
A MEMÓRIA HISTÓRICA DE TAIWAN EM A CIDADE DO DESENCANTO (HOU HSIAO-HSIEN, 1989)

TAIWAN'S HISTORICAL MEMORY IN CITY OF SADNESS (HOU HSIAO-HSIEN, 1989)

Caio Aragão

Universidade Federal do Ceará

Márcio Acselrad

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este artigo busca compreender e traçar, dentro do contexto do cinema asiático contemporâneo, conceitos de identidade e memória e como eles são, através de uma análise, aplicados a uma estrutura narrativa que os compõem cinematograficamente. Através de um novo cinema apresentado por Hou Hsiao-Hsien, abordaremos, dentre uma vasta obra, filmes que buscaram resgatar uma identidade e memória que sempre pareceu estar frágil em um país subdesenvolvido e constantemente colonizado, sofrendo imposições externas e passando por guerras. Cidade do Desencanto (*Bēiqíng chéngshì*, 1989); O mestre das marionetes (*Xi meng ren sheng*, 1993); Bom homem e Boa mulher (*Hao Nan Hao Nu*, 1995) compõem a trilogia do diretor, denominada por muitos críticos como “Trilogia de Taiwan”. Contudo, focaremos a análise deste artigo principalmente no primeiro filme: Cidade do Desencanto. Para esse estudo usaremos uma análise narrativa com base na metodologia de Paul Ricœur. A trilogia que Hsiao-Hsien criou é famosa por mostrar grandes acontecimentos de seu país, pela ótica de famílias e indivíduos comuns, colocando o espectador como um observador real dos acontecimentos que sempre assolaram o país, analisando conceitos, perspectivas e acontecimentos impostos a seu país de origem, fazendo também críticas ao capitalismo, guerras e colonização. Essa análise narrativa tem base na hipótese da interconexão entre tempo e narrativa e que no filme essa conexão está sendo desenvolvida, perpassando pela memória do povo para entender a identidade atual, utilizando um regime específico de imagens para compor essa visão cinematográfica, expondo os dispositivos que proporcionaram a construção do filme e suas transitoriedades, o contexto histórico do Novo Cinema Taiwanês ou *The Taiwanese New Wave*, a relação com as referências estrangeiras e locais para que possamos compreender essa nova estética e as percepções de identidade que ela gera, entendendo, assim, os processos de memória e narrativa fílmica.

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

Abstract: This article aims to understand and trace, within the context of contemporary Asian cinema, concepts of identity and memory and how they are, through an analysis, applied to a narrative structure that composes them cinematically. Through a new cinema presented by Hou Hsiao-Hsien, we will look at films from a vast collection of work that have sought to rescue an

identity and memory that has always seemed fragile in an underdeveloped and constantly colonized country, suffering from external impositions and wars. *City of Sadness* (*Bēiqíng chéngshì*, 1989); *The Puppetmaster* (*Xi meng ren sheng*, 1993); *Good Man, Good Woman* (*Hao Nan Hao Nu*, 1995) make up the director's trilogy, referred to by many critics as the “Taiwan Trilogy”. Nevertheless, we will focus the analysis in this article mainly on the first film: *City of Sadness*. For this study we will use a narrative analysis based on Paul Ricœur's methodology. The trilogy that Hsiao-Hsien created is famous for showing major events in his country from the perspective of ordinary families and individuals, placing the viewer as a real spectator of the events that have always plagued the country, analyzing concepts, perspectives and events imposed on his country of origin, also criticizing capitalism, wars and colonization. This narrative analysis is based on the hypothesis of the interconnection between time and narrative and that in the film this connection is being developed, going through the memory of the people to understand the current identity, using a specific regime of images to compose this cinematographic vision, exposing the devices that led to the construction of the film and its transience, the historical context of New Taiwanese Cinema or *The Taiwanese New Wave*, the relationship with foreign and local references so that we can understand this new aesthetic and the perceptions of identity that it creates, thus understanding the processes of memory and film narrative.

Keywords: Contemporary Asian Cinema; Hou Hsiao-Hsien; identity; memory; narrative.

1 INTRODUÇÃO

Desde 1544 a região insular de Taiwan tem sido um território colonizado, trocando de colonizadores desde então. Em 1895 se tornou território japonês, que durou até 1945, quando o fim da Segunda Guerra Mundial e da Segunda Guerra Sino-Japonesa marcou a retirada do domínio japonês da ilha.

No século XIX, durante aproximadamente cinquenta anos de regime japonês, a educação em Taiwan foi fortemente influenciada pela cultura de outras regiões. Nas escolas, ensinava-se a alfabetização em japonês, juntamente com os costumes nipônicos. Nesse período, o país não possuía um líder próprio, sendo governado por indivíduos de outras nacionalidades. Conseqüentemente, a cultura nos meios de comunicação era amplamente baseada em conceitos estrangeiros, abrangendo a literatura, os programas televisivos, a música e, naturalmente, o cinema. Com a saída do governo japonês, o Partido Nacionalista *Kuomintang* (KMT) refugiou-se na ilha após a tomada do poder na China Continental pelo Partido Comunista da China (PCC), liderado por Mao Zedong.

A Guerra Civil Chinesa (1946 – 1949) resultou em mais de 2 milhões de chineses refugiados em Taiwan, dentre eles os membros do partido nacionalista. No ano 1949, com uma instabilidade política e crescentes guerras, a região virou território chinês e

foi palco de conflitos civis e bélicos. Só em 1988, um ano após o fim da Lei Marcial, o país tem seu primeiro líder de nacionalidade taiwanesa, ainda que vinculado ao PCC.

Como explica Santos (2020, p.75): “Com o fim da lei marcial, em 1987, o discurso cultural taiwanês começou a centrar-se em aspetos da história local até aí reprimidos pelo governo nacionalista” É só depois disso que muitos assuntos tabus ocorridos depois de 1949¹ começaram a ser debatidos mais claramente. Nesse contexto, em 1989, nasce o que seria conhecido como “Trilogia de Taiwan” com *Cidade do Desencanto*, uma reflexão sobre o passado nacional, que se inicia com a rendição do Japão (colonizador de Taiwan até então) e termina em 1947 com a devolução do país para a China. Esse foi o primeiro filme a retratar o incidente de 28 de fevereiro, onde milhares de civis foram massacrados pelo partido autoritário *Kuomintang*.

A história de uma família é usada como prisma para retratar a trajetória de um país que, desde 1544, vive sob o jugo de potências estrangeiras, começando pelos portugueses, assim como o Brasil em 1530, e que era conhecido como Ilha Formosa.

No começo do filme, ouvimos a voz do imperador japonês anunciando a rendição do Japão e vemos Taiwan alegre e esperançosa após recuperar sua soberania. Enquanto isso, acompanhamos a família composta por: Lin Wen-heung, dono de um bar chamado *Little Shanghai* e é o mais velho dos quatro filhos de Lin. O segundo filho da família foi dado como desaparecido nas Filipinas durante a guerra, uma perda que marcou profundamente seus entes queridos. O terceiro filho, Lin Wen-leung, desempenhou o papel de intérprete em Xangai, após ser recrutado pelos japoneses. Contudo, depois da derrota do Japão, Lin Wen-leung foi acusado de traição e sentenciado à prisão pelo governo do KMT, o que destacou as complexas lealdades e tensões políticas da época. Já o quarto e mais novo filho, Wen-ching, seguiu uma trajetória diferente: ele se tornou médico e fotógrafo, conhecido por suas tendências esquerdistas e dedicação à justiça social. Através das experiências desses irmãos, somos convidados a entender os desafios históricos e as mudanças sociais que moldaram Taiwan nesse período de instabilidade política.

¹ Derrubada do governo de Chiang Kai-shek e a instauração do governo socialista de Mao Zedong.

O filme faz um paralelo entre o período retratado (pós-Segunda Guerra Mundial e ocupação por um governo nacionalista) e o momento em que foi produzido (após 1987, com o fim da Lei Marcial). Ambos são caracterizados por uma transição marcada por um otimismo decorrente de uma libertação cultural e política, mas também pelo medo e pela ansiedade em relação a novos governos autoritários estrangeiros.

Esse tipo de paralelo histórico está relacionado à teoria de Walter Benjamin sobre a narrativa histórica, que sustenta que todas as representações do passado são definidas pelas particularidades políticas e culturais do momento específico em que surgem. Essa abordagem é explorada de maneira mais aprofundada em seu texto *A Crise do Romance* (1930) e complementada por outros três de seus textos: *Experiência e Pobreza* (1933), *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935) e *O Narrador* (1936).

Morte e memória possuem, nesse sentido, uma relação intrínseca: a memória, quando abrangente, abrange tudo que diz respeito a uma coisa, compondo o narrador, assim, a sua história. A memória vem acompanhada do desaparecimento dessas mesmas coisas que são narradas, um desaparecimento que representa o poder da morte. Acerca disso, Benjamin dá o exemplo da épica poética, mais precisamente de *Mnemosyne*, a deusa da reminiscência, a sua maior representante (Castro, 2016, p. 170).²

Em *Cidade do Desencanto*, Hou explora a identidade nacional de Taiwan, retornando a memórias de um passado doloroso para entender como esses eventos moldaram a identidade taiwanesa contemporânea. O filme explora a tensão resultante do antagonismo entre os governos autoritários colonizadores e os povos colonizados, retratando o crescente descontentamento da população taiwanesa. Indignados com o governo autoritário de Chen Yi³ e frustrados pela repressão constante, os colonizados enfrentam tensões que culminam no Incidente de 28 de fevereiro de 1947. Este massacre de 1947 é apresentado como um símbolo do domínio colonialista do Partido

² Acesso em: https://www.gewebe.com.br/cadernos_vol16.htm

³ Foi o chefe executivo e guarnição comandante da província de Taiwan depois que o Império do Japão se rendeu à República da China. Ele é considerado como tendo mal administrado a tensão entre os taiwaneses e chineses do continente que resultou no Incidente de 28 de fevereiro de 1947.

Nacionalista no país, sendo considerado "o evento definidor da distinção entre China e Taiwan enquanto entidades separadas e inconciliáveis" (Yip, 1991, p. 153).

O diretor não retrata os acontecimentos históricos de forma direta em *Cidade do Desencanto*. Em vez disso, ele se concentra em como esses eventos reverberam na vida cotidiana, criando uma memória popular através das experiências de pessoas comuns. O emprego de fotógrafo de um dos protagonistas serve como uma simbologia que remete à ideia de memória, especialmente a memória transmitida de geração em geração pelas famílias, contribuindo para a formação de uma identidade coletiva.

A vida particular dos protagonistas é explorada de maneira visual e íntima, oferecendo um olhar mais pessoal sobre suas experiências. Em contraste, os grandes acontecimentos históricos, principalmente aqueles relacionados aos governos autoritários, não são mostrados diretamente na tela. Esses eventos são apresentados de forma indireta, por meio de rádios, letreiros, narrações e outros recursos audiovisuais. Dessa forma, o diretor escolhe filtrar a história do país a partir da subjetividade da população, destacando a ideia de que todo acontecimento e conhecimento histórico é sempre mediado por uma perspectiva individual. Essa abordagem lembra o público de que a história não é uma narrativa objetiva e única, mas uma construção influenciada pelas experiências e interpretações de quem a vive.

Ao permitir que a história seja contada a partir das narrativas de pessoas das classes mais baixas, o filme desafia a "história convencional", que geralmente é narrada sob a perspectiva dos colonizadores e das elites. Dessa maneira, Hou evita reduzir as complexidades da existência humana a uma "narrativa oficial". Ele apresenta a história como um processo contínuo e multifacetado, que se desenrola através das memórias de diversas famílias e indivíduos. A busca pelo passado no filme é, na verdade, uma tentativa de construir a memória coletiva de seu povo.

Além disso, são utilizados vários dialetos em seus filmes, como o taiwanês, chinês, japonês, shangainês, e até mesmo a língua de sinais, como uma forma sutil de resistir à memória nacional imposta pela China e outros colonizadores. Essa escolha linguística reforça a diversidade cultural e a complexidade da identidade taiwanesa, desafiando a homogeneização cultural promovida pelos regimes coloniais. A maneira como é retratado o cotidiano das pessoas comuns dentro desse contexto histórico e

político se tornou uma marca distintiva de sua narrativa cinematográfica, destacando a resistência cultural e a riqueza das histórias pessoais frente às narrativas dominantes impostas por forças externas. Sobre isso, Silva afirma:

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

2 O VELHO E O NOVO CINEMA

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

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

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

Filmes do gênero *wuxia*, originados das tradicionais óperas chinesas, foram descartados se não se alinhavam com as produções em voga. Esses filmes apresentavam protagonistas com nobreza, lutando por justiça e capazes de derrubar governos e feudos. Após a proibição desses filmes na China, eles passaram a ser produzidos em Hong Kong e Taiwan nos anos 50. O diretor taiwanês King Hu teve papel fundamental na revitalização desse gênero na segunda metade dos anos 60 até os 70, com filmes como “*Dragon Inn*” (1967) e “*Um Toque de Zen*” (1971), este último

competindo pela Palma d'Ouro em Cannes de 1975, tornando-se um marco e impulsionando a popularidade do cinema de Taiwan.

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

Devido em parte à forte censura do governo, que inibia todo tipo de comentário político, os estúdios buscavam emular o produto comercial americano e repetiam as velhas fórmulas de melodramas, filmes de kung fu, romances etc. Esses filmes também vinham perdendo lugar para o cinema do exterior e para o videocassete, que vinha principalmente dos Estados Unidos, do Japão e de Hong Kong. Isso prejudicava imensamente o lucro das bilheterias como também fazia com que a população não se interessasse pelo cinema do país. (Mello, 2022, p.13)

Ao longo dos anos, com o avanço da linguagem cinematográfica e marcos como a *nouvelle vague* nos anos 60 e a Nova Hollywood nos anos 70, Taiwan permaneceu estagnada em fórmulas antiquadas de cinema *wuxia*. Enquanto isso, figuras icônicas como Bruce Lee e Jackie Chan revitalizavam o gênero. O país perdia espaço para produções estrangeiras, tornando-se a principal fonte de entretenimento para a nova geração, que passou a adotar hábitos e tradições estrangeiras, relegando as raízes culturais locais a um segundo plano.

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

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

Após importantes mudanças políticas, incluindo o fim da Lei Marcial em 1987, surgiu na ilha o movimento conhecido como *The Taiwanese New Wave*. Este novo cinema buscava desafiar a narrativa oficial sobre a história do país, recontando a identidade taiwanesa de maneira própria e autêntica por meio de memórias pessoais e figuras populares. Como afirma Santos:

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

O surgimento da *Taiwanese New Wave* trouxe inovações estéticas e técnicas, abordando questões sociais e culturais de Taiwan de maneira incisiva. Esse movimento representou o auge do nacionalismo cultural na ilha, florescendo especialmente durante os anos 1970, que foi caracterizada por “mudanças radicais marcada por uma série de ocorrências políticas embaraçosas para Taiwan”. (Mello, 2022, p. 203)

3 HOU HSIAO-HSIEN

Hou destaca-se dos demais diretores deste movimento, que incluem: Edward Yang (*Histórias de Taipei/ Qīngméizhǔmǎ*, 1985), Tsai Ming-Liang (*O Rio/ Héliú*, 1997) e a roteirista Chu T'ien-wen (*Um verão na casa do Vovô/ Dōngdōng de jiàqī*, 1984), por não ter estudado no estrangeiro, enquanto a maioria dos outros realizadores e roteiristas tinham feito seu ensino superior no ocidente.

Hou Hsiao-Hsien, nascido em uma família de imigrantes chineses em Taiwan, cresceu envolto em uma dualidade de identidades, sentindo-se tanto taiwanês quanto "continental". Essa experiência de pertencimento ambíguo influenciou profundamente sua visão artística, levando-o a explorar temas de identidade e memória em suas obras cinematográficas.

O filme *Um Tempo para Viver, um Tempo para Morrer (Tóngnián wǎngshì)*, de 1985, é a primeira parte da chamada "Trilogia do Amadurecimento" de Hou. Neste trabalho, ele mergulha nas suas memórias de infância para explorar a complexa dualidade de identidades enfrentada por sua família de imigrantes chineses em

Taiwan, o filme destaca a conexão com as raízes chinesas da família, enquanto também ilustra os desafios e adaptações necessárias para a vida na ilha. A narrativa é enriquecida com elementos que simbolizam essa dualidade, como os móveis baratos feitos de bambu, que evocam a simplicidade e a funcionalidade da vida cotidiana, contrastando com as memórias de um passado mais elaborado e distante na sua antiga nação.

Outro aspecto significativo é a presença das lembranças da avó, que frequentemente remete ao continente chinês, trazendo à tona a sensação de pertencimento dividido entre os dois mundos. Esses elementos ajudam a construir um retrato vívido da luta interna entre manter a herança cultural chinesa e se integrar à nova realidade taiwanesa. Através dessas representações, Hou oferece uma visão introspectiva e emocional da experiência de imigração e da busca por identidade em um contexto cultural e histórico complexo.

4 CIDADE DO DESENCANTO (1989)

A "Trilogia de Taiwan" estabelece um paralelo entre o período histórico dos filmes e o contexto em que foram produzidos. Em *Cidade do Desencanto*, o cenário ocorre após a Segunda Guerra Mundial e a Segunda Guerra Sino-Japonesa, enquanto o filme foi filmado e produzido em 1987, logo após o fim da Lei Marcial. Essa conexão destaca os desafios políticos e culturais de Taiwan, refletindo a mistura de esperança e frustração sentidos no fim da guerra sino-japonesa e após o fim da Lei Marcial.

Walter Benjamin, em sua tese "*Sobre o conceito de história*" (1940), propõe a ligação entre diferentes períodos históricos como forma de compreender melhor os acontecimentos. Benjamin destaca a importância de contextualizar os eventos históricos em relação ao momento em que são reinterpretados:

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

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

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

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

Partindo da perspectiva cinematográfica apresentada por Jacques Aumont em *A estética do filme*, que propõe o cinema como um veículo de expressão “capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, formam e transformam” (2013, p.173) e sobre a questão da identidade dentro de uma obra audiovisual, ainda no mesmo texto: “[...] identificação é aquela pela qual o espectador identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão.” (2013, p.260), dito isso, examinemos o filme *Cidade do Desencanto*.

Durante o período do "Terror Branco" em Taiwan, que resultou em cerca de 6 mil mortes, os taiwaneses sofreram prisões, assassinatos e desaparecimentos. O protagonista do filme, um médico surdo e mudo, é uma vítima desse regime opressor, destacando a injustiça e violência da época. O evento de 28 de fevereiro de 1947, que envolveu confrontos entre taiwaneses e o partido nacionalista chinês, simboliza um

ponto crucial na luta por uma identidade taiwanesa não reprimida. O partido nacionalista chinês, com ligações a grupos paramilitares e cooperação com o partido nazista, intensificou o clima de repressão e violência.

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

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

A opção de não mostrar explicitamente o massacre do Terror Branco e focar em eventos cotidianos está longe de ser uma abordagem meramente estética para o filme. Essa escolha apresenta um caráter político, revelando a representação social que o diretor busca alcançar: a de que “eles” não são tão importantes quanto “nós” a ponto de merecerem espaço em tela. Sobre este tipo de escolha e representação, Aumont afirma:

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

O filme utiliza uma abordagem visual e narrativa meticulosa para representar o ambiente opressivo causado pelo partido nacionalista chinês, *Kuomintang*, sem explicitamente mostrar seus símbolos ou figuras. Na Figura 1, vemos um exemplo claro

de como o filme aborda as discussões sobre os atos tirânicos do KMT. As cenas relacionadas ao partido são frequentemente capturadas em planos fechados, uma escolha deliberada que aumenta a sensação de claustrofobia e opressão, refletindo o medo e a tensão vividos pelos personagens.

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

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

Figura 1 – Roda de amigos falam secretamente sobre frustrações e raiva em relação ao partido nacionalista.



Fonte: Cidade do Desencanto (1989)

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

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

O ambiente íntimo, muitas vezes marcado por iluminação escura ou baixa, contribui para uma atmosfera de introspecção e isolamento. Esses ambientes escuros não apenas refletem a natureza opressiva do regime, mas também criam um espaço seguro para que os personagens expressem suas verdades mais profundas, longe do olhar atento da repressão. A escuridão serve como uma metáfora para o silêncio e a censura que caracterizavam o período, destacando o contraste entre a liberdade de expressão e a repressão.

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

Ao focar em conversas carregadas de ressentimento e apreensão, o filme explora as emoções e opiniões que foram silenciadas ou ignoradas durante o período de opressão. Através da representação visual e auditiva dessas emoções, o diretor proporciona um meio para que o público contemporâneo experimente e entenda as

complexidades do passado, ajudando a dar voz a uma história que, de outra forma, poderia ter permanecido oculta. Essas técnicas combinadas ajudam a construir uma ponte emocional entre o passado e o presente, permitindo que a experiência histórica de Taiwan seja comunicada de maneira eficaz e ressonante para a audiência atual.

Ainda na Figura 1, em um momento do diálogo, um dos participantes à mesa compara o governo japonês com o chinês de forma perigosamente saudosista, ao declarar que na época do governo japonês era difícil, mas pelo menos os taiwaneses tinham arroz, referindo-se às condições de vida em ambos os períodos.⁴

Na cena ilustrada na Figura 1, os personagens discutem a resistência ao governante da época, sendo um dos poucos momentos em que há uma discussão aberta sobre o Incidente de 28 de fevereiro e os problemas causados pelo regime. Esta cena oferece uma visão franca sobre as adversidades enfrentadas sob o regime autoritário, permitindo um diálogo sobre as dificuldades e as tensões históricas.

Contudo, o clima pesado da discussão política é interrompido abruptamente, quando a conversa na mesa muda para um diálogo romântico e ingênuo entre Wen-ch'ing e Hiromi. Essa transição, embora natural, destaca o lado mais terno do romance ingênuo e puro dos jovens casais taiwaneses da época, que flertavam discutindo músicas, amigos, parentes em comum e o cotidiano da vila. Esse romance, leve e à moda antiga, mantém uma dimensão política, pois ocorre entre um taiwanês e uma japonesa e se desenvolve em encontros políticos proibidos.

Figura 2: Lin Wen-ch'ing, e Hiromi trocam bilhetes como forma de comunicação.



⁴ Algo semelhante acontecia em seu filme anterior *“Poeira no Vento”* (liàn liàn fēngchén, 1986) onde o chefe do protagonista afirma ter tido suas chances de uma boa vida profissional minada na transição de governo, ao ter sido alfabetizado em japonês e a nova língua do país ter sido alterada para o mandarim, ele lamenta com um saudosismo o governo fascista japonês.

Fonte: Cidade do Desencanto (1989)

Ao transitar suavemente de uma conversa política para um romance, o diretor oferece uma visão mais rica e complexa da vida em Taiwan. A cena inicial se concentra em um diálogo tenso sobre a situação política, revelando o descontentamento com o governo autoritário e proporcionando uma visão crua das dificuldades enfrentadas pelos taiwaneses. No entanto, Hou muda abruptamente para um diálogo romântico entre os personagens Wen-Ch'ing e Hiromi, sem cortes evidentes, destacando a fluidez da transição entre os temas políticos e pessoais. O romance que se desenvolve é retratado como inocente e puro, contrastando com o ambiente político sombrio, e os personagens discutem músicas, amigos e o cotidiano da vila, refletindo a naturalidade das relações amorosas da época.

O romance entre Hiromi, uma jovem japonesa, e Wen-Ch'ing, um ativista taiwanês, possui significados políticos e culturais profundos. A relação deles vai além de um simples alívio romântico no filme, refletindo as complexas tensões entre taiwaneses e japoneses e o contexto político turbulento da época. Hiromi e Wen-Ch'ing simbolizam, em menor escala, as tensões em Taiwan, com sua relação carregada de implicações históricas e culturais. O relacionamento é uma metáfora para a frustração com o governo autoritário e a busca por uma identidade que se afasta do domínio estrangeiro.

A admiração por um passado idealizado sob o domínio japonês contrasta fortemente com o descontentamento com o presente, ilustrando a percepção de que as condições eram mais favoráveis antes do regime atual. Portanto, a história de amor entre Hiromi e Wen-Ch'ing não é apenas uma inserção romântica, mas uma expressão sutil das nuances políticas e culturais de Taiwan na época.

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

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

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

Falar de cinema nacional no território asiático limita a linguagem audiovisual. Tomando Taiwan como exemplo, apesar de ser oficialmente território chinês, sua trajetória histórica foi completamente diferente. Ocupada pelos portugueses em 1544, Taiwan só se tornou território chinês após a 2ª Guerra Mundial. Exposta a diversas culturas, referências, governos e tradições, e sendo uma região insular, Taiwan desenvolveu características exclusivas distintas da China Continental. Esse desenvolvimento singular se reflete em suas manifestações artísticas, incluindo o cinema.

5 MEMÓRIA

Para explorar a identidade, é essencial abordar primeiro a memória. O filósofo francês Paul Ricœur, que também examinou o período pós-Segunda Guerra Mundial em seus trabalhos, destacou a importância da memória na construção da identidade pessoal e coletiva. Ricœur argumentou que a identidade é formada por meio de narrativas moldadas pela memória, o que nos permite entender nosso passado e, portanto, compreender quem somos no presente. Sua análise narrativa sublinha o papel central da memória na formação da identidade individual, coletiva e cultural.

Segundo Ricœur a memória une em um mesmo movimento o mesmo e o outro e “o semelhante e o singular, as permanências e as transformações. Ela nos dá um lugar no tempo e uma identidade no mundo.” (Ricœur, 2000, p. 42) e também que “A memória é, por assim dizer, o âmago da identidade. [...] e sem memória não haveria história, nem mundo, nem projeto pessoal.” (Ricœur, 2000, p. 43)

Ambas as citações do filósofo mostram a intrínseca conexão entre identidade e memória e como esta última tem um papel fundamental na construção de uma identidade ao longo do tempo. O cinema, de forma singular, pode explorar essa relação de diversas maneiras dentro de uma narrativa fílmica, oferecendo uma forma única de aprofundar esses conceitos de maneira imagética e sensorial. Ao trabalhar com o tema da identidade, inevitavelmente também se trabalha com a memória, pois há uma interseção muito nítida entre ambas. A questão então é: como Hou explorou a memória de forma mais expositiva em seu longa-metragem?

A começar pelo protagonista do filme, Lin Wen-ch’ing, caçula da família, como vemos na Figura 3, é fotógrafo e médico, não à toa o protagonista tem essas funções, como afirma Santos em sua dissertação: “A profissão de fotógrafo de Wen-ch’ing simboliza visualmente a ideia de memória – não uma memória pública e comum, mas a memória individual das famílias.” (Santos, 2020, p.68) e a profissão de médico simboliza a intenção de curar.

Figura 3: Lin Wen-ch’ing faz o retrato de uma família em seu estúdio



Fonte: Cidade do Desencanto (1989)

No filme, o caçula da família Lin é visto fotografando famílias e locais da ilha. Antes de partir para nunca mais voltar, ele fotografa a si mesmo e sua família, deixando um último registro, como fez com tantas outras famílias taiwanesas. A relação de Wen-ch'ing com esse tipo de fotografia pode ser interpretada como uma representação simbólica da memória de Taiwan, capturando instantes para a posteridade. Ele captura a essência da vida e das experiências de seu povo, oferecendo um registro visual da cultura e das mudanças sociais. O fato de Wen-ch'ing ter a oportunidade de fotografar sua própria família antes de partir adiciona uma camada emocional à trama. Este ato final de registrar momentos íntimos destaca a sua preocupação com o legado e a memória familiar, como o próprio diretor fez na sua primeira década de carreira.

Hou utiliza simbolismos visuais em sua filmografia para representar estados psicológicos e materializar conceitos subjetivos através dos personagens. Por exemplo, a relação entre Hiromi e Wen possui uma camada mais profunda do que um mero casamento.

Esta escolha sublinha como o diretor utiliza referências visuais da época para construir a imagética do filme. A fotografia, dentro da narrativa, além de ter uma função documental, captura momentos da vida cotidiana do fim da década de 1940, simbolizando a importância do documental como fonte autêntica de pesquisa para construir uma história nacional baseada em fatos.

Em resumo, a natureza visual da fotografia fornece uma representação tangível da memória, permitindo que o público veja e sinta os eventos históricos de uma maneira pessoal e evocativa. Essa perspectiva está de acordo com o que Walter Benjamin afirma, sobre a fotografia, em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, que ao falar aura na história da arte, afirma que a última arte dotada de aura⁵ foi a fotografia, pelo seu valor de memória. É nas fotos antigas de famílias e locais que não existem mais que vemos o valor “aurático” da foto. Benjamin afirma em seu ensaio: “Na expressão fugitiva de um rosto de homem, as fotos antigas, por última vez, substituem a aura”. (1983, p. 13)

⁵ Resumidamente, aura é o caráter único de algo. Nas palavras do próprio autor “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (Benjamin, 1987, p. 170)

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

Em suma, *Cidade do Desencanto* utiliza a fotografia como um dispositivo fílmico para explorar questões de memória, identidade cultural e história durante um período de transição e transformação sócio-política. Fotografar representa a importância de preservar a memória coletiva e individual frente a eventos históricos que podem ameaçar a trajetória e a cultura de uma nação. A prática fotográfica evoca emoção, conectando pessoas e fragmentos do passado, e constrói uma ponte entre memória e identidade, solidificando o vínculo entre o que “éramos” e o que “somos”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, o rádio falou de motins em Taipei entre taiwaneses e continentais. Taiwan está sob lei marcial. Todos no hospital estão assustados. Uma guerra acabou de terminar. Estaria outra prestes a começar? Meu irmão veio me ver. Ele está indo para Taipei com Wen-Chi'ing. Mas a esta hora é muito perigoso ir para lá. Eles têm negócios urgentes lá. Estou muito preocupada, mas não ousou dizer nada. Wen-Chi'ing com sua deficiência, você precisa cuidar dele, irmão. (*Cidade do Desencanto*, 1989, 01h26min00seg)

A narração de Hiromi, endereçada ao seu irmão, sintetiza a estética do filme ao complementar um pronunciamento público sobre os motins e assassinatos de 27 de fevereiro. Este evento histórico é filtrado pela subjetividade de Hiromi, uma enfermeira que cuidou dos feridos, refletindo um clima de "desencanto". Sua narrativa transmite o conflito iminente, a preocupação, o medo, a hesitação em sair de casa, os protestos civis e o conflito emergente entre taiwaneses e continentais, encapsulando o sentimento coletivo do povo após o término da guerra.

O incidente de 28 de fevereiro simboliza a divisão entre taiwaneses e continentais, explorada pelo diretor através das diferenças linguísticas na trama. Essa diferenciação é historicamente fundamentada, refletindo tensões e identidades distintas devido aos contatos recentes entre os grupos. Hou utiliza as diferenças idiomáticas, como mandarim, japonês, taiwanês, cantonês e xangainês, para destacar as divergências culturais e identitárias. Em várias cenas, conflitos surgem pela falta de

tradução entre insulanos e continentais, enfatizando as barreiras de comunicação e a fragmentação social.

O filme *Cidade do Desencanto* abordando questões de identidade em um contexto de mudanças sociais, políticas e culturais, serve como uma ferramenta de exploração tanto pessoal quanto coletiva da identidade, permitindo aos espectadores refletirem sobre sua própria história e posição na sociedade.

O sucesso do filme pode ter promovido um diálogo mais aberto sobre justiça social, memória coletiva e política, contribuindo para o avanço de uma sociedade em constante evolução. Além disso, a grande audiência, e segundo o autor James Udden (apud Santos, 2020, p.71): “Estima-se ainda que cerca de dez milhões de pessoas tenham visto o filme – cerca de metade da população nacional taiwanesa” o que provavelmente gerou um sentimento de unidade nacional e compartilhamento de uma experiência cultural e histórica comum, que pode ter sido um dos principais objetivos da narrativa.

O filme teve um papel fundamental na construção da identidade cultural taiwanesa, especialmente em meio aos conflitos pós-guerra entre taiwaneses e chineses continentais. Explorando os desafios de uma nação marcada pelo colonialismo e instabilidade política, o filme estimulou uma reflexão coletiva sobre o cotidiano e a identidade nacional. Ele atendeu à necessidade da nação de compreender sua própria história e reafirmar sua identidade como uma nação única e não oprimida.

O filme ecoa em muitos países que enfrentaram trajetórias semelhantes, influenciando suas expressões artísticas. Ao humanizar eventos históricos trágicos, a obra resgata vivências coletivas que foram apagadas dos registros históricos, oferecendo uma perspectiva mais completa e sensível sobre esses acontecimentos.

Concluindo, *Cidade do Desencanto* não apenas destaca aspectos fundamentais da identidade taiwanesa, mas também deixa um legado significativo para o cinema mundial. Ao explorar certas temáticas, a obra provoca uma compreensão intercultural mais profunda sobre o que significa ser um povo. Sua abordagem única e inovadora, oferece insights valiosos sobre a experiência humana. Mais de 30 anos após seu lançamento, o filme continua a ser estudado e prestigiado, reafirmando sua

importância singular na cinematografia global e contribuindo para o diálogo contínuo sobre a identidade e memória.

REFERÊNCIAS

A CIDADE DO DESENCANTO (1989). Direção: Hou Hsiao-Hsien. Roteiro: Chu T'ien-wen; Wu Nien-jen. Produção: Chiu Fu-sheng. Taiwan: Era Communications, 2.35:1. Colorido, sonoro, 157 minutos. Título original: *bēiqíng chéngshì*

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

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas v.1), São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 114-119. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

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

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

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

CASTRO, H. L. Narrativa em Walter Benjamin: os problemas da história, da cultura e da contemporaneidade. **Cadernos Walter Benjamin**. Fortaleza, v. 16, 159-175, jan-jun, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v162016-10>.

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

RICOEUR, P. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris, Fr: Éditions du Seuil, 2000.

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

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

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

YIP, J. **Constructing a Nation Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien**. Transnational Chinese Cinemas. 1997.

SOBRE O(A) AUTOR(A)**Caio Aragão**

Realizador audiovisual e fotógrafo. Já trabalhou como roteirista, direção de fotografia, continuidade e direção. Trabalha realizando fotografia de eventos e ensaios, atualmente é mestrando da PPGCOM-UFC na linha audiovisual e aluno da 6ª Turma de Realização Audiovisual na Vila das artes. Dirigiu e escreveu os curtas Autobahn (2018) e Natália (2023) e roteirizou o curta venezuelano Cicatrizes (2016). Foi roteirista e assistente de fotografia do Curta-metragem vencedor do 33º Cine-Ceará “Urubu Aterrado”.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4685191035035839>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-3475-1806>

E-mail: aragao.caio@hotmail.com

Márcio Acselrad

Professor Titular do curso de Psicologia da Unifor - Universidade de Fortaleza. Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do humor, criador do Labgraça: laboratório de estudos do humor e do riso. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Psicólogo formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990). Coordenador do Grupo de Estudos e Vivências Nietzsche e do Labgraça - Laboratório de Estudos do Humor e do Riso da Universidade de Fortaleza. Membro do LAEPCUS: Laboratório de Estudos sobre Psicanálise, Cultura e Subjetividade do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Unifor, do LERHA: Laboratório das Relações Humano-Ambientais do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Unifor e do Imago: Grupo de Estudos sobre Imagem Contemporânea da UFC. Professor-orientador da Liga no Nariz, projeto de palhaçoterapia da Universidade de Fortaleza. Membro Associado do Instituto Mirante de Cultura e Arte.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4197767284071999>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4926-2277>

E-mail: macselrad@gmail.com

COMO CITAR ESTE ARTIGO

ARAGÃO, Caio; ACSELRAD, Márcio. “Memória, Identidade e Narrativa: Um novo cinema para Cidade do Desencanto”. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 16, p. 1-23, 2025.

RECEBIDO EM: 10/06/2024

ACEITO EM: 18/11/2024

PUBLICADO EM: 24/04/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional