

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**Tiago Luiz Bubniak**

**MÁSCARAS E ESSÊNCIA  
O CONFLITO ENTRE O INDIVIDUAL E O SOCIAL  
NA FILMOGRAFIA DE ANG LEE**

CURITIBA

2010

## **AGRADECIMENTOS**

Além de minha família, agradeço a  
Fernando Ribeiro dos Santos  
e a Romerci Rossi.

Ambos muito auxiliaram na obtenção  
dos filmes a serem analisados.  
Agradecimento especial a Romerci Rossi que,  
sem conhecer o autor deste trabalho,  
não mediu esforços para colaborar  
na busca das obras mais antigas.

## RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar em que medida a exploração do conflito entre desejos individuais e pressões sociais/morais está presente na filmografia do diretor taiwanês Ang Lee. Para isso são analisadas dez obras com gêneros, temáticas, contextos e épocas diferentes lançadas pelo cineasta entre 1992 e 2007. O estudo é relevante na medida em que colabora para enriquecer a discussão teórica sobre a filmografia do diretor. Há muitos textos em língua portuguesa na rede mundial de computadores retratando trabalhos mais recentes de Ang Lee. No entanto, são escassas as informações mais aprofundadas sobre filmes anteriores a *O Tigre e o Dragão*, trabalho que deu notoriedade mundial ao cineasta graças à conquista de vários prêmios. Mais raras são as análises que tecem paralelos entre os vários filmes.

Palavras-chave: Ang Lee; cinema asiático; desejos individuais; pressões sociais

## INTRODUÇÃO

“Em todos os gêneros eu exploro o conflito entre o que você deve fazer e algo interior que você tenta reprimir”. Essa afirmação foi feita pelo diretor taiwanês Ang Lee em uma entrevista para o site “Zeta Filmes”, publicada em janeiro de 2008. Tratava-se de uma entrevista sobre o lançamento de um de seus últimos filmes até então: *Desejo e Perigo*. Revestida de uma atenção mais cuidadosa, a declaração permite questionamentos. Dentre eles é possível destacar: de que modo a exploração do conflito entre o individual/pessoal e o coletivo/social pode estar presente em obras com gêneros, temáticas, contextos e épocas distintas? Existe realmente um paralelo nesse sentido em toda a filmografia do diretor ou apenas em alguns dos trabalhos? Em que medida a exploração desse tema pode ser constatada em maior ou menor grau em cada um dos filmes?

Ao elaborarmos este artigo pretendemos buscar respostas às questões relacionadas, verificando até que ponto a abordagem que pode ser sintetizada como “desejo *versus* dever” é um tema comum na filmografia de Ang Lee. Partimos da hipótese que o diretor consegue tornar esse enfoque recorrente em toda a filmografia analisada, mesmo fazendo uso de gêneros e contextos diferentes.

Com a adoção dessa forma de análise, acreditamos colaborar para enriquecer a discussão teórica sobre a filmografia do diretor taiwanês, uma vez que se busca identificar elementos paralelos nas diversas obras do cineasta. Percebe-se que há muitos textos em língua portuguesa na rede mundial de computadores retratando trabalhos mais recentes de Ang Lee, como é o caso de *O Tigre e o Dragão*, *Hulk* e *O Segredo de Brokeback Mountain*. No entanto, são escassas as informações mais detalhadas/aprofundadas sobre filmes anteriores a *O Tigre e o Dragão*, trabalho que deu notoriedade mundial ao diretor graças à conquista de vários prêmios<sup>1</sup>. Maior ainda é a dificuldade de se encontrar estudos que tracem paralelos entre as obras, conforme mencionamos pretender realizar.

---

<sup>1</sup> *O Tigre e o Dragão* foi vencedor de quatro Oscar, incluindo Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Fotografia, Melhor Direção de Arte e Melhor Trilha Sonora, além dos Globos de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Diretor.

Para atender ao propósito exposto, analisaremos todos os filmes longametragem dirigidos por Ang Lee até 2007. São eles: *A Arte de Viver* (1992), *O Banquete de Casamento* (1993), *Comer, Beber, Viver* (1994), *Razão e Sensibilidade* (1995), *Tempestade de Gelo* (1997), *Cavalgada com o Diabo* (1999), *O Tigre e o Dragão* (2000), *Hulk* (2003), *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005) e *Desejo e Perigo* (2007). *The Hire: Chosen* (2001) será excluído por ser de curta duração e, sobretudo, por ter caráter publicitário.

## CONFLUÊNCIAS NA DIVERGÊNCIA? A ANÁLISE DE UMA POSSÍVEL SIMILARIDADE NA DIVERSIDADE

“Através do fingimento, você pode se conectar com o verdadeiro eu. Meus personagens estão todos tentando descobrir a verdade sobre si através do fingimento”. Ang Lee fez essa afirmação em entrevista para o site “Zeta Filmes”. A entrevista, publicada em janeiro de 2008, foi realizada para focar o lançamento de seu penúltimo filme: *Desejo e Perigo*. Quando menciona “todos”, o diretor afirma que em toda a sua filmografia os personagens estão buscando sua própria essência enquanto convivem, nessa busca, com a dissimulação para atender a pressões/deveres sociais. Todos, em maior ou menor grau, representam papéis para o público enquanto que, na esfera privada, desejam o oposto, gerando conflitos internos, simulacros, máscaras sociais.

Afirmar que “todos os personagens” vivenciam esse conflito é instigante por se lembrar que a filmografia de Ang Lee é variada, composta por gêneros bastante distintos. Há drama, comédia, romance, épico de artes marciais, *western*, thriller erótico de espionagem e ação/aventura adaptada de história em quadrinhos. É o caso, respectivamente, de *A Arte de Viver* (1992), *Comer, Beber, Viver* (1994) e *Tempestade de Gelo* (1997); *O Banquete de Casamento* (1993); *Razão e Sensibilidade* (1995); *O Tigre e o Dragão* (2000); *Cavalgada com o Diabo* (1999) e *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005); *Desejo e Perigo* (2007); e *Hulk* (2003). Todos se passam em contextos e épocas distintas. Muitos são adaptações da literatura. *Tempestade de Gelo* é baseado na novela homônima de Rick Moody. *Razão e Sensibilidade* foi adaptado do romance de mesmo nome de Jane Austen. *O Tigre e o Dragão* é uma adaptação de um romance épico de cinco volumes do escritor Wang Du Lu. *Hulk*, por sua vez, vem das revistas de histórias em quadrinhos. *O Segredo de Brokeback Mountain* é baseado em um conto da escritora e jornalista norte-americana Annie Proulx. *Desejo e Perigo* provém de uma história do romancista chinês Eileen Chang. É possível encontrar algo em comum nos personagens de filmes com características tão distintas?

Antes de aprofundar-se na busca pela resposta é importante lembrar de um detalhe. Algo relevante a ser considerado quando se analisa Ang Lee é a sua

relação tanto com o Oriente quanto com o Ocidente. O diretor iniciou sua formação no Oriente, mas complementou seus estudos no Ocidente. Ang Lee nasceu em Pingtung, Taiwan, em 23 de outubro de 1954. Conforme consta no site “Biografias y vidas” ([www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com)), o diretor

nasceu no seio de uma família reprimida pela política social de Mao Zedong, cujo regime expropriou suas terras e pôs sua vida em perigo. Orgulhosos de sua condição, seus pais trataram de dar-lhe uma educação sólida em valores. Durante sua infância foi extremamente aficionado à leitura de histórias em quadrinhos chinesas, taiwanesas e japonesas, já que os seus pais o proibiam de ler as histórias norte-americanas, que, de todo modo, ele folheava às escondidas quando tinha oportunidade.

A família acabou imigrando para os Estados Unidos em 1978. Em Taiwan, Ang Lee tinha frequentado a Universidade de Belas Artes. Já nos Estados Unidos, especializou-se em direção de teatro na Faculdade de Illinois e aprofundou-se nos estudos de produção cinematográfica na Universidade de Nova York. Essa formação em ambos os países acabou deixando traços visíveis no conjunto de sua obra. Itiberê (2003) aponta:

Sua formação cinematográfica é ocidental, mas sua objetiva tem o espírito do Oriente irrigado na lente. A mistura ideal. Lee é um fino observador do comportamento humano e gosta de retratá-lo em períodos de transformação. É contemplativo, porém jamais enfadonho.

Citamos, a seguir, apenas alguns exemplos para comprovar a relação existente entre características orientais e ocidentais na filmografia de Ang Lee. Apesar de ter nascido em solo oriental, o diretor optou, com *Cavalcada com o Diabo*, por fazer um *western* (gênero típico dos Estados Unidos) sobre a Guerra da Secessão (capítulo específico da História dos Estados Unidos). Nessa mesma linha de raciocínio, convém lembrar que o diretor oriental retrata um tema bem ocidental em *Tempestade de Gelo*: o comportamento de duas famílias norte-americanas de classe média no início da década de 1970 buscando adaptar-se aos costumes decorrentes da revolução sexual dos anos 1960. O *Tigre e o Dragão* é falado em mandarim, retrata a China do século XIX e usa artes marciais, mas tem efeitos especiais típicos de Hollywood.

*Hulk* provém de história em quadrinhos norteamericana (homenagem do diretor à sua própria infância). No entanto, o filme não se restringe à aventura de um personagem e, sim, valoriza a análise da fragilidade das relações familiares, mais especificamente entre pais e filhos. A valorização da família é uma característica marcante para os povos orientais. Isso acaba sendo um tema recorrente em Ang Lee. Sua trilogia inicial (*A Arte de Viver*, *O Banquete de Casamento e Comer, Beber, Viver*), por exemplo, enfoca relacionamentos familiares.

Em termos de estilo da narrativa, no entanto, Ang Lee tende muito mais para o Ocidente. Para os Estados Unidos que o acolheram, mais especificamente. Werneck defende essa ideia, contrariando, inclusive, Itiberê (2003). Para ele,

o cinema de Ang Lee remete sempre a outros cinemas. Egresso de uma cinematografia periférica, a de Taiwan, o diretor estabeleceu sua carreira nos EUA depois de estudar por lá. Com isso, constituiu uma trajetória canônica, de referência acadêmica ao cinema que o acolheu. Uma olhada em sua cinematografia produz uma impressão de déjà vu, sempre parece que seus filmes são inspirados em exemplares do cinema clássico (e mesmo contemporâneo) americano. *O Banquete de Casamento* [grifo nosso], por exemplo, seu filme (estrangeiro) de entrada nos EUA, assim como *O Segredo de Brokeback Mountain* [grifo nosso], trata de homossexualidade. (...) *O Tigre e o Dragão* [grifo nosso] foi beber não apenas no cinema de artes marciais oriental, mas também em uma certa ficção científica tipicamente americana. Talvez caiba a *Hulk* [grifo nosso], estranhamente, o lugar de filme mais ousado de Lee – recheado que é de articulações edípicas –, mas, ao mesmo tempo, é um representante do cinema de super-heróis americano. Nesse sentido, todo o trabalho de Lee diz muito sobre o cinema americano e a América.

Feitas essas considerações sobre o diretor, passamos a analisar filme a filme buscando identificar elementos que comprovem o exposto até aqui.



### ***A Arte de Viver***

Ang Lee iniciou sua carreira com *A Arte de Viver*, de 1992. Um chinês, ex-mestre em artes marciais, muda-se para Nova Iorque para morar com o filho, Alex, a nora e o neto. Logo, o visitante acaba sendo rejeitado pela nora. Ela é uma escritora que considera o novo membro da família um “intruso” capaz de prejudicar a concentração necessária à elaboração de seus livros. O filme começa, inclusive, com um longo – e sufocante – silêncio entre os dois, que somente será explicado no decorrer da história: ambos não entendem a língua um do outro. Com o aprofundamento da narrativa, no entanto, percebe-se que a incomunicabilidade ultrapassa a barreira do idioma. A falta de entendimento é, também, cultural e comportamental. Cada vez mais cientes disso, sogro e nora agem de modo bastante distinto, mas naturalmente complementares: de forma gradual, ela intensifica suas impicâncias; ele aumenta o interesse de mudar de local para viver plenamente seus costumes e sentir-se menos responsável pelo constrangimento que se instala no lar.

Uma das cenas emblemáticas do conflito que ganha forças entre pai, filho e nora acontece em uma refeição. Alex é simultânea e compulsoriamente eleito como uma espécie de “mediador” e “alvo” das atenções do pai e da esposa. De um lado, Alex ouve o pai falando em chinês e, de outro, a esposa comunicando-se em inglês. É evidente a competição que se instaura entre sogro e nora, enquanto Alex, em alguns momentos, é convidado a ser intérprete.

Em outra cena, o pai de Alex informa sua nora que sairá para um passeio. Mesmo com certa resistência, ela consente. Ele acaba se perdendo na cidade grande e de cultura distinta da sua. Quando Alex chega em casa e descobre o fato, fica furioso: quebra muitos objetos. O gesto serve como catarse de uma situação sufocante e que há muito tempo estava gradativamente rumando para o insustentável. Convém destacar esse episódio da trama para contextualizar a metáfora que vem depois. Nora e sogro, unidos, arrumam o estrago feito pelo filho: é o símbolo de uma tentativa de reconstrução do relacionamento entre os dois oponentes.

*A Arte de Viver* poderia chamar-se “A Arte de *Conviver*”. A trama demonstra o quanto é necessário abdicar de si mesmo em favor do bom relacionamento social no próprio ambiente familiar. A utilização desse “ambiente micro” também serve como cenário para tratar de um tema bem mais amplo: o choque entre culturas, que ultrapassa fronteiras do idioma e atinge o comportamento. Mesmo que de forma sutil, Ang Lee faz uma crítica ao modo de vida do norteamericano em geral. O pai de Alex acaba adoecendo em razão daquilo que o próprio enfermo diagnostica como sendo “problema de circulação”. O conforto material do Ocidente não é capaz de garantir paz de espírito e saúde, princípios tão caros ao Oriente. A cultura que prende a circulação e faz adoecer é poderosamente inóspita para o ex-mestre chinês. Já em sua primeira obra, Ang Lee retrata a relação entre Oriente e Ocidente, bem como a situação que pretendemos primordialmente analisar neste artigo. O personagem principal de *A Arte de Viver* está sempre imerso no dilema de comprometer a própria identidade para amenizar as barreiras sociais que enfrenta em um contexto cultural que se manifesta como opressor em relação aos seus costumes.

### ***O Banquete de Casamento***

*O Banquete de Casamento* é bastante semelhante ao filme anterior quando o que está em análise é a relação entre Ocidente e Oriente. Um jovem mantém um sólido relacionamento homossexual em Manhattan, fato que pode ser considerado um ícone da liberdade individual americana. Os pais, que vivem em Taiwan, no entanto, sempre cobram um neto. Para agradá-los, o jovem inventa uma namorada, que precisa tornar-se “real” após a notícia de que os pais virão da China para visitá-lo. Pai e mãe, nesse contexto, representam uma sociedade que não aceita relacionamentos considerados fora do padrão “normal”, ou seja, uniões heterossexuais destinadas à procriação e fundamentadas na manutenção da família.

Por mais que a narrativa transcorra de forma cômica e o final possa ser considerado surpreendente, é bem visível o retrato do conflito existente entre o que o personagem principal efetivamente “é” e aquilo que ele deve “aparentar ser” a fim de conquistar a aceitação da sociedade. Mais especificamente, a aceitação

da própria família. Essa manutenção das aparências não incide apenas sobre os comportamentos, mas, inclusive, sobre o ambiente. Tanto que uma grande mudança é feita na decoração da casa prestes a receber os pais do protagonista. Fotos e objetos considerados comprometedores, “ícones da verdade”, são substituídos por outros que podem ser considerados mais sóbrios. A título de exemplo pode-se citar a troca de uma fotografia do personagem principal vestido com roupas civis por outra na qual ele aparece com trajes militares.

### ***Comer, Beber, Viver***

*Comer, Beber, Viver* dá sequência à utilização do ambiente familiar para as histórias, cenário social culminante nos três primeiros filmes de Ang Lee. A trama enfoca a relação de um famoso chefe de cozinha de Taiwan com suas três filhas. Jia-Jen, a mais velha, é uma professora e cristã fervorosa, reprimida e bastante preocupada em encontrar um amor que a satisfaça emocional e sexualmente, apesar de buscar, a qualquer custo, evitar demonstração disso em suas ações. Porém, quanto mais investe na dissimulação, mais evidente fica tudo aquilo que procura disfarçar. Jia-Chien é a filha do meio, uma executiva bem sucedida, mas totalmente frustrada no relacionamento com o pai, por quem nutre profunda mágoa por ele não a ter deixado investir sua vida na realização daquilo que para ela realmente interessa: a culinária. Já a filha mais jovem, Jia-Ning, é a mais resolvida em suas questões pessoais. Trabalha em uma rede de *fast food* e acaba descobrindo o amor com o ex-namorado de uma colega de trabalho. Prova disso é que Jia-Ning não reprime seus sentimentos e entrega-se a esse relacionamento. Ela engravida e muda-se para a casa do rapaz, surpreendendo a família.

As questões abordadas em *Comer, Beber, Viver* são mais complexas que nos filmes anteriores de Ang Lee, uma vez que cada personagem tem seus dilemas próprios muito bem definidos e, em certa medida, inter-relacionados. As imbricações entre todos tornam a trama bastante singular. Três dos quatro personagens centrais (a filha mais nova é uma exceção) lutam contra algum conflito pessoal. No caso do pai e da filha do meio, a questão é justamente o relacionamento entre ambos. Mas não só. O chefe da família também esconde um caso que mantém com a filha de uma vizinha. A vizinha, por sua vez, acredita ser

o alvo das atenções daquele que é, na verdade e em segredo, o namorado de sua filha. A filha do meio, Jin-Chien, é bem mais liberal em termos sexuais, mas é justamente esse comportamento (somado à aparência de mulher executiva de sucesso que pretende transmitir) que a deixa frustrada, com um evidente vazio interior. Também é bastante visível sua mágoa com o pai por não a ter deixado investir na culinária, conforme já mencionado.

Durante toda a obra, o famoso chefe de cozinha (e chefe de família) é mostrado como alguém que perdeu o paladar. Uma metáfora da perda de sensibilidade também para conviver com as filhas e promover um ambiente familiar harmônico. Passa-se ao espectador a sensação de que o relacionamento entre todos é mantido apenas por conveniência social. Aqui pode ser inserida a questão central analisada neste artigo: a luta da manifestação individual em favor do coletivo. Nesse contexto, o coletivo é a família, que se sustenta a partir da negação de pequenas (ou nem tão pequenas) vontades: o pai esconde seu romance com a filha da vizinha bem mais jovem, a filha mais velha luta contra frustrações amorosas/sexuais, a filha do meio esforça-se para tentar (mesmo que sem muito sucesso) conviver melhor com o pai. A cena final é emblemática no que se refere ao relacionamento entre Jin-Chien e seu pai. Na referida cena, ele recupera a sensibilidade gustativa e dá passos significativos na direção de melhorar o relacionamento com a filha do meio.

Em todo o filme há uma relação entre comida e sexo. Os banquetes cuidadosamente elaborados pelo pai para as noites de domingo são encarados como oportunidade de reunir a família, estreitar os laços e buscar o diálogo, mesmo que, não raras vezes, esse diálogo seja desenvolvido de forma artificial. Quando estão longe da mesa, convivendo socialmente e realizando suas tarefas habituais, os personagens, de alguma forma, são expostos do ponto de vista sexual. Já mencionamos que Jia-Jen, a filha mais velha, é bastante reprimida, Jia-Ning, a filha mais nova, é a primeira a assumir perante a família o início da vida sexual ao anunciar sua gravidez e Jia-Chien, a filha do meio, é liberal. Ela é, inclusive, a única personagem mostrada em um ato sexual. O pai, por sua vez, é exposto em uma das cenas procurando alimentos que ampliem a potência sexual.

Futuramente essa cena é explicada com a revelação de seu relacionamento secreto e, mais adiante, com a exposição de sua nova esposa grávida.

Assim, em meio à mostra de necessidades básicas, prazeres tidos como elementares e até primitivos, esse filme de Ang Lee vai tratando de situações mais complexas dos seres humanos como a dificuldade de convivência e comunicação.

### ***Razão e Sensibilidade***

*Razão e Sensibilidade*, o quarto filme da carreira do diretor taiwanês, é uma adaptação do livro homônimo de Jane Austen. A história tem como personagens centrais Elinor e Marianne Dashwood, duas irmãs que, ao ficarem pobres, sonham em ser felizes no amor. Ambas são a encarnação das palavras que nomeiam o filme. Enquanto Elinor, a mais velha, é extremamente cuidadosa na exposição de seus sentimentos, Marianne tem um comportamento bastante expansivo e espontâneo. Essa composição das personagens fica evidente não somente nos gestos, olhares e comportamentos, mas, também, nos diálogos. Destacamos duas situações, em especial, para comprovar a afirmação. Em ambos os casos há a caracterização – por diálogos – de Marianne como a “sensível” e Elinor como a “racional”.

Coronel Brandon é o personagem apaixonado por Marianne que, no entanto, não é correspondido no sentimento que nutre pela jovem. Em uma das cenas, ele observa para Elinor que Marianne parece muito feliz. *“Sim. Ela não esconde o que sente. Na verdade, seu comportamento chega a ser indecoroso, às vezes”*, responde Elinor. Brandon considera que Marianne é espontânea. *“Espontânea demais. Seria melhor que se adaptasse ao mundo”*, rebate Elinor. Brandon conclui: *“Conheci uma moça como ela, o mesmo jeito doce e impulsivo. Foi forçada, como você disse, a adaptar-se ao mundo. O resultado foi ruína e desespero. Não deseje isso, senhorita Dashwood”*.

Mais adiante, as duas irmãs conversam sobre o fato de Elinor ter de abdicar de seu grande amor em razão de o rapaz, Edward, já estar comprometido em segredo com outra jovem, Lucy. Com o desenvolvimento da história, fica evidente que o noivado está muito mais estruturado na força de uma palavra dada do que

em sentimentos verdadeiros. Mesmo assim, Elinor abomina a ideia de unir-se a Edward (que claramente a ama, muito mais do que a Lucy) em nome do respeito à promessa. Marianne questiona essa conduta. Elinor tenta justificar: *“Eles ficaram noivos há muito tempo. Muito antes de me conhecer. Mesmo sem amá-la, acho que ele ficará feliz por saber que manteve a palavra. Apesar de ser tentadora a ideia de nossa felicidade depender de uma pessoa, isso nem sempre é possível. Devemos aceitar. Edward se casará com Lucy e nós iremos para casa”*. É nesse momento que Marianne delinea Elinor como a personagem racional, que nomeia parte do filme. *“Sempre resignação e aceitação. Sempre honra, prudência e dever. Onde está seu coração?”*

Pode-se afirmar que, a exemplo do que já se pôde ver em *O Banquete de Casamento*, em *Razão e Sensibilidade* Ang Lee aborda de modo muito claro a construção de uma máscara social em contraposição ao verdadeiro “eu”. A gritante oposição de comportamentos das irmãs deixa essa abordagem óbvia. Enquanto Elinor mergulha na racionalidade, mesmo à custa de muito sofrimento (uma vez que essa conduta encobre “toneladas” de sentimento reprimido), Marianne demonstra sensibilidade e não tem medo de demonstrar seus sentimentos, mesmo à custa de eventuais reprovações sociais. Cabe aqui mencionar que o contexto no qual a história se passa é a Inglaterra prestes a ingressar no século XIX. Naquela época, o tradicional comportamento inglês fundamentado na elegância e na etiqueta convive com uma poderosa distinção entre ricos e pobres, entre os que têm mais e os que têm menos dotes.

### ***Tempestade de Gelo***

Em *Tempestade de Gelo*, o título não se refere apenas ao fenômeno da natureza que marca o filme, mas, sobretudo, ao comportamento dos personagens. A frieza nos relacionamentos permeia toda a narrativa dessa obra, adaptada da novela de Rick Moody. Os personagens têm atitudes muito mecânicas, apresentam séria dificuldade para dialogar, são econômicos nas palavras e não encontram facilidade na expressão dos sentimentos que alimentam uns para com os outros.

*Tempestade de Gelo* passa-se nos Estados Unidos, em 1973, e retrata duas famílias de vizinhos: os Hood e os Carver. A primeira é constituída pelo casal Ben e Elena e pelos filhos Wendy e Paul. A família Carver é formada por Jim e Janey e pelos filhos Mikey e Sandy. A narrativa tem a revolução sexual iniciada nos anos 60 como base e retrata os Hood e os Carver tentando adaptar-se a esse contexto. É justamente aí que se pode observar o conflito constantemente abordado por Ang Lee em seus personagens: o dilema entre seguir os próprios desejos e atender a pressões sociais. Todos estão à procura de aventuras sexuais e isso se manifesta como sendo mais uma forma de adaptação às transformações da sociedade – ou o que se julga como sendo as “transformações da sociedade” – do que propriamente uma ação autêntica. Isso fica visível no constrangimento surgido em muitas das situações nas quais os personagens se envolvem.

O sexo está permanentemente presente, seja nas entrelinhas ou mesmo de forma explícita. Ben Hood tem um caso com a vizinha Janey Carver. Elena folheia livros sobre sexualidade enquanto é abordada por um reverendo que afirma esperar encontrar nas pessoas o que Elena procura nos livros. A adolescente Wendy, de 14 anos, está constantemente usando os vizinhos, Mikey e Sandy, de idades semelhantes, como objetos de brincadeiras sexuais. Paul tenta transar com Libbets, uma colega de sala de aula, mas sempre é atrapalhado por Francis, seu colega de quarto<sup>2</sup>. Ben procura passar orientações para Paul sobre relações sexuais. No entanto, como não consegue encontrar o tom ideal para o diálogo com o filho, que já tem 16 anos, insinua apenas uma rápida conversa sobre masturbação.

A revolução sexual que busca lançar seus ideais sobre a sociedade norteamericana do início da década de 70 também é mostrada sob o ponto de vista de dois adolescentes, quase crianças. Wendy e Sandy estão debaixo dos lençóis. Sandy beija Wendy e diz que a ama. Ao gesto do garoto, que demonstra ser significativamente sincero, ela se limita a afirmar “que legal” e, inclusive, a

---

<sup>2</sup> Em uma das cenas, Francis chega a declarar para Paul: “Nós estamos em lados opostos de uma fronteira existencial. De um lado está a sua patética virgindade e, do outro, o meu assombroso sucesso sexual”. O êxito nas conquistas sexuais, portanto, é retratado sob o ponto de vista filosófico, como elemento para uma definição “existencial”.

perguntar se ele está bêbado. O desdém da garota torna evidente a incompatibilidade de intenções: enquanto ele investe no sentimento (amor), ela está interessada apenas na satisfação física (sexo). A cena é emblemática para o contexto retratado no filme não apenas por conter adolescentes que acabaram de sair da infância<sup>3</sup>, mas, também, por demonstrar a luta da mulher pela liberdade sexual, que garante o sexo como fonte de prazer e não apenas como ato de procriação praticado dentro do matrimônio. Esse comportamento de Wendy, no entanto, é bastante explicado por Ang Lee no decorrer da obra. Apesar de ter apenas 14 anos, a menina com pressa de ser mulher é politizada, bastante atenta ao noticiário televisivo (em uma época em que o presidente Nixon estava gradualmente complicando-se no envolvimento do caso Watergate) e, portanto, preocupada em analisar – e acompanhar – as orientações comportamentais da sociedade de seu tempo.

Algumas das cenas mais representativas do filme referem-se à “festa das chaves”, brincadeira inventada para propiciar a troca de casais: os maridos colocam as chaves de seus carros em um pote para serem sorteadas pelas esposas no fim da festa. A ideia é que a mulher saia com o dono do carro cuja chave foi escolhida. Não raras vezes o jogo entre adultos culmina em constrangimento, como é o caso dos vizinhos Jim Carver e Elena Hood que, de amigos, forçam-se amantes. Eles encaram esse gesto não apenas como forma de seguir as regras comportamentais que começam a ser sugeridas pela sociedade, mas, principalmente, como maneira de vingar-se da traição dos cônjuges. Ang Lee mostra o quanto o resultado foi desagradável e desconfortável para ambos. De modo mais geral, a “festa das chaves” expõe como as pessoas estão psicologicamente despreparadas para a troca de casais, além de poder ser visualizada como início da desestruturação das famílias, instituição tão cara para o diretor taiwanês e frequentemente retratada em suas obras.

*Tempestade de Gelo* também enfoca um ambiente marcado pela hipocrisia. O maior exemplo dessa afirmação está na cena em que Ben Hood flagra sua filha

---

<sup>3</sup> Pouco antes da cena debaixo dos lençóis, os dois estavam brincando com um boneco soldado, comportamento bastante típico de crianças.



Wendy iniciando uma simulação de sexo com o vizinho Mikey. Ben repreende a filha severamente, mas só conseguiu surpreender os dois adolescentes por estar na casa da amante, Elena, mãe de Mikey. Com sua atitude, Ben orienta que Wendy e Mikey não façam algo que considera errado, mas ele próprio desconsidera sua traição à esposa.

### ***Cavalgada com o Diabo***

*Cavalgada com o Diabo* passa-se no contexto da Guerra Civil Americana, também chamada de Guerra da Secessão. O conflito aconteceu entre 1861 e 1865 e envolveu os nortistas e sulistas. Os moradores do Norte eram burgueses, abolicionistas, industriais e defensores de uma política protecionista que dificultasse as importações de produtos industriais de outros países e fortalecesse, portanto, o mercado interno. Já os residentes do Sul eram defensores da escravidão, fundamentados na economia agrária e exportadora, aristocratas, latifundiários e liberais. É nesse contexto que *Cavalgada com o Diabo* apresenta para o público o personagem Jacob Friedrich Roedel, comumente chamado de Jake Roedel, interpretado por Tobey Maguire. Mais especificamente, Ang Lee contextualiza a obra como um conflito entre *bushwhackers* e *jayhawkres*. O filme tem início com um letreiro explicativo:

Na fronteira oeste do Missouri, a Guerra Civil Americana não foi combatida pelo exército, mas pelo pessoal local. Gangues do Sul, os *bushwhackers*, formaram guerrilhas lutando desesperadamente contra o exército de ocupação da União e contra os *jayhawkres*, favoráveis à União. Era perigoso ser leal a qualquer das facções. Contudo, pior ainda era ficar entre elas.

Jake Roedel é um adolescente, filho de imigrantes alemães, que se torna um *bushwhacker* por pressão do contexto social e político em que vive. Como explica o próprio letreiro inicial inserido pelo diretor, mais perigoso que ser leal a qualquer uma das facções era não tomar partido. Dessa forma, Roedel parte para a guerra convencido de que o melhor é lutar contra a União, mesmo que com a desaprovação do pai. Nessa nova trajetória, ele reforça a amizade que tem com Jack Bull, cujo pai, Asa, foi morto por *jayhawkres*.

Jake é caracterizado pelo diretor como um jovem rapaz bom em sua essência e o ingresso no conflito vai gradualmente sendo fortalecido pela série de circunstâncias que marcam sua vida: a perda do pai de seu melhor amigo, conforme já mencionado, o assassinato de seu próprio pai (cometido por um agente federal cuja vida foi salva por Jake) e a morte de Jack Bull.

A caracterização da bondade do protagonista pode ser demonstrada pela fala mansa, sensibilidade e aparente calma perante acontecimentos tensos, como as batalhas. Além de bondade, Jake também é consideravelmente ingênuo, conforme pode ser constatado na cena de sua noite de núpcias: diante do questionamento da esposa se ele já tinha deitado com uma mulher, ele tenta desconversar dizendo que já matou muitos homens na guerra. Na medida em que a história transcorre e fica cada vez mais visível a bondade de Jake contrastando com o cenário social caótico da época, é possível perceber o quanto o protagonista é conduzido pelas circunstâncias: se precisa tomar decisões, seja matar alguém ou casar-se com a viúva do melhor amigo, ele o faz obrigado por pressões do contexto em que está inserido. De todos os filmes analisados neste artigo, no entanto, *Cavalgada com o Diabo* é o que deixa o conflito entre o pessoal e o coletivo mais implícito.

### **O Tigre e o Dragão**

Em *O Tigre e o Dragão*, Ang Lee trabalha com a história de dois casais, um mais velho e outro mais jovem, à procura da espada “Destino Verde”<sup>4</sup>. Li Mu Bai (Chow Yun-Fat) e Yu Shu Lien (Michelle Yeoh) formam o casal mais maduro. Lo (Chang Chen) e Jen Yu (Zhang Zi Yi) compõem a dupla mais nova. Os dois casais são extremamente apaixonados, mas em ambos os casos há barreiras. Mu Bai e Shu Lien são os protagonistas. Eles dedicam profundo amor um pelo outro, porém abrem mão desse sentimento em nome do rígido código de conduta

---

<sup>4</sup> A busca dessa espada é que motiva os verdadeiros balés nos quais foram transformadas as lutas marciais apresentadas, bem como o recurso de fazer com que os personagens realizem “voos” diante dos espectadores. As lutas demonstram serem resultado de cuidadosos treinamentos coreografados. Além disso, os atores foram suspensos por cabos (posteriormente eliminados digitalmente da cena) para passarem a impressão de que, em alguns momentos, rompem com a força da gravidade.

sob o qual foram treinados e que, enfim, escolheram para orientar as próprias vidas. Shu Lien é fiel à memória de Meng Si Zhao, seu noivo morto durante uma batalha. Meng era irmão de juramento de Li Mu Bai e o fato de ter sido assassinado antes de casar-se com Shu Lien faz com que ela, em nome do respeito ao falecido, opte pelo celibato. Já o segundo casal, Lo e Jen, são separados pela condição social. Ela é filha de um aristocrata; ele, um órfão que se tornou ladrão dos desertos. Ela está de casamento arranjado pela família com um esposo de mesmas características sociais que as suas.

Em uma das cenas em que Jen e Shu Lien conversam sobre matrimônio fica evidente o quanto cada personagem vive dividido entre vontades individuais e pressões sociais/morais. A menina afirma que seu enlace matrimonial será bom para a carreira de seu pai, mas que, por outro lado, gostaria de ser livre como os heróis dos livros que lê. Às escondidas, já que é discípula de uma vilã chamada Jade, Jen realiza esse seu sonho. É a menina que, vestida de homem, rouba a espada “Destino Verde” apenas por aventura e para exercitar os golpes aprendidos com sua mestra. Durante o diálogo, Shu Lien, por sua vez, revela o porquê da impossibilidade de seu amor por Mu Bai ser concretizado: o respeito à memória de Meng, conforme descrito no parágrafo anterior. Enquanto faz essa revelação, Shu Lien afirma “nunca” ter tido “essa liberdade” que Jen “tanto deseja”. Após a troca dessas confidências, ambas comentam que, a partir daquele momento, seriam como irmãs.

Em outra cena, Jen e Shu Lien fazem reflexões ainda mais intensas sobre a liberdade frustrada. Há revelações da angústia provocada por uma liberdade não totalmente alcançada. Jen afirma que logo irá casar-se e que não teve a vida que queria. Shu Lien parece ignorar o lamento e responde com um “parabéns”, complementando tratar-se do “passo mais importante para a vida de uma mulher”. Jen questiona se Shu Lien é casada, e recebe como resposta outra questão: “O que você acha?”. Jen completa: “Não seria livre se fosse”. Assim, a própria Jen é convidada a dar arremate ao assunto.

Na avaliação de Jen, o casamento é uma prisão ditada pela sociedade, que a impedirá de ser igual aos heróis que admira (Mu Bai e Shu Lien, inclusive).

Para Shu Lien, o matrimônio seria uma forma de responder, finalmente, aos apelos de seus próprios sentimentos e não da razão, que se fundamenta em seu rígido código de conduta. São visões antagônicas, mas que desembocam em um denominador comum: a discussão da liberdade da mulher. Para Gardnier (2000), *O Tigre e o Dragão* tem duas mensagens humanas: “a) é preciso fazer o amor romper as barreiras da tradição; e b) é preciso dar liberdade às mulheres, sob pena de fazê-las infelizes e prejudiciais ao conjunto da sociedade”.

Convém mencionar, no entanto, que o comportamento de Jen Yu serve de contraponto ao de Mu Bai e Shu Lien no que se refere à administração dos próprios sentimentos. Enquanto o casal de protagonistas sublima o amor que sentem um pelo outro, Jen Yu segue suas aspirações: entrega-se (inclusive sexualmente) a um saqueador dos desertos, recusa o esposo prometido, prefere dedicar-se ao aperfeiçoamento de seus golpes marciais do que seguir as regras de seu ambiente aristocrático. Nesse contexto, é possível recorrer novamente a Ruy Gardnier (2000). Para ele,

o grande motor da trama, mesmo que os protagonistas sejam Chow (Li Mu Bai) e Yeoh (Yu Shu Lien), é a jovem Jen Yu. E a principal jogada do filme é a do discípulo. Jen Yu é discípula de Raposa Jade, uma mulher que teve seu amado assassinado, e esse laço de dor é compartilhado pela menina, pois ela deve, segundo a tradição, casar-se através de um casamento arranjado. Mas, ao mesmo tempo, ela deseja ser discípula de Li Mu Bai, pois sabe que ele é um verdadeiro mestre. Com perspicácia, o filme será a história de uma menina que deixa de ser histérica e ladra para transformar-se em mestra e mulher amada. Com mais perspicácia ainda, ele saberá fazer com que o amor impossível de Li Mu Bai e Yu Shu Lien – ela era noiva de seu melhor amigo, morto – possa se realizar à medida que eles transformam Jen Yu numa heroína e que finalmente podem reuni-la com seu amado, um amor também acreditado como impossível. (2000).

Dessa forma, o casal de protagonistas transfere para outro casal a realização do amor que, entre si mesmos, consideram impossível.

### ***Hulk***

O trabalho seguinte de Ang Lee retrata um super-herói que não tem nada de super-herói: trata-se de um ser humano que, em razão do destino, enfrenta uma situação muito peculiar. A adaptação de uma história em quadrinhos para a

tela grande pelas mãos de Ang Lee não foi exatamente um sucesso de bilheteria e crítica. É que o diretor taiwanês deu um caráter muito mais profundo a *Hulk* do que uma simples história de entretenimento construída para divertir o público em mais um verão estadunidense ou atrair multidões mundo afora. Ele elaborou uma delicada explicação psicológica para o fenômeno no qual o cientista Bruce Banner, interpretado por Eric Bana, transforma-se em monstro verde diante da ira.

O personagem central é um “poço” de conflitos psicológicos que têm início tanto na complicada relação entre seus pais, quanto na particularidade genética que carrega como resultado das experiências do progenitor, também cientista. É preciso um estímulo externo – exposição à radiação gama – para que as forças reprimidas sejam manifestadas. No entanto, essa manifestação é tão violenta que, quando acontece, compromete a ordem social. Bruce Banner é adotado logo após ficar órfão, quando ainda nem “tinha idade para poder lembrar-se”, como ele próprio define. Diante disso, ele evita querer saber detalhes sobre os pais biológicos e demonstra irritação quando Betty Ross, sua colega e ex-namorada, menciona o assunto. O conjunto de traumas de infância e lembranças reprimidas levam Betty a alertar Bruce: *“O que mais me preocupa é que feridas físicas são finitas. Mas quando se trata de emoções, quem garante que não vão continuar crescendo e iniciar uma reação em cadeia?”*

O filme tem início mostrando pesquisas sobre regeneração de tecidos. No contexto, esse detalhe pode ser interpretado como reconstrução de relacionamentos. Com os outros ou consigo mesmo. Diversas críticas apontaram que a extensa explicação do drama pessoal do alter-ego de Hulk foi considerada cansativa pelos fãs, que esperavam uma narrativa mais focalizada em lutas e explosões. No entanto, a contextualização do personagem é fundamental para tornar a obra um filme mais elaborado do que um simples produto para diversão. Entre os vários autores que assim consideram está Rodrigo Carreiro (2003). “Digam o que quiserem os detratores, mas uma façanha Ang Lee conseguiu: transformou um dos filmes mais caros de 2003 (US\$ 120 milhões) em uma película com toques pessoais, coerente com a temática da obra que o cineasta vem produzindo”. O próprio título de uma análise feita por Tiago de Sousa (2003)

reforça a afirmação: “Ang Lee transforma HQ em “filme de arte””. Itiberê (2003) faz uma mediação, em reportagem que antecedia a estreia, destacando ser possível identificar Ang Lee como um diretor com características bem definidas:

Se o currículo for decisivo, *Hulk* pode entrar para a história como o primeiro filme de arte inspirado nos quadrinhos. Se o resultado não chegar a tanto, o gigante verde será ao menos mais um herói da Marvel a ganhar as telas numa superprodução repleta de efeitos especiais. Não importa. Seja filme de arte ou puro entretenimento, *Hulk* nasceu com uma marca muito particular (...). Esse pequeno “detalhe” atende pelo nome de Ang Lee.

Mas há outro elemento na narrativa de *Hulk* que merece atenção: a rivalidade existente entre os pais dos personagens principais, Bruce Banner e Betty Ross. David Banner e o General Ross se odeiam e têm em comum uma característica evidente: a dificuldade em relacionar-se com os próprios filhos. David mostra-se egoísta. A partir dos experimentos científicos feitos em si mesmo, o pai de Bruce queria melhorar-se, tornar-se poderoso para si e para olhos alheios. As consequências da experiência, no entanto, desembocaram no filho, que, pelo resto da vida, acabou sendo visto pelo pai mais como uma façanha científica do que propriamente um filho. O General Ross, por sua vez, nunca conseguiu dialogar com a filha. David e o general parecem alimentar a rivalidade mútua com as consequências das frustrações originadas nos desestruturados relacionamentos que mantêm com os próprios filhos. Carreiro (2003) aposta no retrato familiar como a questão central no filme.

O verdadeiro tema de *Hulk* parece ser, de fato, as relações familiares deterioradas numa sociedade em que a neurose por trabalho é dominante. Essa visão de incredulidade diante da decadência da família ocidental está presente em outros trabalhos de Ang Lee e parece muito lógica, vindo de um sujeito criado em Taiwan. Não parece surpresa, portanto, que o verdadeiro vilão do filme – não um vilão no sentido tradicional – seja um workaholic que, não por mera coincidência, vem a ser justamente o pai de Bruce Banner.

*Hulk* mostra-se, de fato, bastante coerente com a temática abordada por Ang Lee. É uma das suas obras onde fica mais evidente a luta para reprimir situações internas, sentimentos que, quando liberados, podem ocasionar estragos e comprometer o mundo ao redor. A adaptação de uma história em quadrinhos foi

usada para, mais uma vez, focar o conflito entre questões pessoais/internas e o meio social, sobretudo familiar.

### ***O Segredo de Brokeback Mountain***

*O Segredo de Brokeback Mountain* retrata o envolvimento entre Ennis Del Mar, interpretado por Heath Ledger, e Jack Twist, vivido por Jake Gyllenhaal. Ennis é um rancheiro prestador de serviços para terceiros e Jack um vaqueiro de rodeio. Eles se conhecem no verão de 1963, em Wyoming, estado rural e conservador do oeste norte-americano e, em meio ao ambiente rude, envolvem-se sexual e emocionalmente. Ambos são despedidos de seus postos<sup>5</sup>. Ennis retorna para sua cidade natal para casar-se com a mulher com a qual estava comprometido. Jack, por sua vez, segue para o Texas, onde também se casa, mas com a filha de um rico empresário, e começa uma carreira nos rodeios. O filme documenta esse complexo relacionamento emocional, sexual e romântico que Ennis e Jack desenvolvem e passam a manter – não sem grandes empecilhos – no decorrer de duas décadas.

A história é conduzida de modo totalmente realista, cru, sem afetação ou dramatização além do natural e, justamente por isso, não despertaria interesse

---

<sup>5</sup> Essa despedida é comparada pelo psicanalista Carlos Perktold com a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Dentre as principais analogias destacam-se os fatos de Ennis e Jack terem um cenário paradisíaco como local de trabalho e de não poderem “descobrir a sexualidade”. Escreve Perktold: “Se no livro sagrado a interdição está representada pela maçã, no filme ela é a norma imposta pelo patrão de não acender fogueira no alto das montanhas do Wyoming, um estado americano cheio de petróleo, agricultura, lindas paisagens do Parque Yellowstone e um inglês de sotaque jeca. Como só se proíbe o desejado, a fogueira breve se transforma em metáfora, pois o que se acende entre os dois logo os leva a perder a inocência e encontrar a pretensa satisfação numa sexualidade nunca experimentada. O resultado da perda da inocência é a expulsão do Paraíso, por demissão de ambos, tão logo um dos enviados do patrão, uma espécie de fiscal de Deus, os observa com binóculos e os descobre felizes demais. Afinal, pelas suas incompletudes pessoais representadas pelo despreparo profissional para exercer outra atividade, deveriam ser infelizes. O anjo leva a informação de que algo havia saído fora dos planos de um deus terreno, o capitalista e patrão. Eles são expulsos do lugar. A partir daí, Ennis Del Mar, nome adequado para quem é homossexual convicto e cujo sobrenome é destino atávico, estará à deriva no oceano da paixão e mergulhado nas profundezas do seu inconsciente. Chora pela perda do amigo e do paraíso que não voltarão [sic]. Por quase vinte anos, tentará recuperá-los até se descobrir quem não é – nem marido, nem pai, nem amante, nem homo e nem homossexual. ‘*Você me transformou no que sou*’, diz ele ao lamentar a partida do amigo, definindo o indefinido. Jack Twist, o outro personagem, é o mensageiro do desejo, alguém que chega para mostrar que ninguém escolhe a quem se ama, e que pode ocorrer até mesmo uma escolha torcida, como é o seu nome. O filme dirigido pelo chinês Ang Lee faz uma revisita ao mito do paraíso perdido: algo que tivemos, perdemos e lutamos para recuperar”.

caso não tivesse como principal ingrediente um tema ainda polêmico: o amor homossexual. Mais que isso, o diretor enfoca como casal dois cowboys, ícones da masculinidade da sociedade norte-americana. Se a naturalidade com que a história é tratada fizesse parte de uma trama heterossexual, certamente resultaria em reações tediosas por parte do público. Como se trata de um “amor entre iguais”, o recurso caminha para um efeito distinto: acaba despertando curiosidade e, como consequência, sendo um modo de mostrar o quanto a homossexualidade pode (ou deveria) ser encarada como algo natural.

Reservando o devido respeito a cada contexto, pode-se lembrar que o adjetivo “natural”, inclusive, remete ao próprio *slogan* do filme: “O amor é uma força da natureza”. E a natureza revela-se para os protagonistas, pelo menos inicialmente, como algo extremamente desafiante: há muito frio, tempestades, irregularidades do relevo, lobos que ameaçam as ovelhas. Por fim, porém, tudo isso parece servir de incentivo para a relação que futuramente nasceria. É no isolamento da montanha que, posteriormente, eles procurariam, a todo custo e na medida do possível, manter o relacionamento.

Uma vez que se menciona aqui a naturalidade da narrativa, torna-se oportuno frisar que os personagens são construídos pelos atores e pelo diretor de modo a fugir completamente do estereótipo comumente utilizado pela indústria cultural para retratar os homossexuais. Não há afetação e nenhuma fala ou gesto são efeminados. Pelo contrário: o espectador depara-se com dois homens bastante masculinizados e preparados pela vida para enfrentar situações adversas em seus trabalhos que requerem força física e comportamentos não raras vezes rudes.

O *Segredo de Brokeback Mountain* transcorre mostrando os dois personagens sempre lutando para manter o sentimento que sentem um pelo outro longe dos olhos (e do julgamento, portanto) da sociedade. Em dois momentos, no entanto, o filme evidencia situações que fragilizam essa tentativa. O primeiro deles acontece quando ambos ainda estão na montanha. A cena em que Ennis e Jack fingem lutar, e usam essa brincadeira para trocar carícias, é repentinamente seguida pelo enquadramento do empregador observando-os. Um



binóculo “toma” toda a tela, demonstrando o “olhar social” sobre o proibido, o convencionalmente rejeitado. O “olhar social” invade, dessa forma, o espaço bucólico, natural, livre. O segundo momento simbólico da “sociedade” tomando conhecimento do amor proibido dos jovens dá-se quando Alma, a esposa de Ennis, vê Jack e o marido beijando-se calorosamente após não se controlarem por terem ficado quatro anos sem encontrar-se. São momentos emblemáticos do filme para demonstrar o confronto entre heterossexualidade compulsória (pressão social) e comportamento invisível (decorrente de um sentimento muito particular). À medida que vão tomando conhecimento do relacionamento secreto, outros personagens colaboram para manter as normas sociais. Em nenhum momento há alarde, como se a própria divulgação e difamação dos protagonistas por parte dos personagens secundários fosse uma forma de comprometer-se inconvenientemente perante a sociedade. A interpretação demonstra o quanto o ambiente retratado no filme concebe o assunto como interdito. Miskolci (2006) amplia a análise:

*Brokeback Mountain* mostra como vivemos em uma sociedade estruturada no jogo do visível e do invisível, do dito e do silenciado, do plenamente vivido e do que é mantido em segredo. A mesma ilusão de invisibilidade que permite que o amor entre Jack e Ennis se realize na montanha os aprisiona na condição do *segredo aberto*. Nele, a rejeição da relação é dupla: pelos parceiros amorosos que a concebem como questão privada e pelos que *sabem* e convertem-se em algozes. O contratante expressa sua repulsa por Jack quando ele retorna em busca de emprego; Alma, a esposa traída, revela seu nojo pela relação do marido em uma conversa enquanto a esposa de Jack termina como a provável mandante de seu assassinato. Todos, sem exceção, são enredados no mesmo mecanismo social que constitui a experiência de vida dos protagonistas. (MISKOLCI, 2006).

O casamento heterossexual “mutila” a verdadeira essência dos protagonistas: o enlace matrimonial é realizado apenas para suprir uma pressão da sociedade e não com o objetivo de satisfazer sinceros desejos individuais. Esses apenas são atendidos no “casamento” clandestino que ambos consumam na montanha Brokeback. Nos encontros ocultos e esporádicos, significativamente espaçados em razão de suas vidas falsamente expostas para a sociedade, Jack Twist e Ennis Del Mar vão muito além da simples conjunção carnal: convivem,

expõem-se um ao outro da forma como realmente são. Por mais que Ennis seja sempre o mais calado e com dificuldades para externar sentimentos, quando está só com Jack, ele fica mais próximo daquilo que poderia ser considerado sua própria essência, uma vez que assume o amor que sente pelo outro.

Diante de tudo o que foi exposto torna-se evidente que a narrativa não culmina em um final feliz, ao contrário do que dita a cartilha da narrativa clássica hollywoodiana.

### ***Desejo e Perigo***

Um complexo e dissimulado jogo de aparências marcado, como o nome indica, por muitos riscos e luxúria pode ser verificado em *Desejo e Perigo*, o penúltimo filme da carreira de Ang Lee<sup>6</sup> e o último analisado neste trabalho. Nessa obra adaptada de uma história do romancista chinês Eileen Chang, os espectadores são levados até Xangai ocupada pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial. A narrativa acontece entre os anos 1930 e 1940 e mostra um grupo de jovens universitários comunistas que usa o teatro como forma de militância política e defesa do patriotismo. A jovem Wong Jiazhi (interpretada pela iniciante Tang Wei) une-se a esse grupo e acaba recebendo a missão de seduzir Yee, o chefe de polícia de Xangai, acusado pelo Partido Comunista Chinês de ser colaboracionista dos japoneses. A intenção é tornar o policial alvo fácil para que, então, o grupo possa matá-lo. Wong passa-se por esposa de um próspero comerciante e, assim, infiltra-se no círculo social de Yee.

A forma como os dois se aproximam contrasta com a violência das cenas de sexo bastante comentadas pela crítica. A aproximação é baseada na sutileza, em olhares e poucas palavras. Já as relações sexuais representam uma ação de catarse perante um mundo opressor para ambos. Pela função que ocupa, ele é um homem extremamente desconfiado e, justamente por isso, oprimido. Ela é inserida num jogo arriscado no qual, entre tantas consequências, está a perda da própria identidade. Afinal, será preciso muito mais que técnicas de representação

---

<sup>6</sup> O último filme de Ang Lee é *Taking Woodstock*, não analisado neste artigo por ainda não estar disponível em DVD.

teatral para viver a personagem inventada para o plano: é necessário mergulhar no simulacro.

Para o espectador sobeja ambiguidade: até que ponto ela está sendo fiel ao plano montado pelo grupo ou está se deixando levar pelo encanto do chefe de polícia e, assim, correndo o risco de apaixonar-se? Por acaso ele sabe das intenções de sua amante e, ciente de estar no controle da situação, permite que o plano transcorra até considerar o momento certo de inverter o jogo, ou seja, deixar de ser alvo e torná-la a presa? Afinal, além de discreto e desconfiado, ele é muito atento. Já desmascarou outras duas mulheres enviadas como espiãs e, antes de mandar matá-las, obteve informações sobre as atividades dos grupos aos quais elas pertenciam. Em meio a sutilezas, olhares e gestos contidos, silêncios e muitas dúvidas para ambos os lados é difícil definir quem está mentindo, quem está acreditando, em qual medida ou, afinal, se existe crença de um dos lados.

Ambos vivenciam o dilema de cumprir uma missão ou entregar-se aos anseios. Mais uma vez está presente o conflito entre a razão e a emoção. Yee cumpre seu papel social de colaboracionista ou entrega-se à paixão? Wong leva até o fim o plano de matar o chefe de polícia ou obedece ao coração? Em uma das cenas, um membro do Partido Comunista Chinês fala agressivamente para Wong: *“Lembre-se que para um agente só há uma coisa: lealdade. Ao partido, ao nosso líder, ao nosso país”*. Além de preparar o desfecho do filme, a cena da compra do anel com a presença de ambos é emblemática por diminuir a forte ambiguidade já mencionada e trazer à tona aquele que é o tema recorrente do diretor taiwanês e o objeto de análise deste artigo: o dever *versus* querer.

Bem além de uma narrativa sobre guerra e/ou política, *Desejo e Perigo* é mais uma obra na qual Ang Lee destaca o que costuma destacar: o ser humano e seus conflitos. Nader expõe:

Ang Lee aparenta estar nos entregando um grande filme sobre reações, política, vingança e boa engenhosidade na confecção dos planos. Mas, então, sua verdadeira virtude vai tomando corpo com o avançar da relação da terrorista – designada para tal – e o figurão traidor, com a dúvida que se instala na cabeça do espectador sobre para onde caminha tal relação e com um desfecho que revela um outro filme, muito além do

discurso político, e muito mais ligado à insanidade a que pode ser levado o ser humano quando “perde as estribeiras”, quando cai no verdadeiro conto que é a paixão; e em como reagem homem e mulher ante tal situação.

No caso de Wong não há nem a conquista do querer nem o cumprimento do dever. Em *Desejo e Perigo*, o uso do termo “ferir-se”, feito pelos personagens, vai além do contexto de guerra retratado: remete, também, à esfera dos sentimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando os dez filmes de Ang Lee antes de *Taking Woodstock* é possível comprovar a hipótese de que todo o conjunto da obra do diretor taiwanês estrutura-se mesmo no conflito entre a razão, o dever e o código de honra, de um lado; e a sensibilidade, o amor, o instinto, de outro. O conflito entre o público, social, coletivo e o privado – aqui entendido como o próprio “eu” de cada personagem – é, realmente, um assunto recorrente em toda a sua cinematografia. Mesmo com temáticas e épocas diferentes, contextos e culturas distintas, os personagens de Ang Lee têm esse ponto em comum: as pressões sociais/morais incidem sobre as vontades individuais e todos precisam, de uma forma ou de outra, administrar as consequências disso.

No decorrer do estudo também ficou explícito que a utilização da temática familiar é um elemento bastante presente nas narrativas, além da comprovação da relação entre Oriente e Ocidente. Andreghetto complementa a reflexão:

Grande observador do comportamento humano, Ang Lee possui sensibilidade para tratar de temas ligados à família e à perda de identidade diante de um mundo sempre em mutação, pois, ele mesmo, é um taiwanês que trafega com grande desenvoltura dentro do cinema ocidental e oriental.

Diante de tudo o que foi analisado e exposto pode-se afirmar que, em maior ou menor grau, os personagens principais de Ang Lee estão efetivamente buscando a verdade sobre si “através do fingimento”, conforme o próprio diretor menciona. Todos eles, em maior ou menor intensidade, nesta ou naquela obra, representam papéis na esfera pública enquanto que, na esfera privada, desejam e/ou fazem o oposto do que evidenciam para a sociedade. Vivenciam, dessa forma, um constante conflito entre máscara e essência, cujo desfecho concede a cada filme uma característica bem peculiar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREGHETTO, Luiz. Exímio repertório. Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/74/brokeback2.htm> Acesso em: 16 jun. 2009.

Biografia de Ang Lee. Disponível em: [www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lee\\_ang.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lee_ang.htm). Acesso em: 25 jan. 2010.

CARREIRO, Rodrigo. Hulk – Filme de Ang Lee apresenta técnica de montagem revolucionária e transforma o gigante esmeralda num herói trágico. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/dvd/hulk/> Acesso em: 17 jun. 2009.

GARDNIER, Ruy. Amável hibridismo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/tigreedragao.htm>. Acesso em: 21 dez. 2008.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. Equilíbrio Delicado. Revista Set, São Paulo, ed. 192, jun. 2003.

LEE, Ang. Ang Lee. Site Zeta Filmes: <http://zetafilmes.com.br/interview/anglee.asp?pag=anglee>. Acesso em: 16 jun. 2009.

MISKOLCI, Richard. *O Segredo de Brokeback Mountain* ou o amor que ainda não diz seu nome. Estudos Feministas. Florianópolis, maio-agosto/2006.

NADER, Cid. *Desejo e Perigo*. Disponível em: [http://www.cinequanon.art.br/estreias\\_detalhe.php?id=1280&num=2](http://www.cinequanon.art.br/estreias_detalhe.php?id=1280&num=2) . Acesso em: 16 jun. 2009.

PERKTOLD, Carlos. Prisioneiros do Desejo. Disponível em: [http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372006000100005&lng=pt&nrm=](http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100005&lng=pt&nrm=) Acesso em: 17 jun. 2009.

SOUSA, Tiago de. Ang Lee transforma HQ em “filme de arte”. Disponível em: <http://www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=17> Acesso em: 16 jun. 2009.

WERNECK, Alexandre. O Oeste moral de Ang Lee. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/destaques/2006/oscar2006/noticia11.html>. Acessos em: 17 jun. 2009 e 25 jan. 2010.