, o crescente prestígio de cineastas oriundos de Hong Kong em festivais de cinema internacionais⁴ e o trânsito de diretores, astros e estrelas locais para o mercado norte-americano. Nomes como os já citados Bruce Lee, Jackie Chan e Chow Yun-Fat, mas também Jet Li, Michele Yeoh e o diretor John Woo⁵ começaram suas carreiras em Hong Kong para tornarem-se astros e estrelas trabalhando em Hollywood e reconhecidos mundialmente. Muitos destes astros possuem bases de fãs espalhadas pelo mundo inteiro, que se manifestam não apenas em fanzines, blogs e listas de discussão na Internet mas chegam até as universidades, configurando cada vez mais objetos de pesquisa, dissertações de mestrado e teses de doutorado⁶.

Finalmente, a ideia de um cinema nacional relacionado a uma nação cuja identidade é transparente e auto-contida não se aplica a Hong Kong, já que sua própria identidade oscila tanto para perto quanto para longe do conceito de “chinesidade” através do tempo. Hong Kong representa um caso particular na história contemporânea por ser uma ex-colônia britânica que, ao invés de ascender à independência, retornou ao domínio de um outro poder nacional na segunda metade do século XX. Segundo Yingchi Chu (2003), esta relação triangular entre colônia, colonizador e pátria-

⁴ Em 2006, Wong Kar-wai tornou-se o primeiro cineasta chinês a presidir o júri do Festival de Cannes.

⁵ Os filmes de ação de John Woo – principalmente “A Better Tomorrow” (1986) e “O Assassino” (1989), ambos estrelados por Chow Yun-Fat – sempre representaram uma marca registrada do cinema de Hong Kong, e desde o início influenciaram os filmes de ação norte-americanos. Na década de 1990 Woo deixou Hong Kong para ir a Hollywood, onde aplicou sua estética ultra-violenta a astros internacionais como Jean-Claude Van Damme (“O Alvo”, 1993), John Travolta (“A Última Ameaça”, 1996) e Tom Cruise (“Missão Impossível 2”, 2000).

⁶ Incluindo a minha própria tese de doutorado sobre o cinema de Wong Kar-wai, defendida em 2009 na Universidade de Montreal, no Canadá (CARVALHO, 2009).



mãe criou uma “quase-nação”, ou seja, uma nação onde a própria idéia de identidade nacional é problemática.

Durante boa parte de sua história, Hong Kong foi considerada não mais do que um porto passageiro, ocupado por imigrantes vindos de toda parte, expatriados fugidos da China comunista e homens de negócio, construído apenas para proveito econômico da Grã-Bretanha e mais tarde da China. Por conta disso, não é de se estranhar que Hong Kong tenha sido considerada um “deserto cultural” durante tanto tempo, uma nação cuja identidade encontra-se desde sempre fluida, indefinida, a meio caminho entre influências ocidentais e orientais.

Os filmes produzidos em Hong Kong ilustram bem essa ambigüidade cultural. Eles podem oferecer uma representação genérica e abstrata de identidade nacional chinesa, ou podem negar completamente essa identidade para parecerem mais modernos e ocidentalizados, uma vez que são feitos para serem assimilados por audiências globais e não apenas locais. Não é necessário, portanto, conhecer a história e a política de Hong Kong e suas relações com a China para apreciar um destes filmes, como é muitas vezes o caso dos primeiros filmes da Quinta Geração chinesa⁷. Isso não quer dizer que os filmes de Hong Kong não falem da realidade local, mas que o fazem em meio a outras operações igualmente importantes.

Isso pode soar contraditório, que o lugar onde o conceito de identidade nacional é mais problemático é o mesmo lugar onde essa identidade é fabricada para o mundo inteiro ver, especialmente se essa identidade é, nas palavras de Lo (2005), “inteiramente performativa”. No entanto, “não importa o quão falsa, maquinada e artificial seja a ‘chinesidade construída’ na cultura de Hong Kong; ela funciona como uma tela de fantasia na qual se esconde a inconsistência inerente à identidade chinesa na era da globalização” (LO: 2005, p.218). É por isso que autores como Lo recusam-se a defender a ideia de um cinema nacional relacionado a Hong Kong, preferindo adotar termos como transnacionalidade, “identidade em transição” (LO: 2005) e “androgínia cultural” (YAU, 2001) para caracterizar essa ambigüidade inerente ao cinema de Hong Kong, capaz de apelar ao mesmo tempo para uma audiência local e um mercado global.

Wong Kar-wai e a Nouvelle Vague de Hong Kong

Se podemos dizer, portanto, que até a “devolução” ao domínio Chinês a identidade cultural de Hong Kong era tão fluida e fragmentada quanto as origens de sua população, após 1997 surgiu a

⁷ A Quinta Geração do cinema chinês é assim conhecida por ter sido a primeira turma de cineastas formados pela Academia de Cinema de Beijing após a Revolução Cultural (1966-1976). Ver BERRY e FARQUHAR, 2006.



necessidade de estabelecer uma identidade mais definitiva em resposta à situação política que se apresentava. Com a proximidade de uma data que implicaria em mudanças profundas na estrutura política e social da ex-colônia, como uma data de validade, gerou-se um clima de instabilidade e indeterminação que culminou com uma busca por um sentido de identidade que, antes, simplesmente não existia. “O fim antecipado de Hong Kong como as pessoas a conheciam foi o início de uma profunda preocupação com sua especificidade histórica e cultural” (ABBAS, 1997: p.07).

Segundo o pesquisador Ackbar Abbas, é justamente através do cinema que este período fundamental para a história de Hong Kong ganha vida. Entre as décadas de 1980 e 1990 nasce um movimento cinematográfico conhecido como *Nouvelle Vague*, que engloba cineastas como Wong Kar-wai, Stanley Kwan, Ann Hui, Tsui Hark e Patrick Tam, entre outros. Apesar do termo “nova onda” evocar os cineastas modernistas da França dos anos 1960, é importante ressaltar que os diretores da *Nouvelle Vague* de Hong Kong não constituem uma oposição direta ao comercialismo que gere o modo de produção do cinema local. Eles são ao mesmo tempo autores e diretores populares, e seus filmes são ao mesmo tempo comerciais e independentes, pois, como define, Abbas, “O cinema de Hong Kong não pode rejeitar o comercialismo, que é o *sine qua non* de sua existência. O cinema de Hong Kong tem que ser popular se quiser existir” (ABBAS, 1997: p.21).

No entanto, ao invés de voltar-se para o local numa tentativa de redefinir sua identidade nacional, os filmes produzidos neste período tornam-se cada vez mais transnacionais. Isso, no entanto, não quer dizer que o novo cinema de Hong Kong ignore o local; ao invés, trata-se de considerar o local como algo desde sempre fragmentado, problemático, transnacional. “O local construído pelo cinema de Hong Kong nos anos 1990 é uma área de negociação na qual os conceitos de dominante e subordinado, e na qual elementos culturais, econômicos e ideológicos opostos se misturam em várias permutações” (LO, 2005: p. 110).

Muitos filmes deste movimento borram a linha entre o local e o global, entre a identidade e o outro. Um destes filmes é “Felizes Juntos” (*Happy Together*), de Wong Kar-wai, lançado em 1997, ano da devolução Hong Kong para a China e que, por este mesmo motivo, suscitou diversas interpretações sociopolíticas na época⁸. Curiosamente, este foi o primeiro filme de Wong realizado fora da Ásia, mais especificamente na Argentina, e não faz nenhuma menção direta à situação

⁸ Muitas dessas interpretações alegóricas sugerem que os dois amantes representam a China e Hong Kong tentando ser “felizes juntos” após 1997, e que a introdução do terceiro personagem representa a posição de Taiwan neste triângulo. Ver TAMBLING, 2003.



política de Hong Kong. O próprio diretor já afirmou em entrevistas que fez este filme fora de Hong Kong justamente para evitar o tema⁹.

Wong escolheu Buenos Aires motivado, em parte, por sua longa admiração da música e da cultura latinas, em especial da obra de Manuel Puig, na qual o enredo do filme foi livremente baseado. “Felizes Juntos” narra a história de dois imigrantes chineses vivendo na Argentina, para onde foram na tentativa de “recomeçar” (a vida, o romance). No entanto, as diferenças de temperamento e objetivos entre Ho Po-wing (Leslie Cheung) e Lai Yiu-fai (Tony Leung) os fazem repetir um eterno movimento de brigas e reconciliações. Após uma dessas brigas, Lai arruma emprego num bar de tango em Buenos Aires enquanto Ho transforma-se em acompanhante para outros homens. Depois de ser agredido por um cliente, Ho consegue a compaixão de Lai, que o aceita de volta, mas assim que o amante melhora dos ferimentos os dois começam a brigar novamente.

Logo no início do filme, os dois amantes aparecem na estrada tentando chegar às cataratas de Iguazu – o objetivo final da viagem e o motivo pelo qual deixaram sua terra natal – mas, assim como a relação entre os dois, o destino final nunca é alcançado. Ao invés das cataratas, tudo o que eles tem é um abajour-souvenir que funciona exatamente como lembrança de um lugar aonde nunca foram e de uma felicidade que nunca tiveram. Um traço marcante dos personagens de Wong Kar-wai é que eles estão movimentando-se constantemente de um lugar para outro, sonhando com a vida num outro lugar. O curioso é que os personagens de “Felizes Juntos” já alcançaram este estado de evasão, mas isso não soluciona sua inquietude. Apenas muda o objetivo: o que eles querem agora é voltar para casa. Na tentativa de arrumar dinheiro para voltar para Hong Kong, Lai acumula empregos num abatedouro e num restaurante, onde conhece um taiwanês chamado Chang (Chang Chen) que também está viajando pelo mundo. A introdução de um terceiro componente é o que finalmente tira os amantes deste movimento cíclico de idas e vindas. Antes de voltar para casa, Lai finalmente vai às cataratas de Iguazu sozinho.

As locações do filme evocam o espaço social da capital argentina – há muitas tomadas do bairro histórico de La Boca, incluindo o famoso estádio de futebol e bares de tango –, mas grande parte da ação se concentra no pequeno quarto que Lai Yu-fai divide com Ho Po-wing. De fato, este espaço pobre e infestado de pulgas, íntimo e ao mesmo tempo impessoal, é o único lugar onde o romance entre os personagens parece possível. Um dos traços mais marcantes deste filme, assim

⁹ Ele disse: “Era o caso de escapar de uma situação pela qual eu não fui o responsável, além de escapar da ideia simplista de que um filme deve ser feito de acordo com um grande acontecimento histórico só porque é sincrônico a ele” (WONG, 1999: p.26).



como dos demais filmes de Wong Kar-wai, é a preponderância do aspecto íntimo sobre o coletivo, do privado sobre o social.

Hong Kong aparece fisicamente apenas uma vez, como representação da mente de um personagem que a imagina de cabeça para baixo, como se as duas cidades estivessem de fato em lados opostos do planeta. Mas Hong Kong está presente de maneira indireta no comportamento dos personagens, na língua que eles falam e nos pratos que cozinham e, principalmente, na ausência que faz aos personagens. Estes experimentam sentimentos de distanciamento e saudades de casa, algo comum a muitas pessoas exiladas, e naturalmente passam a gravitar ao redor de espaços transitórios e não-lugares como bares, estações de trem e estradas. De repente, Buenos Aires se parece muito com Hong Kong. Como o próprio diretor nota: “eu rodei Felizes Juntos longe de Hong Kong, mas o filme só fala sobre ela” (WONG, 1999: p.26).

Representando um espaço em desaparecimento

Não é por acaso que Wong Kar-wai teve que se afastar para melhor contemplar o espaço social de Hong Kong em 1997. Segundo Ackbar Abbas, o cinema contemporâneo de Hong Kong intervém de maneira muito mais eficaz no debate sobre a identidade nacional quando desenvolve “técnicas de desaparecimento que respondem, sem serem absorvidas por, a este espaço em desaparecimento” (ABBAS, 1997: p.08). Isso explica porque o filme de Wong, apesar de não se referir de maneira direta à situação de Hong Kong, *precisamente* por não se referir de maneira direta à situação de Hong Kong, consegue evocar o problema de maneira tão eficaz.

O filme de Wong não documenta uma realidade social e política particular, mas torna essa realidade sensível, através de um clima de incerteza, de inquietude com relação ao futuro incorporada pelos personagens em exilo. Trata-se, sobretudo, da criação de uma certa atmosfera de incerteza, da exploração de temas que problematizam a experiência humana do tempo e da memória, que colocam em questão a relação entre espaços públicos e privados, que exploram situações afetivas de perda e solidão que, por fim, ajudam o espectador a compreender o “indescritível, escorregadio e ambivalente espaço social de Hong Kong” (ABBAS, 1997: p.24), independentemente do tema do filme. Trata-se de uma nova maneira de evocar um espaço cultural problemático.

Bibliografia



ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: culture and the politics of disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

BAPTISTA, Mauro, e Fernando MASCARELLO. *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

BERRY, Chris e Mary Ann FARQUHAR. *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006.

BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. *The Ambivalent Identity of Wong Kar-Wai's Cinema*.

2009 (Doutorado em Literatura Comparada e Cinema). Université de Montréal, Canada.

CHU, Yingchi. *Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self*. New York: Routledge, 2003.

LALANNE, Jean-Marc [et al.]. *Wong Kar-Wai*. Paris: Dis-Voir, 1997.

LO, Kwai-Cheung. *Chinese Face/Off: The Transnational Popular Culture of Hong Kong*. Popular Culture and Politics in Asia Pacific. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

REYNAUD, Bérénice. *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

TAMBLING, Jeremy. *Wong Kar-Wai's Happy Together*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

YAU, Ching-Mei Esther. *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

WONG, Kar-wai. *L'architecte Et Le Vampire*. Cahiers du Cinéma (Hors Serie). 1999: p.26-29.