

KONG BU FEN ZI / THE TERRORIZERS / 1986
(“Os Terroristas”)

Um filme de Edward Yang

Realização: Edward Yang / *Argumento:* Hsiao-Yeh, Edward Yang / *Montagem:* Ching-Sung Liao / *Produção:* Teng-Fei Lin / *Direção de Fotografia:* Chan Chang / *Banda Sonora:* Xiaoliang Weng / *Interpretações:* Cora Miao (Zhou Yufen), Li-Chun Lee (Li Lizhong), Shih-Chieh King (amante de Zhou), Pao-Ming Ku (O Oficial Ku), An Wang (Shu An), Ming Liu (a mãe de Shu An), Jin Shih-jye (Ah Shen), Gu Bao-ming (Lao Gu), Shao-Chun Ma (O Fotógrafo), Chia-ching Huang (Sua Namorada) / *Produção Associada:* Chi-Pin Chao / *Produção Executiva:* Raymond Chow / *Cópia:* Blu-ray, a cores, falado em mandarim e min do sul, legendado em francês e eletronicamente em português / *Duração:* 108 minutos / *Estreia Mundial:* 19 de novembro de 1986, em Taiwan / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Este filme-mosaico, que tricota um retrato da cidade de Taipé através de três blocos de histórias, talvez possa ser resumido com base na tensão que habita a personagem mais ou menos central da escritora – já falarei sobre o “problema” da centralidade. Zhou Yufen enfrenta uma crise de inspiração e a ruína do seu casamento: os romances têm de dizer uma verdade qualquer para atingirem o coração do leitor, mas eles são “só romances”, não a realidade vivida. Esta escritora procura a sua história ativamente, no sentido de se libertar do bloqueio criativo, mas descobrirá que, na realidade, foge de uma coisa, apesar de tudo, mais tangível: o dia-a-dia cinzento do seu casamento com Li Lizhong (papel assombroso de Li-Chung Lee), um técnico de laboratório, vulnerável e inseguro, que parece viver atormentado pelo fracasso dessa relação de que tanto depende emocionalmente. A rede começa a desenhar-se aqui, aliás, o próprio Edward Yang, nome maior do Novo Cinema de Taiwan, confidenciou isso, numa entrevista preciosa concedida ao grande especialista do cinema asiático Tony Rayns (*Monthly Film Bulletin*, março de 1989), quando disse: “o filme seria sobre o modo como temos medo de não sermos amados e como nos ameaçamos uns aos outros com esse medo.”

Falei de uma “falsa centralidade”, porque, de facto, se, “no papel”, Zhou Yufen e Li Lizhong poderão ser vistos como o casal de protagonistas, o filme – essa entidade organizadora que nunca deixamos de sentir a operar sobre a história – apresenta uma “topografia” própria, eminentemente visual – é interessante verificar o falhanço das várias sinopses produzidas sobre **The Terrorizers**, ainda que seja justo dizer que estas são bem-vindas dada a complexidade da urdidura narrativa. Yang, nessa conversa com Rayns, confidenciara também a sua inabilidade para comunicar as histórias textualmente, até porque as suas paixões sempre foram o cinema (não descurando o americano, que aparece citado através da presença muito insinuante do cartaz de **Who’s Afraid of Virginia Woolf?** [1966]) e a banda desenhada, arte em que se especializou (foi consultor na área para um jornal de Taiwan): “Quando escrevo uma história, escrevo sempre em termos do modo como devem ser os planos e o que é que a plateia deve sentir quando os vir.”

Nesse sentido, terá sido providencial a descoberta do *décor* onde se situa a primeira cena do filme, sendo nela dominante a presença do gasómetro, “uma grande bomba situada no meio da cidade”, como o descreveu Yang na entrevista conduzida por Rayns. É aí que podemos localizar o tal centro não da história, mas antes do próprio filme – de novo, essa distinção (história e filme) que se impõe fazer aqui. Na sequência de um tiroteio – presumivelmente entre gangues e, depois, envolvendo a polícia – um rapaz é detido e a sua parceira escapa, ainda que ferida numa perna. A mulher escapa à polícia, mas não à objetiva – ao olho de falcão – do fotógrafo Shao-Chun Ma. A “detenção” pela imagem fotográfica irá promover o desdobramento de histórias, sendo, enfim, o verdadeiro *carrefour* dramático menos o gasómetro que a composição fotográfica que Shao-Chun Ma produz a partir desse instante decisivo. A imagem da fugitiva é impressa, em mosaico, numa série de pequenas fotografias afixadas na parede. Como o detetive de **Laura** (1944), encarnado por Dana Andrews, ou como o fotógrafo tornado detetive David Hemmings em **Blowup** (1966) – Antonioni, uma referência importante no universo de Yang, tanto aqui como nas duas anteriores longas do realizador, todas elas atravessadas por desgostos matrimoniais ou pelo grande tema da “incomunicabilidade” entre homem e mulher –, o fotógrafo é consumido pela obsessão por uma mulher e por uma imagem. Da imagem para a mulher, da mulher para a imagem, **The Terrorizers** vai desenhando o seu mapa emocional, sendo que, a dado momento, como em **Laura**, a mulher regressa ao local do crime, que é, nesta altura, menos o sítio do que a tal fotografia (a imagem como lugar, polo de atração). Sem que o previsse, dá, então, de caras com a imagem compósita do seu rosto, espécie de *puzzle* visual que *territorializa* esta narrativa feita de múltiplas vizinhanças e contiguidades. Ela depara-se com a sua imagem impressa em grande escala, na parede da sala escurecida do fotógrafo, local que outrora servira de abrigo às más companhias com quem a rebelde havia privado, e acontece o seguinte: desmaia.

De facto, a fugitiva desmaia e a escritora adormece umas quantas vezes nesta história. A fugitiva escreve, não com uma caneta (como a escritora), não com imagens (como o fotógrafo), mas com a voz, levando até onde pode o jogo das proverbiais *prank calls* (chamadas anónimas por telefone). Yan teve a sua ideia para **The Terrorizers** depois de a atriz An Wang lhe ter contado que costumava matar o tempo brincando às chamadas anónimas e que, numa dessas partidas, se fez passar por amante do marido da mulher que atendeu o telefonema. “[Esta história] pôs-me a pensar sobre quão frágeis as nossas vidas são, como algo tão insignificante (não forçosamente uma chamada anónima) pode ser suficiente para desencadear perigos ocultos.” Em **The Terrorizers**, a chamada de An Wang, ou melhor, da personagem que interpreta no filme *depois* da vida, tem como destinatária a escritora em crise. Muito perversamente (perversidades do acaso, entenda-se), a partida insignificante irá reacender a capacidade de escrita que até então estava adormecida.

Edward Yang, cineasta sensível à condição das mulheres (admirador do japonês Mikio Naruse, sendo a sua obra de estreia a mais naruseana de todas, **That Day, on the Beach** [1983]), põe uma mulher em diálogo com outra, tendo como principal *medium* o acaso – ia escrever “o telefone”. Talvez seja esta a principal razão para que não devamos perder muito tempo a dar um sentido final a este *puzzle* que tem Taipé – ou a fotografia de uma mulher – como principal fator de ligação. Sabemos duas ou três coisas sobre ela, a fugitiva, e permaneceremos assim até ao fim – a personagem a partir da qual a ação se frutifica é porventura a mais insondável e também a mais perigosa (a *femme fatale*...). Qual metáfora viva, real mas muito fugidia, ela personifica a elipse que liga/desliga as várias histórias entre si, porque o que interessa guardar aqui é precisamente a ação, o gesto rápido, isto é, a fuga que se interrompe, se expõe e se fetichiza até ao infinito na imagem fotográfica. E, acrescente-se, se verticaliza! Com efeito, Yang diz que, ao contrário do anterior, e magnífico,

Taipei Story (1985), este é um filme horizontal. Ora, a fotografia serve precisamente para “cortar” essa imparável horizontalidade – estrutura narrativa repleta de brechas, cravada de balas ou fulminada pelos disparos de uma câmara fotográfica e, no violentíssimo final, de um revólver – que pouco tempo nos dá para processar ou organizar os elementos finamente entrecruzados do drama.

Enfim, como peças de um retrato polifônico, sobre a cidade e sobre pessoas perdidas (os homens bem mais que as mulheres...) no seu medo de não serem amadas, uma mulher surge, assim, como o fantasma de uma segunda mulher ou como o sonho ou alucinação da escritora que não consegue escrever – ironia a assinalar aqui: a ligação mais significativa é aquela que acontece entre duas personagens que nunca se encaram. Ao mesmo tempo, o bloqueio criativo de Zhou Yufen, como a própria confessa ao amante, prende-se com uma redução do seu mundo aos problemas matrimoniais, a uma realidade onde projetará (acabará por projetar, pois completa o livro) todas as angústias, transformando-a em palco para uma tragédia mundana. Eis uma marca da globalidade da escrita visual de Yang: ela flui, com uma elegância especial, quase rumorejante, em imagens perto de estáticas que elidem os (ou não tiram grande partido dos) focos de maior tensão, sendo que, por detrás do que vemos, correm águas turbulentas, histórias de violência – *e terror* – que, fazendo agora a psicanálise que se exige, talvez advenham de uma ferida aberta na sociedade de Taiwan: o seu desenraizamento em relação à *mainland* chinesa.

Tinha toda a razão Serge Daney (*in La Maison cinéma et le monde 3. Les Années Libé 1986-1991*) quando advertia, na sua crónica do Festival Internacional de Locarno, onde Yang ganhou o Leopardo de Prata, o seguinte: “Evidentemente, de estrato em estrato, é a sociedade taiwanesa que se desenha pouco a pouco, mas, como em Antonioni, à maneira de uma caligrafia tão exagerada quanto obcecada.” É certo que Edward Yang guardaria um olhar mais completo sobre “a grande questão” chamada Taiwan para o seu épico de quase quatro horas **A Brighter Summer Day** (1991). Mesmo assim, **The Terrorizers** está embebido de tudo aquilo que o realizador, depois de uma longa estada no estrangeiro, estudando e trabalhando nos Estados Unidos, assistiu aquando do regresso a casa: a impermanência e permeabilidade da vida numa (so)ci(e)dade de identidade difusa, fantasmal e em luta consigo mesma. É porventura também ela “o que se vomita” para o espaço *off* dos créditos finais.

Luís Mendonça