

Exposições e festivais de cinema

*Spirit of place, spirit of face.*  
**Tsai Ming-Liang: The Deserted**

Tatiana Monassa<sup>1</sup>

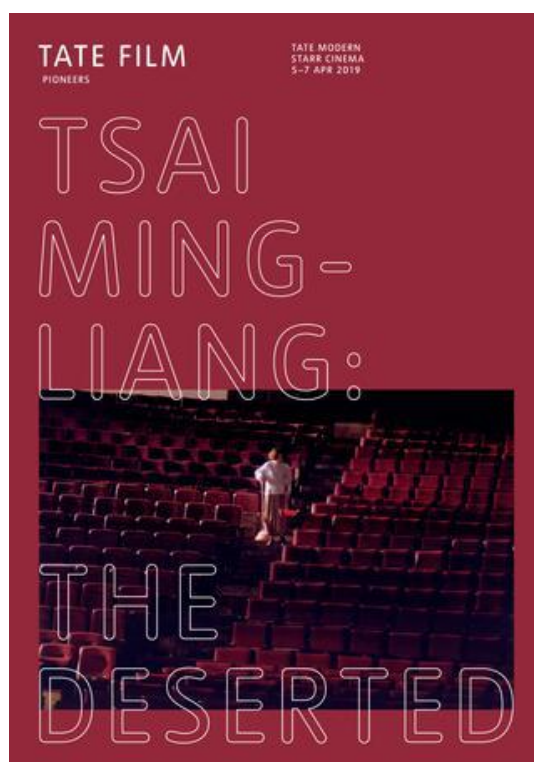


Figura 1: Cartaz da mostra de cinema *Tsai Ming-Liang: The Deserted*, Tate Modern Starr Cinema, 5-7 de Abril de 2019 | © Tate Film

Associando-se ao Taiwan Film Festival em sua primeira edição britânica, o programa Tate Film (do museu Tate Modern em Londres) exibiu no início de abril uma breve mostra de filmes do realizador taiwanês de origem malaia Tsai Ming-liang. Pensada pelo próprio cineasta conjuntamente com os curadores da casa (Andrea Lissoni e Carly Whitefield), a programação inscrevia-se na série “Pioneers” (pioneiros), dedicada a artistas e realizadores com propostas inovadoras no campo da imagem em movimento e que desafiam as fronteiras entre o cinema e as artes plásticas em suas práticas museais. O princípio condutor desta série consiste justamente em não apresentar retrospectivas completas, mas um recorte na filmografia do realizador que aborde um aspecto do seu trabalho. Incluindo

---

<sup>1</sup> Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel (IRCAV)/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, França.

quatro curtas-metragens, dois longas, um documentário que é uma longa conversa entre Tsai e seu ator fetiche, Lee Kang-sheng, e uma *masterclass*, o programa “The Deserted” transparecia com clareza o motivo do esgarçamento da forma cinematográfica e a sua abertura para tendências artísticas contemporâneas associadas a outros meios de expressão, como a performance e a instalação.

Nesse sentido, a pedra de toque da programação foi a *masterclass* dada pelo cineasta, uma rica demonstração, permeada de inúmeras fotografias, de sua experiência de exhibir *Stray Dogs* (2013) em galerias e museus em Taiwan. Trata-se de seu último filme dentro de um modelo mais tradicional de produção, após o qual declarou que não mais faria filmes “de cinema”. Face às dificuldades de exibição no seu mercado natal, Tsai Ming-Liang preferiu explorar, com *Stray Dogs*, outros modos de relação entre público e obra. O filme foi dividido em sequências (às quais se juntaram trechos de *making of* e imagens eliminadas da montagem final) e projetado em grandes telas nos espaços expositivos, além de ter exhibições em versão completa em uma sala com horários marcados. Tornando-se um grande evento social, que atraiu muitas famílias e jovens, o experimento contornou as reservas do público taiwanês com o cinema de Tsai e provou-se um grande sucesso. Como se, ao promover este deslocamento da obra para um espaço em que a experiência do espectador é valorizada (os espaços de exibição contavam com decorações como plantas ou almofadas com motivos de frutas), o realizador tivesse encontrado um outro sentido para suas imagens, fazendo com que sua pesquisa formal exigente reverberasse no mundo ao redor.





Figuras 2-3: Diapositivos projetados por Tsai Ming-Liang durante sua *masterclass*, que ilustram a experiência de projetar *Stray Dogs* em uma galeria em Taiwan | © Tatiana Monassa

Pensada a partir desta *masterclass*, com todas suas interrogações sobre os limites do cinema, a retrospectiva no Tate Film adquire, a nosso ver, todo o seu sentido. Os filmes projetados podem ser divididos em dois momentos distintos: 2002-2003 (ocasião em que Tsai atinge plenamente o reconhecimento internacional) e 2015-2018 (período após *Stray Dogs*). Muitos fatores, além do intervalo temporal, separam estes dois blocos de filmes: os primeiros tiveram grande difusão nos circuitos cinematográficos, marcando um certo apogeu da carreira do cineasta como autor, enquanto que os filmes recentes se encontram marginalizados, fugindo de qualquer sistematicidade de exibição. Apesar destas diferenças, o contato entre os dois blocos traz à tona afinidades profundas ligadas a disposições artísticas vitais do cineasta, de modo que é possível perceber claramente a evolução de determinadas propostas estéticas e a persistência de obsessões temáticas que viriam a dinamitar a forma fílmica nos seus últimos trabalhos.

Antes de mais nada, a preocupação com o espaço. Em *The Skywalk Is Gone* (2002), curta-metragem que “conecta” os longas *What Time Is It There?* (2001) e *The Wayward Cloud* (2005), a passarela que serve de cenário central no primeiro longa foi derrubada, e a personagem que retorna a Taipei esperando encontrar o rapaz que ali trabalhava se vê desamparada. Todos os enquadramentos do filme, majestosos, chamam a atenção para o espaço (da cidade e dos interiores) dentro da imagem e a inserção dos corpos nesses espaços. *Goodbye, Dragon Inn* (2003) vai ainda mais longe, fazendo de uma sala de cinema e suas dependências seu único cenário lúgubre. Os longos planos e o cuidado em filmar cada canto deste antigo cinema prestes a fechar as portas denota um desejo de reter o espaço, de não deixá-lo “passar” como passa o tempo. O plano mais comentado do filme é, não por acaso, um plano fixo de mais cinco minutos que, do ponto de vista da tela, mostra a sala vazia após

a responsável do cinema tê-la limpado. Espécie de contra-campo da situação do próprio espectador diante do filme de Tsai, esta imagem parece resumir toda a obra do cineasta, cujo princípio fundamental é perfeitamente enunciado por Corrado Neri com estes termos: “se observarmos fixamente durante bastante tempo as coisas, os objetos e os rostos, a câmera pode tornar visíveis a realidade espiritual, o sentido e o não-dito” (Neri 2016, 299). Mas, curiosamente, na conversa com o público após a sessão de *Godbye, Dragon Inn* no Tate Film, Tsai Ming-liang afirmou que a longuíssima duração deste plano não havia sido planejada: seu operador de câmera não interrompeu a filmagem, talvez por não ter escutado seu pedido. O cineasta quis então ver o que sairia dali, acrescentando que após todo esse tempo olhando para a sala, ele tinha a impressão de ver o rosto desta, como se o velho cinema revelasse sua fisionomia.

Enxergar o rosto de um espaço ou um rosto como espaço, para deles captar o espírito, tal poderia ser a definição do projeto dos dois filmes mais recentes exibidos na programação: o curta-metragem *Light* e o longa *Your Face*, ambos de 2018. Dois filmes radicais, entre o ensaio livre e o cinema experimental. Em *Light*, Tsai filma um sítio cultural histórico de Taipei, Zhongshan Hall, buscando registrar as variações luminosas que atravessam as janelas e atingem seus interiores ao longo do dia. No decorrer dos planos, que as escolhas de enquadramento tornam quase abstratos, o prédio, totalmente vazio, parece ganhar vida própria, desvelando sua alma de espaço feito para *acolher*. Fundado na observação do escoar do tempo e na *espera* para que luz apareça e produza um milagre estético, *Light* evoca uma meditação transcendental sobre o próprio fazer cinema, na medida em que filmar nada mais é do que captar a luz. *Your Face*, rodado no mesmo lugar, apresenta-se como um perfeito contraponto. Constituído essencialmente de *close-ups* de pessoas idosas, habitantes de Taipei, o filme parece consubstanciar o que diz Béla Bálazs sobre o rosto: “face a um rosto isolado, nós não vemos o espaço. Nossa sensação de espaço é abolida” (Bálazs 1977, 57). Assim, o Zhongshan Hall apenas ecoa de forma conceitual na longa sucessão de planos de rostos, enquanto nos perdemos em suas plasticidades e seus mistérios, como se Tsai quisesse fazê-los se liberar de sua *rostidade*, essa zona de significação que, para Deleuze e Guattari, torna o real mental “antecipadamente conforme a uma realidade dominante” (Deleuze Guattari 1999, 32). Nos casos em que a pessoa filmada fala de si, seu rosto, ao impor sua presença à imagem, não nos conduz a uma decodificação do “personagem”, mas à apreciação da existência singular daquele corpo atravessado pelo tempo, nos levando a conjecturar sobre os caminhos impenetráveis da psique. Não são exatamente personagens documentais, portanto, que Tsai filma, mas indivíduos inapreensíveis. *Light* e *Your Face* se comportam assim como estudos de corpos – um inorgânico e outros orgânicos – liberados de suas rostidades para revelar seus espíritos.

Os dois outros curtas-metragens exibidos, *No no sleep* e *Autumn Days*, ambos de 2015, completavam o panorama dos últimos trabalhos de Tsai Ming-liang, evocando uma atmosfera próxima à da

dupla *Light-Your Face. No no sleep* é o sétimo “episódio” da série *Walker*, em que Lee Kang-sheng encarna um monge budista que caminha por grandes centros urbanos com uma lentidão paroxista que afeta todos os seus movimentos corporais. Desta vez em Tóquio, o personagem protagoniza imagens de grande beleza plástica, que combinada ao aspecto performático de suas ações, confere ao filme uma aura de vídeo-arte. Em *Autumn Days*, Tsai traça um retrato de Nogami Teruyo, amiga sua que trabalhou por quase cinquenta anos com Akira Kurosawa. Combinando uma primeira parte em que ouvimos sua voz contra um fundo preto e uma segunda em que a vemos em um banco de praça ao lado de Lee Kang-sheng, mas sem ouvi-la, o filme parece preparar os retratos de pessoas idosas de *Your Face* e sua relação com o cenário do Zhongshan Hall.

Ainda em relação à questão do retrato, é importante salientar que Tsai afirmou, durante a *masterclass*, que grande parte de sua inspiração para filmar uma série de *close-ups* em *Your Face* veio do fato de ter realizado, um ano antes, *The Deserted* (2017) filme em VR (realidade virtual), um meio de expressão em que o espaço determina a representação de um ponto de vista estrutural (não há como propor *close-ups*). A obra, cujo título serviu a nomear a retrospectiva no Tate Film, foi também exibida em Londres no mesmo momento, no espaço cultural Asia House, graças ao Taiwan Film Festival. Complementando, de certo modo, o programa no Tate, este filme insólito de 50min é composto de longos planos fixos rodados em 360° em uma construção abandonada nas proximidades de uma floresta, em que Tsai confere novas dimensões a seu “realismo temporal radical” (Bordeleau 2009, 229). Com Lee Kang-sheng como protagonista e outras atrizes com que o realizador tem por hábito de trabalhar, *The Deserted* não possui quase nenhuma trama ficcional, nenhum diálogo, e se desenrola como uma série de situações de *presença* – de corpos ocupando o espaço, ou dos espaços em si –, filmadas sempre em planos de conjunto. Embora o filme retome traços estéticos presentes em obras anteriores – como as grandes construções ameaçadas pela decrepitude que os personagem habitam –, ele apresenta uma radicalização do tratamento do espaço. Em primeiro lugar, pela própria natureza da experiência da realidade virtual, em que a imersão na representação é total. Em segundo lugar, pelas características do espaço filmado: um prédio inacabado, largado, tomado por infiltrações e mofo, em uma palavra, inóspito. Proposta radical, em que a tecnologia digital de ponta está a serviço de uma expressividade cinematográfica herdeira do cinema moderno, recolocando em jogo os temas da ausência, da memória e do desaparecimento, caros a cineastas como Antonioni. No entanto, *The Deserted* não é exatamente agradável de se viver, pois sua impregnação de um espaço nada acolhedor torna o espectador refém de sensações por vezes bastante desagradáveis. Curiosamente, durante a *masterclass*, Tsai afirmou que se apaixonou pelo lugar, ele que nunca havia experimentado sentimento algum de pertencimento durante a vida, sentiu pela primeira vez totalmente acolhido por um ambiente.



Figura 4: *The Deserted* e sua evocação de *I Don't Want to Sleep Alone* | © DR

É certamente por essa razão que o cineasta escolheu este lugar para filmar *Afternoon*, longa conversa íntima entre ele e Lee Kang-sheng, na qual fala bastante de sua obra e, sobretudo, de sua relação com o amigo-ator. Tocante e revelador, o documentário foi realizado como uma espécie de testamento, em um momento em que o cineasta estava com problemas de saúde. Trazendo, em seu próprio dispositivo (Tsai e Lee conversando sentados dentro do prédio abandonado, próximo a janelas que dão para a floresta em torno), as noções de “instalação” e de “performance” que permearam toda a programação “*The Deserted*”, *Afternoon* mostra a que ponto todo o trabalho do cineasta é inseparável de sua vida íntima, nos deixando com a impressão que, em seu mundo, o real e a imagem se confundem em um nível profundo. O documentário termina, assim, por se afirmar como um apêndice para sua carreira inteira, que ele ilumina de forma surpreendente.

Se, como o próprio Tsai afirmou nestes dias, sua questão principal, enquanto cineasta, sempre foi inserir o sentimento de *tempo* na imagem cinematográfica, trabalhar com o tempo como matéria-prima de modo a fazer o espectador refletir sobre sua condição e não entrar no transe de uma história contada, podemos dizer que sua trajetória de artista revela que o espaço e os corpos são sua matéria-prima primordial, na qual o tempo vem se manifestar como vivência. Assim, mesmo quando ele filma apenas rostos, esses rostos se mostram impregnados de um tempo vivido e estão expostos à passagem do tempo. De modo complementar, é sendo expostos durante muito tempo às imagens que poderemos, enquanto espectadores, sentir o que este artista assumidamente budista procurar capta: a realidade espiritual de espaços e pessoas.

**BIBLIOGRAFIA**

- Bálazs, Béla. 1997. *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Payot.
- Bordeleau, Erik. 2009. "Disparaître avec Tsai Ming-liang". In *Taiwan Cinema/Le cinéma taiwanais*. Editado por Corrado Neri, e Kirstie Gormley. Lyon: Asiexpo.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2004 [1980]. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3, Rio de Janeiro: Editora 34.
- Neri, Corrado. 2016. *Rétro Taiwan. Le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, capítulo VII – "Écrans passés, dispositifs futurs : Tsai Ming-liang entre cinéma et installation". Paris: Asiathèque.