

Problemáticas do Contemporâneo em Tsai Ming-liang: Memória, Distanciamentos e Sexualidade

Marcos Aurélio Felipe¹

Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma cadastrófe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso.

Walter Benjamin

(*O Anjo da História – em Ensaio Sobre o Conceito de História*, 1940)

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo.

Giorgio Agamben

(*O Que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, 2009)

Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares.

Pierre Nora

(*Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*, 1993)

A principal característica dos lugares ‘públicos mas não civis’ é a dispensabilidade da interação. Se a proximidade física não pode ser evitada, ela pode pelo menos ser despida da ameaça de ‘estar juntos’.

Zygmunt Bauman

(*Modernidade Líquida*, 2001)

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) / Centro de Educação (CE) / Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC). 59078-970, Natal, Brasil.

Introdução

A contemporaneidade, na qual Tsai Ming-liang coloca em pauta algumas questões e problemáticas, coincide com o momento atual denominado “pós-modernidade”, que, em linhas gerais, corresponde ao período posterior à modernidade que não conseguiu responder a uma série de transformações do nosso tempo. Nesse sentido, a pós-modernidade – se a considerarmos uma etapa do processo histórico – é, portanto, um momento posterior, ora visto como aprofundamento, ora como antagônico ao período anterior. Ganhou várias denominações: “sociedade pós-industrial”, “sociedade da informação”, “modernidade líquida”, “sociedade de consumo”, dentre outros (Giddens 1991; Bauman 1998, 2001; Harvey 2017). Para efeitos deste estudo, teremos em perspectiva o termo contemporaneidade, que, seguindo Giorgio Agamben (2009), compreendemos como uma condição que, a princípio, vincula-se ao tempo presente, ao conjunto de experiências que vivenciamos e que nos confrontam. Longe de ser uniforme, ao coincidir com a pós-modernidade, estamos falando de um momento de contradições, instabilidade, descentralização – uma espécie de era da indefinição ou de “desdiferenciação de campos” (Jameson 2001, 73)². É, na verdade, mais uma condição, do que um momento da história. Nesse contexto, nossa investigação aborda as problemáticas do contemporâneo, sobretudo os lugares de memória, os distanciamentos afetivos e a sexualidade, a partir do filme *Adeus, Dragon Inn (Bu San, 2003)*, de Tsai Ming-liang. Tais problemáticas foram sendo reveladas no processo de análise fílmica, que envolve a decomposição e a recomposição, a descrição e a interpretação dos elementos constitutivos de um dado filme, com premissas sendo construídas e revistas no decorrer do visionamento (Vanoye e Goliot-Lété 1994)³.

Enquanto procedimento, ao prospectarmos os elementos fílmicos, audiovisuais, visuais, sonoros e, também, histórico-culturais, a análise fílmica revelou as operações que respondem pela produção de sentido, pelas experiências sensoriais e dimensões sócio-históricas. Vernet (1995, 90) nos lembra que, quando diante da câmera, “[m]esmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’: qualquer objeto já é um discurso em si”. Concorda, assim, com Barthes (1990), o qual conclui, em seus estudos sobre a imagem, que os códigos de significação são também códigos históricos e culturais. Essas operações, segundo Jacques Rancière (2012, 11-12), são o que

² Sobre modernidade e pós-modernidade, existem diversas reflexões já publicadas (Adelman 2009; Shinn 2008); Hennigen 2007), o que torna desnecessário apresentar mais uma vez um painel sobre seus principais pensadores e tendências.

³ Em um estudo mais específico com enfoque educativo, a partir da obra do documentarista brasileiro de curta-metragens Aloysio Raulino, identificamos e analisamos de forma mais abrangente os processos, categorias e etapas que envolvem a análise fílmica (Felipe 2018a).

constitui, de fato, a imagem, que compreende as “relações entre um todo e suas partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”, antes mesmo dos objetos perceptíveis pertencentes à realidade. São operações que modulam planos, cenas e sequências dos filmes, os quais, afinal, constituem o nosso *corpus*. Assim, as problemáticas e as questões do contemporâneo resultaram de um processo de análise, cujos limites se encontram sempre nos filmes, que nos acompanham, nos controlam e nos vigiam (Aumont 1995b, 26). Por extensão, como perspectiva de todos os nossos trabalhos (Felipe 2018a, 2018b), não estabelecemos *a priori* as categorias teóricas, pois entendemos o cinema como um espaço potencial de problemáticas e questões. Evitamos, portanto, criar uma redoma na qual as obras são “lidas” a partir de um “quadrado teórico” definido sem espaço para o visionamento do seu poder de criar e forjar mundos semelhantes e dessemelhantes aos que conhecemos.

Buscando abordar a(s) problemática(s) da contemporaneidade, a obra do diretor malaio, radicado em Taiwan, Tsai Ming-liang mostrou-se pertinente. Nesse sentido, partimos de *Adeus, Dragon Inn*, um dos exemplares mais emblemáticos da sua filmografia, por colocar em crise o narrativo (ou apresentá-lo de outra maneira) e por ter sido revelador das dimensões contemporâneas que também constituíram o nosso objeto. Por uma questão metodológica, foi preciso trazer para o centro da análise outras obras do próprio diretor e, paralelamente, filmes de outros diretores da contemporaneidade asiática: Jia Zhang-ke (China); Apichatpong Weerasethakul (Tailândia); Hou Hsiao-hsien (Taiwan); Wong Kar-wai (Hong Kong). Enquanto realizadores do mesmo contexto histórico-cultural chinês, é fundamental tê-los em perspectiva, pois, como escreveu o crítico Jean-Michel Frodon (2014, 32) sobre a obra de Zhang-ke, a poética de Tsai Ming-liang “deve ser inscrita e apreciada em diversos contextos de referências. [...] em uma longa história do cinema chinês, ou, antes, dos cinemas chineses”. Se não aprofundamos as relações, é porque não se trata de um estudo comparativo. Mas, aos buscarmos as similaridades, ainda que em instantâneos analíticos, é com o intuito de ilustrarmos que, em um mesmo período histórico cinematográfico, um diretor não está só. Responde, em conjunto, por dimensões que são comuns a outros olhares, mesmo que as respostas sejam diversas e ganhem outra forma.

Nesse processo, identificamos o que chamamos de *constante narrativa* em Tsai Ming-liang, que, ao pautar as questões do contemporâneo (como a memória, os distanciamentos afetivos e a sexualidade) de forma recorrente em sua obra, enreda os filmes como em uma teia, na qual os personagens, os núcleos dramáticos e o estilo se encontram sempre em seriação, naquilo que Tiago De Luca (2011,

158 – citando Song Hwee Lim, 2007, 227) chama de “intratextualidade”.⁴ Ao compartilhar com outros realizadores asiáticos contemporâneos as questões do seu tempo, Ming-liang desenvolveu uma poética frente às problemáticas da contemporaneidade, cujas imagens nunca deixam de estar em diálogo com as demais esferas da sociedade e fílmicas (como se sempre apontassem para uma infinidade de significados e sensações que nos atravessam). Sob suas lentes, o contemporâneo ganha relevo e se transforma em objeto dos seus filmes. Para compreendermos como a sua poética cinematográfica desnuda essas questões, sobretudo vinculadas aos lugares de memória (e, por consequência, aos distanciamentos afetivos e à sexualidade), partimos da concepção do cinema, ao mesmo tempo, como objeto e sujeito epistemológico, pertencente às narrativas de produção de sentido e experiência sensorial. Portanto, interessa-nos entender, mais do que a *causa*, o *como* determinadas questões aparecem problematizadas no complexo tecido cinematográfico das obras analisadas e, por extensão, como os filmes se constituem como linguagem, constituem-se na dialética com o mundo histórico e fabular que abordam e são constitutivos de mundos similares ao que habitamos e conhecemos (Felipe 2018c, 19).

Nossa abordagem, em termos dos fundamentos teórico-metodológicos, perpassará o tríplice referencial contemporâneo que consideramos pertinente para uma maior compreensão da área. Buscamos elementos que nos ajudam nesse percurso sobre a obra de Tsai Ming-liang não apenas nos estudos acadêmicos, mas, de alguma forma, na crítica de cinema que requer o autorismo, os traços de estilo e a *mise en scène* e na inventividade analítica de inúmeros veículos da Internet. No trabalho de Adrian Martin (2015), constante nas referências, essa nuance contemporânea aparece com um brilho particular, o que nos levou à confluência, quando foi o caso, destas três vertentes. Por outro lado, como já assentamos em outro momento (Felipe 2018a), compreendemos que os filmes “exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que ser sentidos, experimentados carnalmente, ou quase” (Jullier e Marie 2009, 16). Por fim, já que não é um objeto uno, “determinável e anatomizável”, um filme não consiste, exatamente, em “um objeto, mas [em] um processo, e não um processo enquanto objeto, mas um processo no qual [o ‘leitor’] também está dentro” (Fujiwara 2013).

⁴ Nascido em 27 de outubro de 1957, em Kuching, na Malásia (país do sudeste asiático), Tsai Ming-liang passou a residir em Taiwan em 1977. Iniciou na direção no final dos anos 1980 e se tornou um cineasta central do cinema contemporâneo e, ao lado de Edward Yang e Hou Hsiao-hsien, do Cinema Novo de Taiwan. O crítico Ruy Gardnier (2008, 305-306) situa *In our time* (1982), um filme coletivo que tinha Yang entre os realizadores, como marco; e *A Cidade do Desencanto* (*Beiqing chéngshì*, 1989), que recebeu o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1989, o responsável por ter divulgado para o mundo o “movimento taiwanês”.

Entre ser sentido na carne do seu corpo narrativo e experienciado como um território sem fronteira – para além das bordas, aparentemente – temporal que o define, o cinema é, portanto, esse todo enigmático e polifônico que Tsai Ming-liang leva ao extremo.

Angelus Novus

No longa-metragem *Adeus, Dragon Inn*, Tsai Ming-liang apresenta a última sessão de uma sala de cinema de rua de Taipei, Taiwan, na qual é exibido um clássico taiwanês da década de 1960, *Dragon Gate Inn* (Lóng mén kèzhàn, 1967), de King Hu, em que, como filme projetado dentro do filme, temos contato com algumas de suas sequências, diálogos e quase delineamos personagens e ações. Sabemos tratar-se de um típico filme de artes marciais, do que depreendemos dos trechos projetados, com cenas sincronizadas, o balé dos corpos e do manuseio das espadas, movimentos e ações que adensam a composição e os quadros que nos revelam um mundo particular, anterior. Como veremos adiante, Tsai Ming-liang, em um só invólucro, trabalha sobre várias dimensões da memória: uma sala de cinema prestes a fechar as portas; um clássico esquecido da história do cinema; dois velhos atores (reais e fictícios, a um só tempo); e, na forma adotada, uma referência ao cinema dos primeiros tempos, quando o “silêncio” era parte da materialidade narrativa antes que *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927 – de Alan Crosland) entrasse em cena como o primeiro filme sonoro. Sem apelar para o espetáculo ou para a histeria estético-formal, Ming-liang testemunha as ruínas que começam a se amontoar diante dos seus olhos, com a força da tempestade que o impele para o futuro, quando suas asas de *anjo benjaminiano* teimam em confrontar o esquecimento mesmo em uma luta desigual e quase inglória.



Imagem 1: Fotograma de *Adeus, Dragon Inn* | (c) Tsai Ming-liang

Em determinada passagem de *Adeus, Dragon Inn* (Imagem 1), margeando a tela de projeção, a atendente da bilheteria ergue o seu olhar para a telona, que, refletindo a performance de uma guerreira espadachim, devolve o olhar, como se estabelecessem um diálogo entre personagens em planos distintos da representação – incluindo-nos nesse processo em que o cinema dialoga com o próprio cinema. Nesse instante, todos estamos implicados, somos personagens, como olhares em (re)fluxo e irmanados em um vórtice espectral em abismo, localizados em planos distintos da memória: da memória do público – da cinefilia contemplativa e nostálgica, especialmente dos que estão do lado de cá do espelho, absortos com o universo cinematográfico que figura na projeção do filme de King Hu; e da memória histórico-cultural da personagem – sobretudo porque, ao visionar o filme dentro do filme, ela está como que mirando um espelho, o qual reflete a sua história cultural envolta do metafilme que dá forma a imagem, a partir de um processo de *reconhecimento e rememoração* (Aumont 1995a).

Adeus, Dragon Inn basicamente tem seis personagens (se é que isso é possível em um filme que não é, exatamente, “de personagem”): o jovem japonês (Kiyonobu Mitamura), o qual vemos como um dos espectadores no espaço sagrado da cinefilia do século XX; a jovem da bilheteria (Chen Shiang-chyi), também responsável pela limpeza e por fechar as portas da sala de cinema; o projetorista (Lee Kang-sheng), que só aparece próximo do final, quando desce da cabine e pega sua moto para desaparecer como um fantasma na noite chuvosa de Taipei; os dois senhores que aparecem no hall depois de encerrada a sessão, mas que antes divisamos na sala como espectadores (Tien Miao e Chun Shih). O sexto personagem, naturalmente, é o próprio templo de exibição (ou melhor, a locação), no qual vemos projetado o último filme, pois uma placa afixada entre os cartazes avisa que aquele espaço temporariamente fechará as suas portas. Por tudo que analisamos, essa velha sala de cinema de rua de Taipei constitui-se como lugar de memória: “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso organizar aniversários, manter celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (Nora 1993, 13).⁵

Sob um primeiro olhar, no seu processo de “criar arquivos” e de “pronunciar elogios fúnebres”, Tsai Ming-liang permite que o filme opere duplamente como dimensão de memória, ao resgatar, em um contexto de despedida, o clássico de King Hu (um filme que,

⁵ Em entrevista a Vincent Malausa, na *Cahiers du Cinéma* n. 698, Tsai Ming-liang fala sobre o potencial do espaço em seus filmes: “Em todos os meus filmes, eu trabalho sobre os espaços e considero os locais de filmagem como personagens [...] Quando da pré-produção, eu não procuro cenários propriamente ditos, mas locais que me alimentam e me reenviam informações” (*Revista Interlúdio* 2014).

provavelmente, ninguém mais procura nas “prateleiras” do ciberespaço e que muitos só passaram a conhecer a partir de então) e, sobretudo, ao registrar a última sessão de um templo de exibição cinematográfico (um dos principais espaços culturais do século XX, hoje quase extinto, como mecanismo que permitia a fruição de produtos artístico-culturais, compartilhamentos de sensações e experiências estéticas). Se há um jogo simbólico, ao se trabalhar com um espaço que fechará suas portas, uma terceira dimensão de memória trabalhada por Ming-liang está no fato de a sala de cinema, que se constitui como locação, ter sido, de fato, fechada pouco antes do lançamento de *Adeus, Dragon Inn*. Coincidência ou ironia, o filme ganha mais força por se tornar repositário de um tempo e espaço que, em uma tragédia anunciada, rumaria em direção à poeira do esquecimento, cujo lugar cada vez mais é preenchido pelo modelo multiplex dos shopping-centers (o progresso do futuro) que domina a “espectatorialidade” (enquanto espaço público) no mundo contemporâneo.

Basta divisar a obra de outros diretores da contemporaneidade asiática (como Jia Zhang-ke e Hou Hsiao-hsien, que encontraremos mais à frente): uma das dimensões do contemporâneo consiste na busca da memória paralela à “destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas” (Hobsbawm 1995, 13). Em consonância com o historiador inglês, observamos Tsai Ming-liang confrontar o sistema de destruição da memória a partir de um vetor que opera de forma concreta (com o registro dos espaços e personagens típicos de uma antiga sala de cinema, “prestes a ruir”, a saber, a nave central com suas poltronas típicas, a funcionária da bilheteria, o projetorista e, claro, o público de espectadores) e, ao mesmo tempo, que se desenvolve de modo fantasmagórico (com os inúmeros planos fixos focando o vazio e o nada, as fagulhas de tempo em seu transcorrer, a espacialidade independente dos corpos que a percorrem ou que nela figuram). Seguimos, assim, o pensamento de Tiago De Luca (2011, 165), quando, ao olhar para *Adeus, Dragon Inn*, observa que: “A ausência momentânea de presença humana aumenta a sensação de fisicalidade dos espaços e objetos”.⁶ Como se, além dos personagens, emanasse dos seus espaços, em seus vazios e silêncios, o espírito de um tempo e de um lugar que as gerações futuras não veriam mais “rememorados”, como testemunhamos nas *práticas de memória intrafílmicas* de *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* (*Tóngnián wangshì*, 1985), de Hou Hsiao-hsien, com os personagens lendo trechos dos diários da família, contando momentos de suas vidas e experiências de formação e desafios constitutivas das suas travessias e histórias.

⁶ Tradução nossa do original: “The momentary lack of human presence gives objects and spaces a heightened sense of physicality.”

Sem, no entanto, cair no melodrama e na afetação, sentimentalmente excessivos, os mecanismos de memória erguidos constituem todo um complexo, que confronta o esquecimento e a destruição do passado. Porque, com Pierre Nora (1993, 13), Tsai Ming-liang sabe que “[o]s lugares de memória são, antes de tudo, restos”. Por isso, é preciso criar documentos e arquivos mesmo que de outras maneiras, juntar seus imponderáveis, o indizível e o silêncio que os circundam – a sobra dos espaços e dos seres que o habitam em seu transcorrer. O leque se abre um pouco mais sob as lentes contemporâneas de Ming-liang, em um tempo em que o patrimônio histórico-cultural fecha as suas portas, muitas vezes, para dar lugar “ao progresso” (*Em Busca da Vida/Sanxia haoren*, 2006 – de Jia Zhang-ke), principalmente porque aquela sala de cinema de rua de Taipei, em Taiwan, realmente existiu – é concreta e real, espessa e visível em sua temporalidade e espacialidade. Paradoxalmente, ao pertencer ao plano da ficção, é atravessada por registros de suas estruturas de espaço e arquitetura, bem como pelos “seres fictícios que não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados” (Rancière 2012, 126).



Imagem 2: Fotograma de *Adeus, Dragon Inn* | (c) Tsai Ming-liang

Adeus, Dragon Inn tem apenas dois diálogos:

– “Esta velha sala de cinema está tomada por fantasmas.”;

O primeiro diálogo só aparece aos 45 minutos, sob um contexto bastante insólito, pronunciado em um encontro casual entre dois personagens em uma cena nos espaços adjacentes da velha sala de cinema (Imagem 2). Ocorre num jogo de sensualidade, fantasmagoria e secretismo, em que os indivíduos se assemelham a corpos movidos por outras dimensões (como se fossem estátuas), da mesma forma da sequência do banheiro, com todos naqueles

mictórios, um ao lado do outro, sem se falarem, por meio de uma perspectiva ótica definidora do desenho final de *Adeus, Dragon Inn* – longe, portanto, de qualquer naturalismo, realismo ou qualquer coisa próxima ao que sabemos do mundo físico e real.

Já o segundo diálogo ocorre próximo do final do filme:

– “Hoje quase ninguém vem mais ao cinema. Ninguém se lembra mais de nós!”

Dois personagens, que, naquela sala, vimos assistindo ao antigo filme de King Hu, encontram-se no hall após a projeção e se reconhecem. São dois dos atores – já velhos – do filme que foi projetado. A fantasmagoria aludida em um dos diálogos não apenas impregna *Adeus, Dragon Inn*, em nível de quadro, com seus espaços vazios e insólitos e, preponderantemente, silenciosos, onde, no máximo, figura um ou outro ruído (que ouvimos quando a moça da bilheteria bebe seu chá, o rolo do negativo é rebobinado na cabine de projeção, o amendoim é mastigado e jogado fora pela espectadora em plena exibição da obra de King Hu). É um filme impregnado pela frieza de um único corpo em movimento (quase sempre se arrastando, como se estivesse em câmera lenta); e com a austeridade dos planos físicos fixos, implacáveis na solidez que propõe ao mundo, prenhe de solidão e réstias de homens. Essa fantasmagoria impregna os próprios personagens – por agora, referimo-nos tão somente aos dois atores já velhos que, ao final, damo-nos conta serem as estrelas do passado, hoje esquecidas (“ninguém se lembra mais de nós”), do antigo filme que vemos projetado dentro do filme de Ming-liang.

Um deles, conhecido da filmografia do diretor malaio (mas que se confunde com a História do Cinema de Taiwan), é Tien Miao, que aparece dentro da sala de cinema ao lado da única criança que acompanha aquela sessão derradeira, e que sai segurando a mão do garoto no corredor, quando deixam a velha sala de exibição – o passado e o futuro, metaforicamente sublinhados, com a câmera observando seus passos. O outro é Chun Shih, que, no clássico sessentista, faz um dos guerreiros medievais. Sob as lentes de Ming-liang, esses velhos atores, ficcionais e reais, transformam-se em intérpretes de si. Incorporaram personagens até ao momento em que se revelam; ou a si mesmos, quando irrompem na cena do hall ao final da projeção, como corpos de memória, que, na tela enorme da sala de cinema, eram sombras de heróis fictícios? Portanto, fantasmas a olharem para o que foram, o que deixaram de ser, suas sombras projetadas na caverna contemporânea como corpos espectrais.

Nesse momento, Jean-Louis Leutrat (1995, 30) se perguntaria: “Qual é a imagem que absorve a outra? [Os personagens reais] são sutilmente diegetizados ou a diegese é documentalizada?”. Em uma operação de “regulagem da visão”, que vincula e desvincula o visível

de sua significação, joga com a analogia e a dessemelhança, com as expectativas e com o que vem preenchê-las, que atribui e retira sentido (Rancière 2012, 9-41), Tsai Ming-liang não produziu uma sequência fácil com a revelação final de que ambos são personagens do plano real e não do plano da ficção. E são? Só o cinéfilo mais atento (é preciso ser redundante) perceberia que, entre a tela e as poltronas, havia uma identidade física dos corpos pertencentes a ambas dimensões – confirmando-se na cena do hall e atestando que os velhos atores não passavam de espectrais, de “seres fictícios” e, ao mesmo tempo, de “seres de semelhança”. Caso viéssemos a pensar a categoria público de cinema (o que não é o caso, pois é outro o nosso objeto), o interessante a observar é que, ao “espectador normal” (Vanoye e Goliot-Lété 1994, 18), a revelação das identidades dos personagens (e, portanto, do efeito fantasmagórico que Tsai Ming-liang inscreve na imagem) só chegaria na cena do hall, já próxima do final do filme. Sobretudo pela distância físico-temporal entre os corpos dos atores projetados na tela e os corpos deles nas poltronas da velha sala de cinema. Ao pesquisador acadêmico, chegaria a posteriori com o processo de pesquisa por meio do método científico, pois não há, necessariamente, uma correlação direta – nos termos que coloca Chris Fujiwara (2013) – entre abordagem acadêmica, autorismo e cinefilia (uma de suas lamentáveis faltas). No centro da poética de Ming-liang, esse (re)encontro é um dos momentos mágicos do cinema contemporâneo, pois, enquanto “lugar de memória”, seguindo Pierre Nora (1993, 22), podemos dizer que *Adeus, Dragon Inn*, antes de tudo, “bloqueia o esquecimento”, “imortaliza a morte”, “materializa o imaterial”, “prende o máximo de sentido no mínimo de sinais”.

Adeus à linguagem?

Adeus, Dragon Inn está ancorado em um certo projeto de imagem. Em nível do plano, em que cada quadro é uma verdade, um mundo, uma história, uma realidade concreta e, às vezes, fantasmática: a verdade do seu mundo, da história e dos corpos e fantasmas inscritos em cada movimento. Em nível de atmosfera indicial, a imagem é desenhada a cada momento, à medida que transcorremos nas narrativas do tempo e do espaço, como se sua fixidez e sua longevidade, que é mais do que um cacoete de montagem, dissessem-nos: “Veja! pode ser a última vez”. Cada imagem é, simbolicamente, um ato de despedida a uma velha sala de cinema de rua de Taipei, Taiwan, cujos interiores nos remetem para os antigos templos de projeção cinematográfica. Sob as lentes de Ming-liang, figuram não apenas a nave central, mas os espaços anexos e funcionais, os quais são igualmente importantes e compõem os bastidores por onde trafegam/arrastam-se a funcionária responsável pela bilheteria e limpeza, o projetorista, os demais personagens anônimos e, especialmente, o jovem japonês, que tenta estabelecer

sem sucesso elos com quem está naquela velha sala de cinema, a partir de flertes (na cena localizada em uma espécie de depósito) e do olhar (na sequência do mictório).

Longe de qualquer mimetismo, com o imperativo da imagem bastando a si – pois, há todo um trabalho sobre o quadro absoluto, preocupado mais com suas bordas e não com os conteúdos no seu interior –, *Adeus, Dragon Inn* é, praticamente, um “filme mudo”. E aqui temos mais uma dimensão de memória de sua narratividade, sobretudo porque, segundo Tom Gunning (1996, 23), “possuímos hoje apenas um fragmento de nossa cultura cinematográfica. Existem hoje menos de 20% do cinema mudo”. Com uma *mise en scène* de longos planos vazios, “sem diálogos” e fundados na imagem em si a observar o tempo, o espaço e, às vezes, os personagens (no caso da moça da bilheteria e do turista japonês, o “às vezes” estende-se mais um pouco), Tsai Ming-liang desenvolve uma *narrativa de alusão e referência* ao período silencioso da História do Cinema (1895-1927). Ao agregar-se às dimensões de memória já analisadas, essa operação referencial constitui uma quarta dimensão do filme como memória.

O filme reflete, por sua vez, sobre o próprio escopo do meio ao qual pertence. De forma cada vez mais complexa, sobrepondo camada sobre camada, Tsai Ming-liang insere sua obra no âmbito da metalinguagem, mas distante do simplificado ato de mostrar equipes de filmagens dentro do campo da imagem. Dá forma a uma poética que dialoga com a história das formas fílmicas, na esteira do que nos lembram Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, 23) sobre o cinema da modernidade: um cinema de cinéfilos, que integram em suas obras painéis inteiros da história do cinema através da prática da citação, do pastiche ou da paródia”. Mais do que um ato de cinefilia, que um realizador materializa com a “maturidade” e “consciência” da história do seu *métier*⁷, o que Tsai Ming-liang coloca em andamento é regido “segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência a qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado” (Agamben 2009, 72).

Portanto, o diretor não faz aqui apenas uma homenagem a um dado filme, a uma sala de cinema de rua e a um período específico, a velhos atores ainda em atividade, mas à História do Cinema (talvez o seu objeto central), por meio de variados e múltiplos mecanismos de memória enquanto vetores contemporâneos. E o faz, invariavelmente, com imagens concretas e, ao mesmo tempo, fantasmagóricas (em função da materialidade e, paradoxalmente, da imaterialidade) que impregnam cada um dos seus quadros, planos e

⁷ Consciência e maturidade no sentido que Alain Bergala analisa o *maneirismo* no número 370, de abril de 1985, dos *Cahiers du Cinéma* (Oliveira Jr. 2013, 119-154).

imagem. Alinha-se, ao seu modo, a oscilação apontada por Tom Gunning (1996, 25), que coloca o cinema entre dois polos: “o de fornecer um padrão de representação realista e (simultaneamente) o de apresentar um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis”. É uma necessidade contemporânea a dominar a poética de Ming-liang, que, coadunando com Giorgio Agamben (2009, 72), divide, interpola e transforma o tempo, colocando-o em relação com os outros tempos pretéritos, lendo e citando de forma inédita a história.

Tsai Ming-liang constrói um filme tomado por planos fixos, imóveis, inabaláveis – implacáveis na sua solidez e irreduzíveis quanto ao que interessa, com a câmera delineando a substância do quadro. Importa a imagem dentro das bordas, o enquadramento, moldando a *narratividade contemporânea* sobre a transitoriedade do mundo, que parece esfacelar-se a cada passar de horas. Nem mesmo a personagem sem nome, encarregada da bilheteria, pela limpeza e por dar assistência ao projetorista (vemo-la, ao menos em um momento, indo deixar o seu lanche e lá voltar outra vez, o que a faz, nesse retorno, verificar o lanche deixado sobre a mesa e sentar-se em silêncio) impele a câmera a sair de sua condição estática e a movimentar-se (quando ocorrem, no máximo, leves panorâmicas laterais para acompanhar os seus passos, o seu “arrastar-se” pelas escadarias e pelos labirintos da velha sala de cinema de Taipei). Concordamos, assim, com as características do cinema de Tsai Ming-liang elencadas por Tiago De Luca (2011, 157): “configurações minimalistas”, “câmera estática”, “tomadas excessivamente longas”, “personagens solitários”, “ausência de fluxo narrativo e de psicologia” e “o foco nas necessidades fisiológicas e corporais do ser humano”⁸.

Em *Adeus, Dragon Inn*, a austeridade dos quadros tem um peso tão grande, que não damos conta facilmente do recurso do plano e do contraplano, como vemos na sequência inicial quando o personagem japonês sem nome chega ao hall de entrada da sala de cinema. Um ângulo fixo o observa de costas chegar à bilheteria, olhar para os lados e, sorrateiramente, adentrar o espaço. De repente, a câmera inverte e, do interior do cinema, vemo-lo ao fundo e, em primeiro plano, a jovem responsável pela bilheteria. Todo o filme, afora os dois diálogos já mencionados e os que ouvimos do filme projetado, move-se somente com a força das imagens – físicas e, paradoxalmente, imateriais (referimo-nos, aqui, as imagens que

⁸ Tradução nossa do original: “Asked to describe the cinema of Tsai Ming-liang in a few sentences, one would probably cite its minimalist settings, static camerawork, overstretched long takes and solitary characters whose private life is minutely dissected against the backdrop of late-industrialized Taipei. One would equally mention its lack of narrative momentum and psychology and its focus on human physiology and bodily needs”.

vemos junto com os personagens em suas poltronas do filme dentro do filme). Como na caracterização dos dois velhos atores em cena, Ming-liang causa uma fissura na estrutura narrativa que, aparentemente, não se permitia ao modelo clássico de contar uma história. Alinha-se ao que o crítico Chris Fujiwara (2013) chamou de “instabilidade e evanescência” das formas fílmicas, que, muitas vezes, tem seu “corpo aberto, perturbador e contraditório”.

Se é verdade que a montagem acompanha a jovem da bilheteria em determinados percursos por aqueles corredores, naquele subir e descer de escadarias; a câmera, entretanto, recusa-se a movimentar-se para segui-la. Em apenas quatro cenas, mas só sutilmente, move-se o quadro e, conseqüentemente, o espaço. Os movimentos de câmera são tão sutis que foi preciso “rebobinar” algumas vezes a mesma cena para perceber o deslocamento, que, se não está de todo ausente, não muda o projeto estético predominante, baseado em longos planos estáticos, o que vem a ser uma *constante narrativa*, no sentido que, reiteradamente, inscreve-se enquanto dimensão estética em outras obras de Ming-liang. Nesse sentido, *Cães Errantes* (Jiao you, 2013) e *Face* (*Visage*, 2009) são as que mais aderem ao projeto de imagem de *Adeus, Dragon Inn*, ancorado no que a pesquisadora Lúcia Ramos Monteiro (2017, 434) identificou como sendo “uma tendência do cinema contemporâneo: a emergência de filmes caracterizados [...] por “planos longos” e por uma sensação difusa de ‘lentidão’” – que ultrapassa os limites convencionais do audiovisual “clipado” e de um certo verniz hollywoodiano. Inserem-se, ao lado de outras obras contemporâneas, em uma “‘estética da lentidão’: planos longos ou extremamente longos, estrutura narrativa discreta e ‘ênfase na quietude do cotidiano’”.

Esse modo austero de olhar para o mundo é o que faz *Adeus, Dragon Inn* fugir do modo clássico nascido com David W. Griffith, com o uso da gramática de planos (escala, variações, enquadramentos), cortes (duração, continuidade, relações), movimentos e ângulos de câmera, a serviço de uma história; presos a um enredo e à psicologia de um ou mais personagens e, por fim, a uma ética da História. Na verdade, tem tudo isso, mas não de forma sistemática como princípio de representação (como elementos a definir a estrutura). Não há também uma trama no sentido clássico, pois Tsai Ming-liang rompe com o modelo que, segundo Marc Vernet (1995, 122-123), organiza a “história programada”: “a do confronto do Desejo com a Lei e de sua dialética com surpresas esperadas” – com etapas obrigatórias, desvios, avanços e recuos, até a solução final. Sob a poética de Ming-liang, em *Adeus, Dragon Inn*, esqueçam personagens e suas tipologias, um enredo com clímax, ação, cenas que constituem atos, capítulos ou partes de um filme. Não há moral, ética, códigos de honra e sociais a serem rompidos, ajustados e/ou seguidos. Não há nem mesmo a verdade, que não seja a da realidade

da câmera a focar um estado de coisas no entorno daquele templo de cinema prestes a ruir. É o que acompanhamos sensorialmente nas sequências de “Shiang-chyi coxeando pelos corredores intermináveis”, como nos lembra Tiago De Luca (2011, 173): “essas cenas transmitem a performance física da atriz por si só, ou seja, como apresentações sensoriais, ao mesmo tempo que ressalta a corporeidade escondida intrínseca a atos inconscientes e automáticos como andar”.⁹

Afinal, Tsai Ming-liang centra todas as energias no espaço ontológico do cinema (nos seus espaços adjacentes, sobrepostos, secretos, com suas narratividades e problemáticas específicas), delineando a cartografia dos seus lugares e desenhando os únicos “personagens” que, sutilmente, aparecem ao longo do filme sentados de frente para a tela ou locomovendo-se nos bastidores – a moça da bilheteria, sobretudo, praticamente a única a dar movimento ao campo das imagens, pois, mesmo com dificuldade locomotora, arrasta-se pela sua superfície. O que são esses lugares adjacentes, extremamente valorizados por Ming-liang (pois, enquanto na sala central é exibido o filme de 1967, sua câmera se detém nesses anexos), senão narrativas temporais e espaciais que apontam para outras dimensões e sujeitos que impregnam o tempo sagrado de exibição cinematográfica? No entanto, ao colocar em quadro, naquele instante final de lembranças e reencontros, os dois velhos atores, o filme, de certo modo, empresta uma psicologia, sentimentos e causa uma fissura nesse projeto um tanto incorruptível de cinema pela austeridade e segura trabalhadas. O que deflagra, em conjunto com a narratividade sutil e discreta aludidas no filme até então “anti-narrativo”, mais uma vez, é um corpo aberto, evanescente, instável (Fujiwara 2013), enquanto linguagem que se transforma, que se enreda em coerência e contradições, em função da própria autonomia que o processo de significação e sensorial que lhe é peculiar engendra.

Sendo *Dragon Gate Inn* – o filme de 1967 – uma espécie de contraponto a *Adeus, Dragon Inn*, quando tudo termina e acaba (a placa informando que aquela sala fechará temporariamente, que, por sinal, acabou fechando suas portas “na vida real”), o percurso da moça da bilheteria (do banheiro ao centro da grande sala) é de despedida e cuidado, quando a vemos limpar a sala de cinema pela última vez. Cada espaço é higienizado, de modo que, então, vemo-la fechar as torneiras dos mictórios; retirar com pá e vassoura a sujeira

⁹ Tradução nossa do original: “Or indeed Goodbye Dragon Inn, which forces the viewer to endure Shiang-chyi limping across interminably long corridors in static unbroken shots of several minutes. More than any representational function they may have, these scenes convey the actress’s physical performance in their own right, that is, as sensory presentations, while at the same time enhancing the concealed corporeality intrinsic to unconscious and automatic acts such as walking”.

deixada pelos poucos que ali estiveram; e desligar as luzes da bilheteria. No final de tudo, como símbolo de que as coisas findam, sentimos as portas sendo baixadas por ela e pelo projetorista, os últimos a saírem e a trancarem o velho cinema de rua de Taipei. *Adeus, Dragon Inn* termina com a jovem e seu guarda-chuva em um quadro noturno chuvoso, debaixo da tempestade e sob uma música típica que fala sobre o passado. Empresta, como em outros momentos, uma narratividade e psicologia à personagem. Por isso, relativizamos a perspectiva de Tiago De Luca (2011, 165), ao escrever que, em Tsai Ming-liang, “[c]omo resultado, em termos espectral, a interação narrativa é dissipada em favor da experiência fenomenológica e sensorial”¹⁰.

Ainda que sob outro viés estético e temático, observa-se que outros diretores problematizaram o mesmo escopo que Tsai Ming-liang, no sentido em que se debruçaram sobre a dimensão histórica. Jia Zhang-ke, ao cartografar as transformações da Nova China nos últimos trinta anos, por exemplo, aproxima-se mais de *Adeus, Dragon Inn*, ao testemunhar, como Ming-liang, uma cidade se dissipando. No entanto, no lugar de um espaço cultural que, definitivamente, tem as suas “portas fechadas”, o que vemos é a região chinesa das Três Gargantas em ruínas (*Em busca da vida*) e uma época (com a sua geração) se transformando até dar lugar a outra, sob a qual os sujeitos não saem ilesos (*Plataforma/Zhantai*, 2000). Já Hou Hsiao-hsien, com uma obra marcada por ciclos autobiográficos e históricos, volta-se para o passado em um jogo com a atualização histórica e referencial de memória de um dado período da História do Cinema e de Taiwan. Nessa problemática, em suas múltiplas dimensões temporais, Tsai Ming-liang não foi, portanto, um olhar solitário virado para a questão da memória, os distanciamentos afetivos e a sexualidade, como veremos mais à frente.

Em *Memórias de Xangai* (*Hai shang chuan qi*, 2010), Jia Zhang-ke cria um documentário estruturado em depoimentos, a partir dos quais os sujeitos falam sobre outros e sobre si, desenvolvendo narrativas familiares e relatos sobre si (os seus anseios, aventuras e planos). Com sua contranarrativa sobre o período anterior e posterior à Revolução Cultural, *Memórias de Xangai* incorpora imagens de filmes clássicos e contemporâneos chineses como vetores de memória para refazer a história da cidade. O diretor Jia Zhang-ke, assim, cria uma teia que une geografias entre a fuga e o exílio (Xangai – Hong-Kong, Taiwan) e tempos históricos múltiplos (Dinastia Qing – Período da Guerra Sino-Japonesa – Revolução Cultural – Nova China). Utiliza-se de um conjunto de operações que, segundo Jacques Rancière (2012, 11-16), tornam visíveis e ausentam todo um universo histórico (ora irrepresentável pela natureza imaterial, sentimental e

¹⁰ Tradução nossa do original: “As a result, in spectral terms, narrative interaction is dissipated in favour of phenomenological and sensory experience”.

espiritual no entorno dos personagens, ora representável, ao colocar “diante dos nossos olhos” o que está distante no tempo e no espaço). Buscando elos que os aproximem, em um diálogo com a poética de *Adeus, Dragon Inn*, mesmo que sob outros parâmetros, Zhang-ke articula, como nos lembra Cecília Mello (2014, 300), “a tensão entre mobilidade e imobilidade, tempo e espaço, velho e novo, passado e futuro”. Todo o cinema de Jia Zhang-ke, como registro das questões mais contemporâneas e como registro das mutações históricas do seu país, parece não querer deixar inviolável a imagem oficial da Nova China.

Se Tsai Ming-liang olha para o presente de Taiwan, Hou Hsiao-hsien, ao mesmo tempo que aborda os dramas do passado, reverbera sem condescendência o lado obscuro do presente, preenchendo, nas palavras de Benjamin (2012, 249), o tempo da história com o “tempo de agora”. Em *A Cidade do Desencanto* (*Beiqing chengshi*, 1989), a câmera situa Taiwan entre o fim da ocupação japonesa (1945) e o início da República Popular da China (1949). É a memória histórica, política e de formação de Taiwan que está em jogo, a partir de uma espécie de cápsula do tempo, sem a roupagem do tradicional “filme histórico ou do filme de época”, muitas vezes a serviço da “reconstituição do detalhe”. Sob as lentes de Hsiao-hsien, em um movimento diferente de Tsai Ming-liang, que olha para o presente com a consciência de que logo se transformará em passado (acúmulo de ruínas), os dramas de uma família e de um grupo de jovens intelectuais são a questão central. A intolerância não encontra justificativa, é problematizada em seus múltiplos contextos, perpetrada pelas forças continentais que provocam exílios, prisões, fuzilamentos e o desaparecimento dos opositores (ou prováveis opositores, pois em um regime de força qualquer um é inimigo em potencial). Tem sequências que nos prendem pelo artesanato, como na abertura (na qual vemos nascer a filha de um dos irmãos, em sincronia com a luz que banha o ambiente tão logo um dos personagens aciona a lâmpada do pendente sobre a mesa). Não menos mágicas são as sequências em que Hsiao-hsien flerta com o cinema silencioso, quando, em quadro, entra o personagem surdo Wen-Ching (Tony Leung Chiu-wai) e as cartelas/letreiros que, além de refletirem o que ele escreve para se comunicar, participam de um jogo de referência aos primórdios da Sétima Arte – como analisamos em *Adeus, Dragon Inn*.

Outras lentes à guisa de conclusão

Assombra, em *Adeus, Dragon Inn*, a ausência de contato, de comunicação e de interação entre os sujeitos, o que caracteriza um certo distanciamento afetivo. Por mais de uma vez, a atendente da bilheteria se desloca – arrasta-se, melhor dizendo – até à cabine de projeção e não vemos qualquer contato com o projetorista. Nem

mesmo na saída, quando as portas descem e as luzes se apagam, os dois únicos funcionários da velha sala de cinema de rua de Taipei se encontram. E é maior o estranhamento, principalmente, porque os sujeitos (que compartilham o espaço, mas parecem não compartilhar sensações e, portanto, interações que resultam) estão vivendo um momento que pode ser o último. Mesmo com todas as tentativas do personagem japonês sem nome, não há consolidação de vínculos entre as pessoas, ainda que duas de suas tentativas fossem bastante sólidas – quando, na sala de cinema, senta-se ao lado e quase encosta o seu rosto no corpo do ator Chun Shih (que, feito uma pedra, não se move um só milímetro); e, nas antessalas, flerta com outro espectador e mantém o primeiro diálogo do filme (mas um flerte que não passa de um “contato” instantâneo). São tentativas que se dissolvem no ar, sem qualquer possibilidade de acontecerem. A natureza dessas relações (ou não relações) estende-se para outras situações dramáticas da sua filmografia, a exemplificarem o que chamamos de *constante narrativa* em Tsai Ming-liang.

Particularmente, em *Adeus, Dragon Inn*, a poética no entorno da locação central como “espaço público não civil”, na definição de Bauman (2001), é emblemática de certa contemporaneidade, que filia o cinema de Ming-liang às problemáticas do nosso tempo. Primeiramente, porque a não relação entre os personagens naquela velha sala de cinema coaduna com a concepção de espaço público como templo do consumo (como centros culturais, shopping centers, restaurantes, cafés etc.), cuja característica maior é o compartilhamento do espaço físico, mas distante de qualquer interação entre os indivíduos – a não ser as meramente formais e comerciais. Segundo, porque nesses espaços o que entra em cena é o *encontro entre estranhos*: “sem lembranças compartilhadas: nada em que se apoiar ou que sirva de guia”, “um evento sem futuro, uma história para não ser continuada” (Bauman 2001, 122-125). Ao analisarmos as fissuras das formas fílmicas, que são muitas vezes abertas, evanescentes e contraditórias, concluímos que não era só porque Tsai Ming-liang criou a ponte com um momento da História do Cinema que a sua câmera, preponderantemente, focou o vazio e o silêncio da velha sala de projeção de Taipei, Taiwan (como se fosse, do início ao fim, um “filme mudo”), na qual os personagens não estabeleceram vínculos, não criaram diálogos e interações. Foi sobretudo porque soube capturar o espírito do seu tempo, os modos de “sociabilidade” contemporâneos vinculados a determinados espaços e experiências.

Fazendo um parênteses, nos perguntamos então o que é a espectralidade hoje, que, na esteira do pensamento de Lúcia Ramos Monteiro (2017, 447-450), pode determinar a relação dos sujeitos com a imagem do cinema contemporâneo e dos sujeitos entre si com a formação ou não de comunidades de memória. Dialogando com diversos autores, Monteiro constata a existência,

basicamente, de dois modelos de cinema: o “comercial global” e o que “continua a buscar a atenção dos espectadores”. Ao enquadrar a estética de Lav Diaz nessa segunda categoria, impele-nos a pensar também *Adeus, Dragon Inn* no mesmo nicho. Nesse sentido, quando Tsai Ming-liang olha para a velha sala de cinema de rua de Taipei e para a imersão espectral dos dois velhos atores personagens, na verdade, testemunha o fim de um modo de projeção e recepção, que as telas miniaturizadas, os espaços dispersos das múltiplas plataformas e dos multiplex dos shopping centers não dão conta. São inadequados, portanto, à “estética da lentidão”, à “postura espectral consciente”, ao “testemunho coletivo” e a uma “experiência vivida de maneira compartilhada”.

A problemática dos distanciamentos afetivos entre os sujeitos da contemporaneidade, do “espaço público, mas não civil” ao drama que envolve um pai e duas crianças (um pré-adolescente e uma menina) em situação precária de moradia, ganha força na poética de Ming-liang com *Cães Errantes*. Nesse filme, acompanhamos uma família vivendo em situação bastante precária (um pai e dois filhos ainda na segunda infância) – em termos de moradia e de alimentação. Vemos, no início, o personagem de Lee Kang-sheng segurando uma placa em um cruzamento movimentado de Taipei. Logo, o núcleo familiar (mas “órfão” de mãe) se forma e, aos poucos, a personagem feminina (a mãe?), que vemos dar apoio, sobretudo aos meninos, junta-se ao grupo, mas com o distanciamento já peculiar entre os sujeitos do cinema de Ming-liang.



Imagem 3 – Fotograma de *Cães Errantes* | (c) Tsai Ming-liang

Na sequência final, as relações afetivas esfaceladas e a falta de comunicação entre as pessoas chegam ao extremo em dois longos

planos, igualmente estáticos, dirigidos no modo da observação, da fixação e da imersão do olhar, principalmente porque em quadro temos dois personagens que compartilham uma família e, provavelmente, um passado (Imagem 3). São planos sobre dois corpos próximos – quase colados –, mas sem contato, sem afeto – posicionados para um fora de campo, como se olhassem para o infinito. Assemelham-se a estranhos com seus corpos em expectativas, marcados por dimensões que o visível não mostra, mas que antecipamos pela frieza emocional instalada. Mesmo quando um deles faz contato, há a recusa do outro, que se afasta. São dois únicos planos, transcorridos por quase 20 minutos, que, no primeiro quadro, colocam-nos no centro da questão – invisível, imaterial e emocional – a envolver os personagens; e, no segundo, promove o desenlace e a recusa dos afetos (com o distanciamento físico e emocional, após haver o corte para o segundo plano aberto, que permite ver em *plongée* o personagem de Lee Kang-sheng imóvel e a personagem de Chen Shiang-chyi deixando o ambiente, com seus passos lentos, segurando uma sacola e desaparecendo por uma porta lateral). Na parede, provavelmente, para onde ambos tinham seus olhos fixados, há um grande painel de uma paisagem bucólica interiorana – bem distante do ambiente degradado e em ruínas daquele prédio abandonado onde habitavam junto com uma matilha de cães. Uma situação duplamente ótica na qual Tsai Ming-liang, nas palavras do crítico Sérgio Alpendre (2014), trabalha “a radicalização da contemplação, e a própria contemplação dentro do filme (como já estava em *Adeus Dragon Inn*, principalmente)”.

Essa problemática da ausência de comunicação e afetos, que demarca questões da contemporaneidade, chega ao paroxismo em Tsai Ming-liang com o filme *O Buraco* (*Dong*, 1998). Em uma perspectiva do teatro do absurdo, o filme é dividido, espacialmente, em dois, a partir da localização de moradores de um prédio residencial (no qual habitam o andar de cima, onde vive o personagem de Lee Kang-sheng; e o andar de baixo, em que mora a personagem de Kuei-Mei Yang). Ligando-os: um buraco no piso do primeiro/no teto da segunda. É o único canal de contato entre os personagens em mais um filme no qual Ming-liang separa os corpos, impossibilita afetos e a comunicação entre os sujeitos. É um filme com segmentos musicais cômicos e de dança intercalados à trama, quase realista pela ênfase que o diretor dá ao cotidiano, no entanto moldado por aquela situação nonsense que retira qualquer vínculo com o real. Em determinada sequência, os personagens fazem os mesmos movimentos na bancada da cozinha com a chaleira ao fogo, a partir de uma sincronia de corpos, que coincide nos gestos e movimentos de quando se sentam no sofá e tomam o chá, como se estivessem executando a coreografia ensaiada de um balé invisível aos seus olhos em função da não relação com o outro.

Como problemática do contemporâneo, em *O Rio* (*He liu*, 1997), essa questão alcança um nível de estranhamento sem paralelo. Referimo-nos à cena em que pai e filho se encontram em plena rua (e, já próximo do final, encontrar-se-ão novamente, também como se *estranhos* fossem), depois que Kang-hsiao (Lee Kang-sheng) passa em alta velocidade, bate a moto no muro e cai em meio ao calçamento, sentindo dores. Mas o que vemos é um pedestre (Tien Miao), primeiramente assustado com a falta de educação do condutor da moto e, depois, tentando sem sucesso ajudá-lo, após ouvir a colisão. Na poética de Tsai Ming-liang, especialmente nessa cena, é como se os personagens não se conhecessem, pois os vínculos só vêm a ser revelados depois, quando os vemos na mesma casa em que constituem uma família taiwanesa – com a mãe do jovem Kang-hsiao como terceiro personagem. Contudo, como em *Cães Errantes*, temos uma família sem unidade e diálogo livre para práticas sexuais diversas, não importando as convenções. Enquanto a personagem de Lu Yi-Ching (Lu Hsiao-ling), por exemplo, sai para seus encontros secretos amorosos, em cena, com Tien Miao, entra toda a complexidade do universo do *homoerotismo* que transporta os personagens para caminhos inesperados do desejo e das suas identidades. Essa descentralização da sexualidade, que impulsiona a liberdade sexual do casal e que não se restringe a uma necessidade fálica, coaduna com o que Anthony Giddens (2003, 10) chama de “sexualidade plástica”, ao abordar as transformações da intimidade no mundo contemporâneo.

Neste momento, é importante diferenciar, no campo conceitual, os termos *homossexual*, *homoerotismo* e *homoafetividade*, sobretudo para compreendermos como Tsai Ming-liang confronta visões preestabelecidas sobre a problemática, mesmo que, como testemunhamos em *O Rio*, seja para intercalar forma-conteúdo de uma outra maneira (ou seja, uma visão da realidade por meio de uma concepção de imagem). Enquanto o termo *homossexualismo*, decorrente do século XIX, está vinculado a uma dimensão essencialista (como uma condição inerente aos sujeitos) e ao preconceito que o relaciona à doença, o *homoerotismo* tem uma carga mais sexual, do âmbito do prazer e das múltiplas identidades dos sujeitos. Já no contexto da *homoafetividade*, as relações afetivas entre homens-homens/mulheres-mulheres não se resumem ao sexo. Portanto, inscrevem-se em uma dimensão mais do afeto¹¹.

Nesse sentido, com as incursões do velho taiwanês (Tien Miao) pelas saunas gays de Taiwan e no seu contato com “garotos de programa” após encontrá-los em shopping centers, Tsai Ming-liang opta, em *O Rio*, pela frontalidade das relações homoeróticas na

¹¹ Os referenciais são vários, mas podem ser encontrados em *Nichnig* (2014), que faz um apanhado sobre as diversas perspectivas e tendências e, sobretudo, a distinção terminológica para compreendermos a problemática contemporânea da *homossexualidade*, do *homoerotismo* e da *homoafetividade*.

imagem. Perscruta, se adotarmos as palavras de Anthony Giddens (1993, 160), a “sexualidade episódica” em “ligações de curto prazo, despersonalizadas” – uma das marcas da contemporaneidade. Recusa, a seu modo, tangenciar, sem materializar em ato, os desejos. Em pelo menos uma sequência, mostra-nos o contato de corpos que se atraem no mundo masculino, dispendo, coreograficamente, em quadro, os atores a movimentarem-se de um lado para outro, a partir de uma negociação sensorial por meio de olhares. Uma cena sem qualquer diálogo, como em *Adeus, Dragon Inn*, mas com a sonoridade dos sapatos e das passadas dos personagens naquela galeria, marcando o tempo e o jogo de olhares, com a encenação que se dá com a câmera a observar os corpos em sincronia e atração.

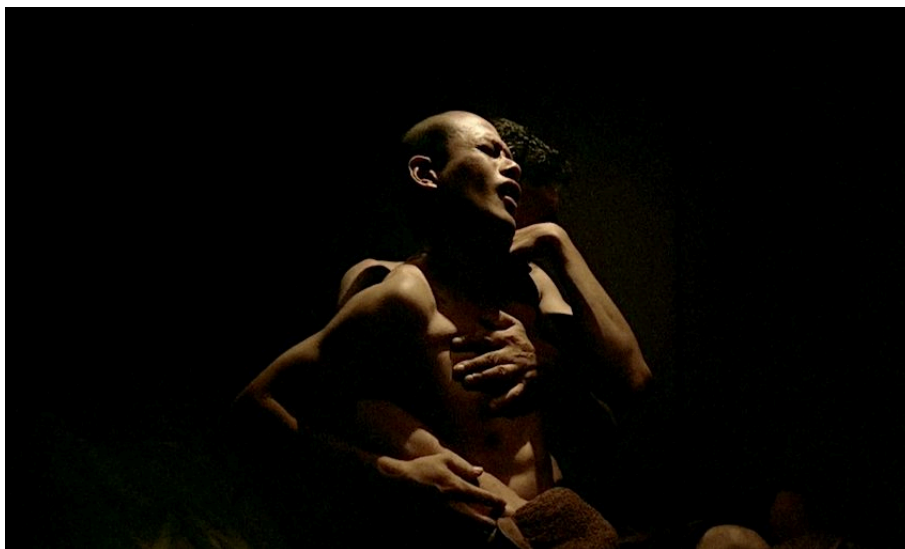


Imagem 4 – Fotograma de *O Rio* | (c) Tsai Ming-liang

Ao contrário de *Viva o Amor* (*Ai qing wan sui*, 1994), no qual domina mais a abordagem no campo da *homoafetividade* do que mesmo uma abordagem *homoerótica*, as relações entre pessoas do mesmo sexo ficam no âmbito do desejo que não se materializa (o personagem de Lee Kang-sheng frustra a “possibilidade de contato” ao deitar-se ao lado do “amigo” com quem divide, clandestinamente, um apartamento). Entretanto, em *O Rio*, Tsai Ming-liang leva essas relações ao extremo, ao envolver no mesmo quadro os corpos dos personagens pertencentes ao mesmo núcleo familiar (Imagem 4). Nesse momento, com a encenação sem querer mostrar um dos personagens de imediato (o pai) e com o uso sublime do *chiaroscuro*, Ming-liang lega uma sequência corajosa e impactante – que ganha mais força, justamente, pelo jogo da discrição que é desvelado pela pressuposição de quem estaria ali como parceiro de sauna dando corpo a uma poética de “regulagem do visível”, que apresenta e ausenta, ao mesmo tempo, a realidade, nas palavras de Rancière (2012). Em cena, Tsai Ming-liang coloca não apenas a violação de um

tabu social, mas as regras do que pode se tornar visível, quando os corpos vivem sob o império dos desejos. Uma poética frontal, sem intervenientes que não sejam as “expectativas que vão sendo preenchidas” e fecham a cena sem “lentes de pelica”. A opção por essa maneira de colocar em cena se justifica, exatamente, porque a “sexualidade é um ponto de conexão primário entre o corpo, a auto-identidade e as normas sociais” (Giddens 1993, 25).

As nuances do feminino no mundo masculino ganham novos elementos, em *Viva o Amor*, especialmente na sequência em que o personagem Kang-hsiao veste-se com as roupas, os adereços e os sapatos femininos que seu companheiro de invasão de apartamento comercializa, clandestinamente, à noite nas ruas de Taipei. Mais do que em *O Rio*, que está vinculado ao campo homoerótico, alinha-se com mais concretude ao fato de que há certo “desejo do feminino” rondando o mundo masculino no cinema de Tsai Ming-liang. Além do ato em si de travestir-se sem qualquer ludicidade, a encenação valoriza o ato de se olhar no espelho vestido de mulher; aos modos de andar e sentar-se com a feminilidade sendo assumida, secretamente, longe de todos os olhares públicos. É um reflexo do personagem nipônico de *Adeus, Dragon Inn*, cuja *homoafetividade* é pressuposta, não chega a se efetivar em uma dimensão *homoerótica*, como vemos nas sequências do mictório e do contato secreto com outro espectador nos labirintos da velha sala de cinema prestes a fechar (Imagem 3). Apesar de inscrita na trama, como em *Face*, esse aspecto é episódico, pois o centro da narrativa em *Adeus, Dragon Inn* é outro.

Buscando paralelos, em *Mal dos Trópicos (Sud pralad, 2004)*, Apichatpong Weerasethakul faz a *homoafetividade* emergir como evidência sem a frontalidade com a qual Tsai Ming-liang trabalha. Opta pela discrição nos atos de afetividade entre dois jovens em plena aceitação dos seus desejos, e explora o romance entre o soldado do exército tailandês, que trabalha em uma unidade de monitoramento florestal, com um jovem aldeão, que trabalha em uma fábrica de gelo, mas, após perder o emprego, passa a perambular pela cidade em busca de ocupação. Vemo-los assistindo a uma apresentação musical em uma praça de alimentação de rua; na sala de cinema, lado a lado, trocando afetos escondidos; e em uma caverna e seus labirintos, físicos e sagrados. A partir de uma luz cuja discrição e naturalidade possibilitam a construção da intimidade, esse romance nasce, desenvolve-se e, de forma mágica, aprofunda-se no interior da selva. O que é aquela sequência do bangalô em que os dois jovens trocam afetos, sem que seja preciso o filme adentrar numa encenação que espetacularize a intimidade? De certo modo, em termos de abordagem, *Felizes Juntos (Chung gwong cha sit, 1997)*, de Wong Kar-wai, está mais próximo da abordagem *homoerótica* de *Face* e de *O Rio*, com a frontalidade com que inscreve na imagem o romance de dois jovens de Hong Kong que se mudam para Buenos Aires, Argentina, para recomeçarem a vida – sem abdicar, no caso de Kar-wai, de

sequências extremamente delicadas (como vemos no ensaio de um tango clássico), que demandam cuidado e afeto (todo o segmento em que o personagem de Tony Chiu-wai Leung cuida dos ferimentos do parceiro).

É importante notar que as relações *homoafetivas* ou *homoeróticas* não perpassam o lesbianismo (ou a bissexualidade feminina), que, na obra de Tsai Ming-liang, só vem a aparecer em *Que Horas são Aí?* (*Ni na bian ji dian*, 2001), ainda que muito discretamente, de forma sutil e elíptica; e em *Face*, mas em uma performance para a sedimentação mais da alegoria do que do ato sexual em si ou do erotismo grupal encenados nos subterrâneos do Museu do Louvre. Nesses filmes de Tsai Ming-liang, no entanto, a problemática da sexualidade – do *homoerotismo* e *homoafetividade* – emerge não de forma ocasional ou por coincidência. Como diretor do contemporâneo, transforma em constante narrativa (seja de forma sutil ou de modo mais frontal) as questões e as problemáticas do seu tempo, prementes e latentes da realidade que experiencia e presentifica, evidenciando os fochos de luz e a obscuridade que movem a contemporaneidade: aderindo para se distanciar e melhor fixar a câmera – que se abre para o passado e para o presente, para os distanciamentos e tabus que, muitas vezes, separam os sujeitos e os afetos. É um diretor que está o tempo todo voltando aos pontos que já colocara em cena, retornando sempre ao seu cinema, refazendo a trajetória dos mesmos personagens (Kang-hsiao), do mesmo núcleo familiar (que só desaparecera quando Tien Miao morrera); o tempo todo testando os elementos, remodelando-os, ampliando-os, tornando-os mais ousados. Cria, assim, um sistema de recorrências, que somente o visionamento da filmografia em ordem cronológica permite compreender melhor a poética de Tsai Ming-liang de fazer filmes e erguer mundos diversos e complexos, quanto à realidade que coloca em quadro e à imagem que compõe como um maestro do cinema contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

- Adelman, M. 2009. “Visões da pós-modernidade: discursos e perspectivas teóricas”. *Sociologias*, 11 (21): 184-217.
- Agamben, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Alpendre, Sérgio. 2014. “Representando Tsai Ming-liang – Dossiê Tsai Ming-Liang”. *Revista Interlúdio*. Acesso em 10 out 2017. <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7189>.

- Aumont, Jacques. 1995a. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus.
- . 1995b. “Meu caríssimo objeto”. *Imagens*, 5: 18-27, ago./dez. Cinema 100 anos.
- Barthes, Roland. 1990. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*, Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bauman, Zygmunt. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*, Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar. *O mal-estar da pós-modernidade*, Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar.
- . 2001. *Modernidade Líquida*, Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, Walter. 2012. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- De Luca, Tiago. 2011. “Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang”. *Journal of Chinese Cinemas*, 5:2, 157-179, 19 aug.
- Felipe, Marcos Aurélio. 2018a. “Aportes para análise fílmica em contextos educativos: o cinema de Aloysio Raulino (1968-1980)”. In *Leitura e escrita em diferentes contextos de aprendizagem: letramentos, sustentabilidade e perspectiva de ensino*. Claudianny Amorim Noronha; Tatyana Mabel Nobre Barbosa e Magnólia Floriano Fernandes de Araújo (Orgs.), 259-287. São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Felipe, Marcos Aurélio. 2018b. “O filme documentário (1922-1960): artifício, registro e (re)produção da realidade”. *Doc On-line – revista digital de cinema documentário*, n. 23, 105-128, mar. DOI: [10.20287/doc.d23.ar02](https://doi.org/10.20287/doc.d23.ar02)
- Felipe, Marcos Aurélio. 2018c. “Escrituras fílmicas problematizadoras do mundo histórico: a ‘questão indígena’ no Brasil”. *Famecos – mídia, cultura e tecnologia*, v. 25, n. 2, 1-30, mai./ago. DOI: [10.15448/1980-3729.2018.2.29351](https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29351)
- Frodon, Jean-Michel; e Salles, Walter (Org.). 2014. *O mundo de Jia Zhangke*, Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.
- Fujiwara, Chris. 2013. “Crítica e estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell”, Traduzido por Calac Nogueira. *Contracampo: revista de cinema*, abr. 2013. Acesso em 20 fev 2018: <http://www.contracampo.com.br/100/artcriticafujiwara.htm>
- Gardnier, Ruy. 2008. “Taiwan: nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007)”. In *Cinema mundial contemporâneo*, Mauro Baptista e Fernando Mascarello (Org.). Campinas, SP: Papirus.

- Giddens, Anthony. 1991. *As consequências da modernidade*, Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp.
- . 1993. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp.
- Gunning, Tom. 1996. “Cinema e História”. In *O cinema no século*. Ismail Xavier (Org.), 21-44. São Paulo: Imago.
- Harvey, David. 2017. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, Tradução: Adail Ubirajara Sobra e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola.
- Hennigen, Inês. 2007. “A contemporaneidade e as novas perspectivas para a produção de conhecimento”. *Cadernos de Educação*, 29: 191-208, jul./dez.
- Hobsbawm, Eric. 1995. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-91)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Jamenson, Fredric. 2001. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Jullier, Laurent; e Marie, Michel. 2009. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Leutrat, Jean-Louis. 1995. “Cinema & história: uma relação de diversos andares”. *Imagens*, 5: 28-33, aug./dec. Cinema 100 anos.
- Martin, Adrian. 2015. *Último dia todos os dias: e outros escritos sobre cinema e filosofia*. Brooklyn, NY: Punctum books.
- Mello, Cecília. 2014. “A arquitetura de jardins chinesa”. In: *O mundo de Jia Zhang-ke*. Jean-Michel Frodon e Walter Salles (Org.). Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro, 299-317, São Paulo: Cosac Naify.
- Monteiro, Lúcia Ramos. 2017. “O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectadorialidade nos filmes de Lav Diaz”. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 4 (2): 343-455.
- Nichnig, Claudia Regina. 2014. “Os conceitos têm história: os usos e a historicidade dos conceitos utilizados em relação à conjugalidade entre pessoas do mesmo sexo no Brasil”. *Revista Gênero e Direito*, 1: 27-46
- Nora, Pierre. 1993. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História: revista do programa de estudo pós-graduado em História da PUC/SP*, 10: 7-28, dez.
- Oliveira JR., Luiz. 2013. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus.

- Osnos, Evan. 2015. *A era da ambição: em busca da riqueza, da verdade e da fé na nova china*, Tradução: Berilo Vargas e Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rancière, Jacques. 2012. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Revista Interlúdio. 2014. *Dossiê Tsai Ming Liang*. Acesso em 10 out 2017. <http://www.revistainterludio.com.br/?cat=9>
- Shinn, Terry. 2008. “Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento”. *Scientiæ zudia*, 6 (1): 43-81.
- Vanoye, Francis and, Anne Goliot-Lété. 1994. *Ensaio sobre análise filmica*. Campinas, SP: Papyrus.
- Vernet, Marc. 1995. “Cinema e narração”. In: *A estética do filme*. Jacques Aumont e outros, Tradução: Marina Appenzeller, 89-156, Campinas, SP: Papyrus.

FILMOGRAFIA

- A cidade do desencanto / Bei qing chéngshì* [feature film]. Dir. Hou Hsiao-Hsien. 3-H Films/Era Internacional et al., Hong Kong/Tawan, 1989. 157 mins.
- Adeus, Dragon Inn / Bu San* [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. Homegreen Films, Taiwan, 2003. 82 mins.
- Cães errantes / Jiao you* [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. Homegreen Films/JBA Productions, Taiwan/France, 2013. 138 mins.
- Dragon gate inn / Lóng mén kèzhàn* [feature film]. Dir. King Hu. Union Films, Taiwan, 1967. 111 mins.
- Em busca da vida / Sanxia haoren* [feature film]. Dir. Jia Zhang-ke. Xtream Pictures/Xangai Film Studio, China/Hong Kong, 2006. 11 mins.
- Face / Visage* [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. JBA Productions/Homegreen et al., France/Taiwan et al., 2009. 138 mins.
- Felizes juntos / Chung gwong cha sit* [feature film]. Dir. Wong Kar-Wai. Block 2 Pictures/Jet Tone Productions et al., Hong Kong/Japan et al., 1997. 96 mins.
- In our time* [feature film]. Dir. Yi Chang, Ko I-chen, Tao Te-chen e Edward Yang. Central Motion Picture/Taiwan Central Motion Picture, Taiwan, 1982. 106 mins.

Mal dos trópicos / Sud pralad [feature film]. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Backup films/Anna Sanders Films et al., Thailand/France et al., 2004. 118 mins.

Memórias de Xangai / Hai shang chuan qi [feature film]. Dir. Jia Zhang-ke. Bojie Media/NCU Group et al., China, 2010. 125 mins.

O buraco / Dong [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. Canal+/Cowboy Films et al., UK, 1998. 102 mins.

O cantor de jazz / The jazz singer [feature film]. Dir. Alan Crosland. Warner Brothers Picture, USA, 1927. 88 mins.

O rio / He liu [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. Taiwan Central Motion, Taiwan, 1997. 115 mins.

Plataforma / Zhantai [feature film]. Dir. Jia Zhangke. Artcam Internacional/Bandai Entertainment et al., Hong Kong/China et al., 2000. 154 mins.

Que horas são aí? / Ni na bian ji dian [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. Arena Films/Homegreen Films et al., Taiwan/France, 2001. 116 mins.

Um tempo para viver, um tempo para morrer / Tóngnián wangshì (feature film). Dir. Hou Hsiao-hsien. Central Motion Pictures/Yi Fu Films, Taiwan, 1985. 138 mins.

Viva o amor / Ai qing wan sui [feature film]. Dir. Tsai Ming-liang. Central Motion Pictures, Taiwan, 1994. 118 mins.

Recebido em 8-10-2017. Aceite para publicação em 15-2-2018.