



REALISMO FANTASMAGÓRICO

CINUSP

**UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO**

REITOR

Marco Antonio Zago

VICE-REITOR

Vahan Agopyan

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Antonio Carlos Hernandes

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

Bernadete Dora Gombossy
de Melo Franco

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Eduardo Krieger

**PRÓ-REITORIA DE CULTURA
E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA**

PRÓ-REITORA DE CULTURA

E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Maria Arminda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE EXTENSÃO

Moacyr Ayres Novaes Filho

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA

João Marcos de Almeida Lopes

ASSESSOR TÉCNICO DE GABINETE

José Nicolau Gregorin Filho

Rubens Beçak

CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETORA

Patrícia Moran Fernandes

VICE-DIRETORA

Esther Império Hamburger

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Thiago Afonso de André

ESTAGIÁRIOS DE PRODUÇÃO

Afonso Moretti

Ayume Oliveira

Cauê Teles

Cédric Fanti

Gabrielle Criss

Lorena Duarte

Nayara Xavier

Pedro Nishiyama

Thiago Oliveira

Rodrigo Neves

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Thiago Quadros

PROJEÇÃO

Fransueldes de Abreu

ASSISTENTE TÉCNICO DE DIREÇÃO

Maria José Ipólito

AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Maria Aparecida Santos

ANALISTA ADMINISTRATIVA

Telma Bertoni

REALISMO FANTASMAGÓRICO

COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 7

COORDENAÇÃO GERAL

Patrícia Moran e Esther Hamburger

DESIGN GRÁFICO

Thiago Quadros

ORGANIZAÇÃO

Cecília Mello

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Heitor Isoda

PRODUÇÃO

Lorena Duarte

FOTO PARA CAPA

Wilson Rodrigues

Cédric Fanti

Pedro Nishiyama

Thiago Almeida

Thiago de André

Mello, Cecília (org.)

Realismo Fantasmagórico / Cecília Mello et al

São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015

320 p.; 21 x 15,5 cm

ISBN 978-85-62587-21-4

1. Cinema 2. Realismo 3. Leste Asiático I. Mello, Cecília (org.) II.
Elsaesser, Thomas III. De Luca, Tiago IV. Vieira Jr., Erly V. Andrew,
Dudley VI. Weerasethakul, Apichatpong VII. Ma, Jean VIII. Wahrhaftig,
Alexandre IX. Berry, Chris X. Ingawanij, May Adadol XI. Tweedie, James
XII. Bordeleau, Erik XIII. Trevizano, Renato

CDD 791.43092

CDU 791

REALISMO FANTASMAGÓRICO

COLEÇÃO CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
São Paulo – Novembro 2015

APRESENTAÇÃO

Esther Hamburger e Patrícia Moran

A Coleção CINUSP contribui para o debate sobre o cinema e o audiovisual privilegiando autores e textos raros ou ainda não traduzidos no país, assim como debates ainda pouco formalizados. Edita textos e relatos originais e recupera artigos fora de circulação e inacessíveis, suprindo lacunas decorrentes de contingências editoriais, como no primeiro volume, dedicado ao cineasta Robert Bresson com textos de livros há muito esgotados e traduções de artigos inéditos no país. Outra prioridade da Coleção é dar visibilidade a cinematografias frágeis ou desconhecidas no Brasil em decorrência de conjunturas geopolíticas e históricas. *Zelimir Zilnik e a Black Wave*, quinta publicação, reuniu autores em um debate praticamente desconhecido no Brasil, o movimento cinematográfico Black Wave da Iugoslávia do final dos anos 1960 e início dos 1970, especialmente o cineasta sérvio Zilnik, que esteve presente na mostra e ministrou um curso sobre suas estratégias de filmagem diante de crises de diversas naturezas. A coleção se pauta também por sistematizar e colocar em circulação temas incipientes pela novidade do meio expressivo - como *Machinima*, segundo volume da coleção, sobre filmes criados em ambientes virtuais, originalmente a partir de videogames. Ou aqueles que, por configurarem situação social recente, sem contornos de estilo definidos claramente, figuram isolados na bibliografia contemporânea, como o cinema da Quebrada, tratado no sexto volume da coleção. Em *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* pesquisadores e realizadores de diversas regiões do Brasil colocam suas inquietações sobre atores sociais emergentes, cujo lugar na historiografia do cinema brasileiro ainda é uma incógnita, apesar da calorosa discussão e presença laureada em

festivais de cinema nacional e internacional. O CINUSP assume, assim, o risco de ser contemporâneo de seu tempo, de abrir caminhos ao organizar e abrigar produção bibliográfica tímida quantitativamente, mas potente nos problemas que aborda e na heterogeneidade das propostas abarcadas.¹

Realismo Fantasmagórico, sétimo volume da coleção organizado pela professora Cecília Mello do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA, que agora chega ao público, reúne artigos e ensaios críticos de autores europeus, americanos e brasileiros sobre o cinema do leste asiático. O recorte proposto por Mello contempla problema tradicional das artes em geral, e do cinema em particular, o realismo. O título da publicação e da mostra expressa a originalidade de Mello ao relacionar perspectivas de construção discursiva de natureza distinta, abarcando em tese problemáticas de ordem aparentemente opostas. De um lado, o realismo e sua tradição vinculada à experiência da e com acontecimentos e imagens da realidade, de outro o fantasmagórico, adjetivo que remete ao irreal, ao imaginário, ao fantasmático e ao ilusório conforme definição do dicionário Aurélio. O realismo remonta ao classicismo grego, ainda sem ser nomeado como tal, quando a mímese era um fim em Aristóteles.

O realismo é um campo de força da arte, em constante debate e reposicionamento com o ilusionismo. Se as querelas entre realismo e ilusionismo, entre regimes de representação mais ou menos intervencionistas atravessam a história da arte, hoje acreditamos ser possível vislumbrar embates menos românticos, uma vez ter cada um destes campos, lugar; ou pelo menos, suas rusgas contam com amplos repertórios qualificados a seu dispor.

Historicamente, o realismo mereceu equivocadas leituras nas artes tendo sido tratado como índice de autenticidade, ganhou matizes e é hoje reconhecido como construção discursiva demandando novo exame à luz não apenas da revisão de seu sentido original, como das novas acepções que tem adotado, o que se evidencia nos substantivos e adjetivos utilizados para qualificá-lo. O cinema subjetivo de Ingmar Bergman mereceu a denominação de realismo psicológico, na União Soviética o realismo socialista impunha aos artistas filhos da revolução no teatro, na literatura, no cinema o compromisso com a realidade social, com o projeto nacional de reconstrução da União das Repúblicas Socialistas. O retorno do real e principalmente o debate sobre seu retorno foi

1 Lista completa de volumes publicados pela Coleção CINUSP na página 327.

circunscrito e analisado por Hal Foster², que a partir do minimalismo e da Pop Arte propõe o realismo traumático de inspiração psicanalítica, que por sua vez dialoga com o realismo psicótico de Mário Perniola³. Diante de tão vasto escopo abarcado pelos realismos mencionados, e outros tantos ausentes⁴, evidencia-se a força e fragilidade do termo. Força por persistir, fragilidade quando interpretado sem contexto preciso, sem outra instância material que o qualifique. Nos encontramos face não apenas a uma releitura do realismo, mas de um novo fenômeno.

Nos estudos de cinema, a querela sobre o realismo também tem se apresentado como um eterno retorno, e como tal volta diferente, com novos problemas, indagações e experiências. O mesmo vale para os partidários do ilusionismo e os defensores da desnaturalização das convenções técnicas e narrativas. Exemplo superlativo é Godard em seu último filme *Adeus à linguagem* (2014), ao afirmar que: “todos aqueles que não tem imaginação se refugiam na realidade”. A assertiva de Godard vem acompanhada de dúvidas, afinal, existem refúgios legítimos da imaginação? Este ensaio cinemató-filosófico é carregado de imagens e indagações distópicas e poéticas sobre nosso tempo, parte da realidade do pensamento consolidado na filosofia. A fala de Godard vale como provocação, como indagação para o retorno modificado do real, mas traz um problema caro a sua cinematografia. *Alphaville* (1965) já mostrava o engajamento de Godard na contramão do realismo, em sua apropriação da caverna de Platão e expulsão dos poetas por usarem imagens incompreensíveis; é uma ode à associação livre e à desconstrução da linguagem e do sentido, recurso frequente na poesia. A nós interessa por ora, ao citar Godard, chamar o recorrente debate sobre estas opções artísticas antagônicas e sua reverberação na história da arte, com alternância do realismo e do ilusionismo ao longo dos anos, senão séculos, sobre estratégias expressivas implicadas em cada opção. O realismo fantasmagórico proposto é um convite para se pensar uma cinematografia bem delimitada historicamente.

2 FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

3 PERNIOLA, Mario. “Idiotice e esplendor da arte atual”. In: FABRIS, Annatresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

4 Ver neste volume: VIEIRA JR, Erly. “Por uma exploração sensorial e afetiva do real” na p. 93 e DE LUCA, Tiago. “Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo” na p. 61.

No cinema, convenções estilísticas como profundidade de campo, duração dos planos, presença de atores não profissionais, temática social, filmagem em locação e no tempo contemporâneo, e a indicialidade do material foto sensível forneceram a matéria para o ensaísta e crítico André Bazin erigir as pedras fundamentais sobre o neorrealismo. O cinema italiano⁵ do pós guerra, tomado como ponta de lança, iluminou experiências anteriores e criou um campo para a defesa da vocação realista do cinema, que se afirmaria como alternativa a cinemas que valorizaram outros princípios estéticos. O realismo aparecia como vertente segura, capaz de consolidar o caráter artístico e autoral do cinema, para além da contaminação com a indústria cultural e das tragédias totalitárias do século XX. Inspiração para os movimentos experimentais dos anos 1960, o realismo surgia como vertente avessa ao espetáculo, para usar o termo que Guy Debord logo mais cunharia para designar a sociedade dominada por imagens. A presença de Bazin em revistas de cinema entre 1945 e 1958 e a publicação póstuma de textos em livros entre 1959 e 1961⁶ tem sido referência obrigatória na adesão ou recusa a concepções realistas do cinema. O realismo fantasmagórico proposto neste volume por Cecília Mello seguirá a tradição sistematizada na produção ensaística de Bazin incorporando a nova configuração técnica da produção audiovisual como problema⁷.

Há mais de duas décadas presente nos festivais europeus, este cinema oriental ganhou paulatinamente espaço em festivais e no cinema comercial brasileiro. A literatura a ele dedicada o inscreve, de passagem, em discussões de estilo, ressaltando sua concepção contemporânea de realização⁸, assentada no fluxo das situações cinematográficas estruturadas a cada longo plano. Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-hsien, Naomi Kawase, entre outros, representam cinematografias que contribuíram para o enfraquecimento do cinema clássico da *mise-en-scène*. O interesse em um novo cinema oriental tem resultado no

5 Ver FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996. A autora procura ler o neo-realismo italiano a partir da cinematografia e literatura dele advinda. Recupera experiências realistas no cinema italiano, francês, entre outros, problematizando se a antecedência se configura ou não em hereditariedade.

6 Ver a nota da edição e apresentação de Ismail Xavier a: BAZIN, André. *O que é cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

7 Ver Introdução de Cecília Mello neste volume.

8 OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

Brasil em mostras monográficas com catálogos, como o de Naomi Kawase⁹, e publicações voltadas a realizadores como Apichatpong Weerasethakul¹⁰ e Jia Zhang-ke¹¹. A proposta de Cecília Mello propõe um problema, a presença da fantasmagoria, de lendas e credices populares como tema recorrente neste cinema. À realidade social e escolhas relacionadas a como contar a história: planos de longa duração, profundidade de campo, presença de atores não profissionais soma-se a imaginação, os medos e mitos de um povo. Os pequenos avanços da narrativa, as pequenas mudanças nas situações dramáticas se ancoram no fantástico. Realismo Fantasmagórico percorre uma rua de mão dupla, ocupando as duas faixas, ao olhar para um debate secular à luz de problemas recentes colocados por cinematografias de diferentes países orientais. Fica aqui a inquietação: estaríamos diante de um novo movimento, para além das fronteiras nacionais e dos registros...

-
- 9 MAIA, Carla; MOURÃO, Patricia (Orgs.). *O cinema de Naomi Kawase*. São Paulo: CCBB, 2011.
- 10 AZZI, Daniella; AZZI, Francesca (Orgs.). *Apichatpong Weerasethakul*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- 11 FRODON, Jean-Michel; SALLES JR., Walter (Orgs.). *O mundo de Jia Zhangke*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. KAUFMAN, Mariana e SERFATY, Jo. *Jia Zhangke, a cidade em quadro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014.

APRESENTAÇÃO |

Esther Hamburger e Patrícia Moran

O CINEMA CONTEMPORÂNEO DO LESTE ASIÁTICO: DA ONTOLOGIA E SEUS FANTASMAS 15

Cecília Mello

PARTE 1: TENDÊNCIAS REALISTAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

CINEMA MUNDIAL: REALISMO, EVIDÊNCIA, PRESENÇA 37

Thomas Elsaesser

REALISMO DOS SENTIDOS: UMA TENDÊNCIA NO CINEMA MUNDIAL CONTEMPORÂNEO 61

Tiago de Luca

POR UMA EXPLORAÇÃO SENSORIAL E AFETIVA DO REAL: ESBOÇOS SOBRE A DIMENSÃO HÁPTICA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO 93

Erly Vieira Jr.

CIDADES FANTASMAS 113

Dudley Andrew

PARTE 2: REALISMO FANTASMAGÓRICO NO CINEMA DO LESTE ASIÁTICO

FANTASMAS NO ESCURO 133

Apichatpong Weerasethakul

O CINEMA ASSOMBRADO 151

Jean Ma

AS CAMADAS DO TEMPO: OS FILMES DE APICHATPONG WEERASETHAKUL	201
Alexandre Wahrhaftig	
REALISMO ASSOMBRADO: PÓS-COLONIALIDADE E O CINEMA DE CHANG TSO-CHI	221
Chris Berry	
O ANIMISMO E O CINEMA REALISTA PERFORMATIVO DE APICHATPONG WEERASETHAKUL	245
May Adadol Ingawani	
ASSOMBRANDO TAIPEI	269
James Tweedie	
CINEMA TAIWANÊS (DES)ENCANTADO, CRENÇA ESQUIZOANALÍTICA E A REALIDADE DO ANIMISMO	289
Érik Bordeleau	
SHARA: UMA HISTÓRIA DE FANTASMAS	313
Renato Trevizano	
SOBRE OS AUTORES	320
AGRADECIMENTOS	324
COLEÇÃO CINUSP	327



O CINEMA CONTEMPORÂNEO DO LESTE ASIÁTICO: DA ONTOLOGIA E SEUS FANTASMAS

Cecília Mello

Este livro nasce da observação de um fenômeno cinematográfico recente, e da tentativa de isolar uma certa tendência do cinema do leste asiático sob a designação “realismo fantasmagórico”. Na origem dessa reflexão está, entre outros, a obra de três grandes mestres do cinema asiático contemporâneo, cujas origens no Japão, na Malásia/Taiwan e na Tailândia sugerem o caráter ao mesmo tempo transnacional e regional do fenômeno. Refiro-me ao tailandês Apichatpong Weerasethakul, ao malaio/taiwanês (de etnia chinesa) Tsai Ming-liang e à japonesa Naomi Kawase, cineastas premiados nos mais importantes festivais de cinema do mundo como Cannes e Veneza, e cuja obra vem influenciando gerações de futuros diretores ao redor do mundo. Interessante notar que, a despeito de seu caráter altamente idiosincrático, certos aspectos similares parecem emergir da experiência filmica por eles operada. Como tentarei evidenciar, os filmes de Tsai, Apichatpong, Kawase, bem como de outros artistas contemporâneos do leste asiático, estão ancorados em uma estética realista baseada no plano-sequência, privilegiando uma temática cotidiana. Por outro lado, transcendem em algum nível esse realismo, contando, não raro, com a presença de fantasmas e seres fantásticos entre suas personagens. Dessa constatação emerge a principal pergunta que vem movendo essa investigação: de que forma o realismo cinematográfico de cunho baziniano¹ se mistura nesses filmes com tradições religiosas asiáticas, a saber, o budismo, o taoísmo e o

1 BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

xintoísmo, além da crença espiritual do animismo, que complicam o vínculo do cinema com a realidade objetiva?

Antes de embarcar na busca de um sentido para o aparente absurdo conteúdo no oxímoro “realismo fantasmagórico”, faz-se necessário introduzir brevemente o entendimento de realismo cinematográfico que reside no núcleo dessa reflexão. Como tive a oportunidade de observar anteriormente, em coautoria com Lúcia Nagib², realismo se distingue da chamada narrativa clássica realista, cujo objetivo é criar uma “impressão de realidade”. No lugar da mimese narrativa, a hipótese a ser explorada remete obrigatoriamente ao conceito fundador de André Bazin “a ontologia da imagem fotográfica”, baseada na impressão do objeto na emulsão filmica sem a mediação humana³. Como é sabido, as teorias realistas de Kracauer⁴ e sobretudo de Bazin emergiram com força após o fim da Segunda Guerra Mundial, período dominado por uma reavaliação obrigatória dos horrores e das mentiras perpetradas pelas ideologias nazifascistas. O cinema participou dessa tentativa de expurgo por meio de um interesse renovado pelo real, pelo cotidiano, pelo banal, e encontrou sua mais alta expressão na corrente neorrealista na Itália. Bazin notou nessa tendência de reconexão com o real, em toda a sua ambiguidade e contingência, uma nova direção para a arte cinematográfica, que finalmente estaria seguindo sua vocação original – contida na sua própria ontologia – pela reprodução da duração real dos fatos.

A partir do final dos anos 1960, contudo, a aderência às teorias realistas passou por um declínio de pelo menos duas décadas⁵, já que elas foram associadas à “narrativa clássica”, à “ideologia burguesa” e ao chamado “cinema clássico de Hollywood”, cujo objetivo era produzir uma “ilusão de realidade”⁶. O antirrealismo se tornou o objetivo da crítica cinematográfica progressiva,

2 Essa introdução reproduz, neste e nos próximos quatro parágrafos, alguns trechos da introdução de Lúcia Nagib e Cecília Mello ao livro *Realism and the Audiovisual Media* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).

3 BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

4 KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

5 AITKEN, Ian. *Realist Film Theory and Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

6 WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: Secker & Warburg, 1972/1998; MCCABE, Colin. “Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses”. *Screen*, Summer 1974, 15 (2): 7-27; MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave MacMillan, 1989.

cujas premissas estéticas estavam fortemente baseadas nas teorias brechtianas de distanciamento⁷ e o uso inventivo dessas teorias principalmente no cinema de Jean-Luc Godard. Técnicas anti-ilusionistas, como a opacidade narrativa (oposta à transparência), a montagem descontínua (oposta à sutura invisível) e as “interrupções do espetáculo” auto-reflexivas foram exaltadas em detrimento dos filmes populares de ficção, criticados a partir de paradigmas derivados do cinema clássico/realista de Hollywood. As consequências dessas abordagens tiveram um grande impacto, e talvez a mais radical e influente delas tenha vindo de Laura Mulvey, que conclamou o fim do prazer visual, visto como um elemento que estaria associado, de modo inextricável, ao cinema popular americano, considerado manipulativo, orientado pelo olhar masculino e ideologicamente tendencioso⁸.

Desde o início dos anos 1990, porém, as teorias psicanalíticas e pós-estruturalistas que inspiraram essas abordagens vêm passando por sucessivas revisões. Steven Shaviro⁹ re-enfocou a questão do prazer cinematográfico ao rejeitar o modelo de regressão espectatorial e identificação passiva de inspiração lacaniana, enfatizando no lugar o elemento corpóreo da experiência filmica, independente do uso que ela faz dos efeitos de distanciamento. Bordwell e Carroll¹⁰, apoiados no cognitivismo, orquestraram uma “revolta contra as grandes narrativas”¹¹ e se empenharam na demolição de todas as abordagens baseadas na psicanálise e nos estudos culturais, que eles definiam como “grandes teorias”, propondo no lugar a “middle-level research” (Bordwell) e o “piece-meal theorising” (Carroll). Deleuze¹², por sua vez, inspirou um número grande de novas abordagens relacionadas à “sensação”, “afeto” e o “corpo”¹³.

7 BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Londres: Methuen, 1974.

8 MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave MacMillan, 1989.

9 SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2006.

10 BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Orgs.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

11 NICHOLS, Bill. “Film Theory and the Revolt against Master Narratives”. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Orgs.). *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.

12 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

13 MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

“Ontologia” e “indexicalidade” (a tradução semiótica de Peter Wollen para o conceito baziniano) recentemente voltaram ao debate no campo da teoria do cinema, já que parecem ameaçadas de desaparecimento no âmbito da imagem cinematográfica. A razão é a introdução da tecnologia digital, capaz de gerar imagens sem qualquer referente no mundo exterior¹⁴. Isso reanimou a discussão acerca de elementos centrais às teorias realistas, como a mimese, a representação e, particularmente, a “indexicalidade” de Wollen ou “ontologia” de Bazin. Uma “nostalgia pelo índice” foi percebida por Doane¹⁵, que descreveu o declínio da cinefilia na era virtual como decorrente de um “índice minguante”. Identificar traços do índice em práticas filmicas contemporâneas se tornou o objeto de estudos como o de Margulies¹⁶, centrado em torno das noções de cinema corpóreo e reencenação. Abordagens psicanalíticas se reinventaram com base no conceito de Real de Lacan¹⁷ aplicado ao cinema¹⁸. Novos questionamentos sobre o realismo no cinema deram origem também à fundamental reconfiguração teórica proposta por Lúcia Nagib em seu livro *World Cinema and the Ethics of Realism*¹⁹, no qual a autora explora noções inovadoras e provocadoras como o realismo do meio, o realismo corpóreo, a produção do real no cinema e o dispositivo erotizado sob a luz de Badiou e Rancière, e revisita e reformula toda uma gama de conceitos fundamentais para os estudos de cinema.

Aliada à reabilitação do realismo no debate teórico, é possível observar uma tendência de “retorno ao real” na produção audiovisual mundial, inaugurada, a partir de meados dos anos 1990, por movimentos como o Dogma 95 na Dinamarca, o cinema iraniano e o cinema em língua chinesa de, entre outros,

-
- 14 HANSEN, Miriam Bratu. “Introduction”. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- 15 DOANE, Mary Ann. “The Object of Theory”. In: MARGULIES, Ivone (Org.). *Rites of Realism: essays on corporeal cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003. p. 80-89
- 16 MARGULIES, Ivone (Org.). *Rites of Realism: essays on corporeal cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.
- 17 ZUPANCIC, Alenka. *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. Londres: Verso, 2000.
- 18 MCGOWAN, Todd. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. New York: State University of New York Press, 2007; ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. Londres: Verso, 2002.
- 19 NAGIB, Lúcia. *World Cinema and The Ethics of Realism*. Nova York e Londres: Continuum, 2011.

Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. Conforme observa Anne Jerslev²⁰, tais cinematografias assinalam o fim da ironia e da intertextualidade, e o reestabelecimento do elo entre as imagens em movimento e a realidade objetiva, configurando por vezes uma resposta paradoxal à crise da indexicalidade, visto que apoiada com frequência no formato digital. Assim, o plano-sequência, seja em digital ou película, combinado a locações e personagens reais, tem sido uma característica recorrente nos trabalhos contemporâneos mais estimulantes no cinema mundial hoje, incluindo nomes como Tsai Ming-liang (Taiwan/Malásia), Carlos Reygadas (México), Béla Tarr (Hungria), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Jia Zhangke (China), Nuri Bilge Ceylan (Turquia), Gus Van Sant (Estados Unidos), Pedro Costa (Portugal) e Naomi Kawase (Japão), entre outros.

Essa característica paradoxal da resposta realista à crise da indexicalidade, no entanto, não se encerra no uso do formato digital. Isso porque é possível observar, em maior ou menor medida, um distanciamento do real objetivo em grande parte das novas experiências realistas no cinema contemporâneo. Tiago de Luca, em seu livro *Realism of the Senses in World Cinema*²¹, explorou, a partir da obra de Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang e Gus Van Sant, a atual opção estética no cinema mundial contemporâneo pelo uso hiperbólico do plano-sequência, partindo da teoria fundacional de Bazin e demonstrando como ela vem sendo resignificada a partir de um modo sensório de endereçamento baseado na inspeção prolongada e demorada da realidade física. Esse “realismo dos sentidos”, como definido por de Luca, aparece, portanto, na manutenção do vínculo do cinema com o real objetivo e, ao mesmo tempo, na intensificação da sensorialidade e da nossa sensibilidade a esse real. Gus Van Sant, por exemplo, constrói sua “trilogia da morte” (*Gerry*, 2002; *Elefante/Elephant*, 2003 e *Last Days*, 2005) a partir de longos planos-sequência, mas sempre complicando seu foco no real objetivo através de estratégias experimentais que evocam, através da forma, processos mentais de percepção e cognição, ou seja, estados mentais alterados. Essa opção pelo uso do plano-sequência hiperbólico na obra de cineastas ao redor do mundo remete igualmente, segundo de Luca, a uma espécie de resistência ao tempo acelerado do capitalismo da virada do século e início do século XXI. Um estilo demorado, ou um *cinema da demora*, para usar

20 JERSLEY, Anne. “Introduction”. In: JERSLEY, Anne (Org.). *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*. Copenhague: Museum Tusculanum Press/University of Copenhagen, 2002.

21 DE LUCA, Tiago. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. Londres: I.B. Tauris, 2013.

um termo de Laura Mulvey²², viria então na contramão do tempo produtivo, e não hesitaria em se alongar – e assim nos alongar – diante de um real que aos poucos adquire, justamente devido à sua duração, sobretons misteriosos.

OS FANTASMAS DO CINEMA

Longos planos-sequência com profundidade de campo vêm sendo uma das marcas autorais do diretor malaio/taiwanês Tsai Ming-liang. Tsai pertence ao que seria a segunda onda de renovação do cinema taiwanês que, a partir dos anos 1990, seguiu pela trilha aberta pelo movimento do Novo Cinema Taiwanês (*xin dianying*) dos anos 1980, liderado pelos mestres Hou Hsiao-hsien e Edward Yang. O Novo Cinema Taiwanês foi uma reação à estagnação do cinema comercial dos anos 1960 e 1970, dominado pelos filmes de Kung Fu (*wuxia pian*) e por comédias românticas, produzidos sob controle estatal. Como é comum observar, essa reação apareceu na forma de um interesse renovado pelo realismo, apto a articular as tensões contemporâneas da sociedade taiwanesa, em busca de uma identidade no contexto de culturas coloniais sobrepostas²³. Já o cinema de Tsai Ming-liang radicaliza essa virada realista através do uso de atores não-profissionais, locações reais e o emprego extensivo do plano-sequência e da profundidade de campo, tensionando constantemente a linha tênue que separa a materialidade da representação no cinema. Mas se por um lado isso o alia à corrente realista de inspiração baziniana, por outro lado esse vínculo ontológico parece ser constantemente desafiado por meio de recursos que levam suas obras a dimensões não realistas, ou a um real particular, organizado pela mente de Tsai. Observa-se, por exemplo, a frequente interrupção da narrativa por sequências musicais que retomam, em gesto nostálgico, o passado musical e cinematográfico chinês, conforme observado em *O buraco* (*Dong*, 1998) e *O Sabor da melancia* (*Tianbian Yi Duo Yun*, 2005).

Ao mesmo tempo, a percepção de mundo de Tsai está firmemente apoiada na prática da religião budista, e em conversa com o diretor em 2010 pude confirmar sua crença na existência de fantasmas e espíritos. Se é possível notar um interesse cada vez mais pronunciado pelo budismo em sua obra,

22 MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.

23 RAWNSLEY, Ming-Yeh T. “Observational Realism in Taiwan New Cinema”. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília. *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

principalmente na mais recente série de filmes médias e curtas-metragens conhecida como *Walker* (2012-2014), na qual Lee Kang-sheng incorpora um monge budista em lentíssimas caminhadas por espaços urbanos, o interesse artístico de Tsai por fantasmas ou espíritos aparece pelo menos desde seu primeiro longa-metragem *Rebeldes do Deus Neon* (*Qingshaonian Nezha*, 1992), passando por *Que horas são aí?* (*Ni Na Bian Ji Dian*, 2001) e talvez culminando em *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, Taiwan, 2003). No último, Tsai filma em uma sala de cinema antiga e decadente localizada em Yonghe, distrito de Taipei, não distante da sede de sua produtora Homegreen Films. O espectador do filme de Tsai compartilha com os espectadores do cinema Fuho, e em particular com um jovem rapaz japonês que se abriga da chuva no interior da sala, sua última sessão, com a exibição do clássico de *wuxia* *Dragon Gate Inn* (*Long Men Ke Zhan*), dirigido por King Hu em Taiwan em 1966. Dentro dessa sala de cinema prestes a desaparecer, a contradição inerente ao cinema entre presença e ausência, entre o espaço virtual e os corpos condenados à circulação, é exagerada por indícios de que o local é assombrado. A luz verde que permeia o longo corredor do cinema, e que banha a mulher que come sementes de abóbora durante a sessão (Yang Kuei-mei), é um desses indícios. A dupla presença das versões jovens e velhas de Miao Tien e Chun Shih, os atores do clássico de King Hu que estão dentro do cinema, é outra indicação da existência de fantasmas no Fuho, provocando no rapaz japonês uma sensação de estranhamento: seriam eles figuras reais ou irreais? Estariam vivos ou mortos? Ou seriam a reencarnação de suas versões jovens, preservadas em todo o seu vigor na película de King Hu?

O mestre do cinema tailandês Apichatpong Weerasethakul é, assim como Tsai Ming-liang, um cineasta que explora uma estética realista radical, calcada nos recursos bazinianos do plano-sequência e da profundidade de campo, bem como no uso de atores não-profissionais em locações reais. Seu filme *Tio Boon-mee, que pode recordar suas vidas passadas* (*Lung Bunmi Raluek Chat*, Tailândia, 2010), vencedor da Palma de Ouro em Cannes em 2010, gira em torno dos últimos dias na vida do personagem do título que, acometido de uma doença, explora suas vidas passadas ao lado do espírito da sua mulher e do espírito de seu filho, que depois de morto retorna em forma não-humana.

O filme é parte de um projeto maior intitulado *Primitive*, dedicado à vila de Nabua, na província de Nakhon Phanon, uma pequena cidade próxima à fronteira com o Laos às margens do Rio Mekong. Trata-se de uma área com uma longa história de migração racial e massacres, que nos anos 1960 se tornou uma “zona vermelha” na qual o partido comunista tailandês, de inspiração maoísta, se

isolou, e posteriormente foi atacado e massacrado pelo exército tailandês (1965). Além do longa-metragem, Apichatpong dirigiu e produziu uma videoinstalação e dois curtas-metragens, *Uma carta para o tio Boonmee* e *Fantasmagóricos de Nabua* (ambos de 2009). O tema central do projeto é a memória, a extinção e a transformação, e o cineasta parece buscar, através de projetos pessoais e idiosincráticos, falar de episódios traumáticos da história recente de seu país.

Assim como Tsai sofre a influência do budismo, Apichatpong, que garante não acreditar em fantasmas²⁴, evoca, através da apresentação sistemática de fantasmas e espíritos em seus filmes, a tradição do budismo tipicamente tailandês (Theravada) que, principalmente no norte da Tailândia, funde-se ou convive com tradições populares e outras crenças ligadas ao “animismo”. O animismo é um tipo de crença semirreligiosa que rejeita o dualismo cartesiano ao não enxergar uma separação entre os mundos espiritual e material, e na qual espíritos existem não apenas em seres humanos como também em animais, plantas, pedras, montanhas, rios e outros elementos naturais como o vento, a água, as sombras etc. Antes da introdução do hinduísmo e do budismo na Tailândia, o animismo configurava-se como a crença dominante. Seria contudo inexato falar de animismo como uma religião; trata-se de uma crença espiritual, praticada em diferentes partes do mundo e pré-datando religiões estabelecidas. Na Tailândia, onde cerca de 95% da população é budista, quase 100% cultiva também crenças animistas, praticadas no dia-a-dia e muitas vezes em sincretismo com o budismo.

O cinema de Apichatpong, com destaque para *Tio Boonmee*, incorpora com frequência a dimensão do sobrenatural a partir da inclusão de personagens-espíritos, que convivem com os personagens vivos e configuram uma rede sofisticada de temporalidades, apta a abordar questões políticas do país sob o ponto de vista de seu passado turbulento e seu presente incerto. E assim como

24 Em outubro de 2015, o diretor Apichatpong Weerasethakul afirmou, durante uma Masterclass na Universidade de Westminster em Londres que, ao contrário de seu amigo e mentor Tsai Ming-liang, ele não acreditava em fantasmas. Em seguida o indaguei sobre a razão da presença constante de fantasmas e espíritos ao longo de sua obra, tão próxima às tradições religiosas tailandesas, ao que o diretor respondeu que, quando criança, acreditava em fantasmas e espíritos, mas que hoje ele tem uma visão de mundo mais científica, e que portanto não poderia mais aceitar racionalmente a existência do sobrenatural. Ao mesmo tempo, ele admite nutrir um interesse pronunciado pelas tradições religiosas tailandesas e seus espíritos e fantasmas, bem como pelo gênero de ficção científica, com destaque para Isaac Asimov.

Tsai une seu comentário sobre um velho cinema repleto de fantasmas a um comentário sobre as mudanças pelas quais o cinema vem passando na virada do século²⁵, tanto nos modos de produção (passagem para o digital) quanto nos modos de exibição (o fim dos velhos cinemas, a migração para telas menores e para as galerias de arte), algo semelhante ocorre com Apichatpong, que parece também querer falar da transformação do cinema como até então o conhecíamos. A partir de seu gesto de filmar em película 35 mm (assim como Tsai), o cineasta oferece uma reflexão sobre essas transformações como uma espécie de lamento pela perda da ontologia, e pelo desaparecimento de um ritmo lento e de seus tempos mortos.

Gostaria de sugerir que as raízes da combinação original de realismo com uma dimensão sobrenatural na obra de Tsai e Apichatpong podem ser encontradas na própria realidade religiosa e espiritual da Tailândia e de Taiwan, com influências do budismo, do taoísmo e do animismo, crenças que em geral encaram entidades sobrenaturais sem os sobressaltos do Ocidente. Trata-se, a meu ver, de um “realismo fantasmagórico”, termo que busca se referir à característica específica de interação entre o real e o sobrenatural observada nesses e em outros filmes do leste asiático. São obras que estão ancoradas no real – no tempo presente, empregando uma estética realista, interessando-se pelo cotidiano, mas que não deixam de admitir em sua diegese a presença ativa de fantasmas e espíritos. Ao fazê-lo, passam automaticamente a abranger múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos. “Realismo fantasmagórico” não é um gênero cinematográfico, já que é, antes de tudo, uma manifestação estética realista. A melhor maneira de entendê-lo talvez seja como tendência, e o que essa introdução e esse livro esboçam é uma primeira tentativa de compreender essa tendência, não apenas a partir de suas interconexões transnacionais, mas também considerando-se seus imperativos locais e regionais. Isso porque se há uma virada sensorial, afetiva e corpórea no realismo no cinema mundial, notável em cinematografias tão diversas quanto a americana, a chinesa, a turca, a inglesa, a mexicana, a brasileira, a argentina etc – uma constatação que conduz necessariamente a um questionamento da validade dos estudos e classificações nacionais, tão desacreditados em tempos de redes e simultaneidades, ao mesmo tempo me parece fundamental pensar no realismo do leste

25 MELLO, Cecília. “Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-liang” e “Entrevista com Tsai Ming-liang”. Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, janeiro-junho 2013, ano 2, número 3.

asiático como contendo uma relação estreita com suas tradições religiosas, nas quais a presença de fantasmas e espíritos raramente contêm o peso da morte e da assombração associados a entidades análogas no monoteísmo ocidental.

Convém também observar que “realismo fantasmagórico”, apesar de conter pontos de contato, não deve ser confundido com o “realismo fantástico” na literatura e no cinema, gênero no qual, grosso modo, o evento ou entidade sobrenatural necessariamente escapa à lógica e à explicação científica de uma época, e deve portanto ser desvendado ou explicado. Distingue-se igualmente do “realismo mágico” na literatura latino-americana do século XX – e suas eventuais traduções intersemióticas para o cinema – que, apesar de tratarem o estranho ou sobrenatural como um evento cotidiano, acabam distanciando-se da realidade de um modo que o cinema desses diretores, em toda a sua relação estreita com o real fenomenológico, não poderia. Seu realismo, antes de fantasmagórico, é o realismo estético do plano-sequência, da duração, da locação, dos atores não-profissionais, do quotidiano prolongado na tela, e quaisquer tentativas de aproximação com o realismo literário devem ser conduzidas com cautela.

Com essas admoestações em mente, cabe no entanto lembrar que, como conceito, “realismo fantasmagórico” é aqui lançado ao debate, e não definido positivamente. O intuito desse livro é justamente gerar esse debate, e para isso ele reúne artigos de alguns dos pesquisadores de cinema e audiovisual mais importantes da atualidade, provenientes de diversas partes do mundo, bem como de jovens pesquisadores brasileiros que começam a se interessar pelo cinema contemporâneo do leste asiático, e por seus fantasmas. Apesar de inteiramente novo, o conceito de “realismo fantasmagórico” encontra precedentes no trabalho de todos esses autores, dedicados ao cinema mundial, ao cinema asiático e a diretores e/ou filmes específicos, e esse volume busca justamente sugerir essa tendência a partir de observações previamente não conectadas, mas que podem e devem dar ensejo a futuras investigações. A primeira parte é dedicada a textos que tratam da questão do realismo cinematográfico contemporâneo de modo mais amplo, investigando correntes e interconexões transnacionais que apontam para novos entendimentos do conceito fundador de André Bazin. O primeiro capítulo “Cinema Mundial: Realismo, Evidência, Presença”, de Thomas Elsaesser, traz uma reflexão sobre a ideia de “cinema mundial” a partir de desenvolvimentos teóricos recentes. Elsaesser entende o realismo como um elemento definidor do que seria o “cinema mundial” em todos os tempos, mas assinala que essa tendência realista contemporânea, que ele chama de “marco

dois da ontologia”, vem gradualmente incorporando a fantasia e a mágica, o que levanta questões acerca das noções de “evidência”, “autenticidade” e presença espectatorial, como ilustrado nos filmes do cineasta coreano Kim Ki-duk.

Em seguida, Tiago de Luca, em “Realismo dos Sentidos: Uma Tendência no Cinema Mundial Contemporâneo”, parte da observação de uma tendência realista de recuperação de elementos do realismo estético baziniano do pós-guerra, como o uso de locações reais, atores não-profissionais, a profundidade de campo e principalmente o plano-sequência, mas enxerga nesse realismo um elemento complicador de seu vínculo com o real objetivo, sugerindo então que ele deva ser definido, acima de tudo, pelo seu modo de endereçamento sensório. Isso se configura como uma tendência no cinema contemporâneo que o autor chama de “realismo dos sentidos”, presente na obra de alguns dos autores mais importantes e criativos do cinema mundial como Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang e Gus Van Sant. Esse modo sensório é atingido principalmente através da contemplação, que desloca o foco para a materialidade do real e para as próprias possibilidades estéticas da mídia audiovisual.

Erly Vieira Jr. assinala tendência similar em “Por uma Exploração Sensorial e Afetiva do Real: Esboços sobre a Dimensão Hápтика do Cinema Contemporâneo”, no qual, evocando Laura Marks, investiga a dimensão háptica visual e sonora presente no que foi chamado pela crítica francesa contemporânea de “cinema de fluxo”, uma vertente transnacional do cinema nas últimas duas décadas. Vieira Jr. busca conceituar o realismo sensório dentro do panorama do cinema contemporâneo a partir das narrativas calcadas em ambientes e principalmente na experiência de sobrevalorização da sensorialidade, exacerbada pela escuta háptica, capaz de instalar um estado de ambiguidade na percepção sonora. O autor evoca a obra de Claire Denis, Naomi Kawase, Apichatpong Weerasethakul e Hou Hsiao-hsien para testar sua hipótese.

Fechando a primeira parte do livro, Dudley Andrew, em “Cidades Fantasmas”, discorre sobre o cinema urbano asiático pós-moderno como um cinema que, apesar de realizado em locação, depara-se com uma cidade e um espaço instáveis, em vias de desaparecimento, invisíveis, e fundamentalmente irrepresentáveis. Andrew observa a tendência de filmes do gênero terror no leste asiático para em seguida, na parte final da reflexão, sugerir que nos últimos anos vem emergindo uma nova veia de filmes asiáticos urbanos sinalizados por enredos temporalmente fragmentados, personagens com múltiplas identidades, e nos quais o presente é frequentemente assombrado por aparições inesperadas que produzem uma sombra espiritual por trás ou na frente das

transformações urbanas. Como exemplo dessa presença espiritual nas cidades cinematográficas do leste asiático, Andrew cita *Casa vazia* de Kim Ki-duk, previamente analisado por Elsaesser no capítulo 1, e *Mal dos trópicos* de Apichatpong Weerasethakul, previamente analisado por Erly Vieira Jr. no capítulo 3.

Abrindo a segunda parte do livro, dedicada ao que chamei de “realismo fantasmagórico” no cinema do leste asiático, temos o artigo de um dos artistas mais importantes da atualidade, o tailandês Apichatpong Weerasethakul, ele mesmo um dos maiores nomes dessa tendência cinematográfica contemporânea. Em “Fantasmas no Escuro”, o cineasta evoca suas memórias de infância e juventude em Khon Kaen, provindas de acontecimentos reais e também do próprio cinema. Ao fazê-lo, evoca igualmente a natureza essencialmente fantasmagórica de qualquer experiência cinematográfica, que acorda os mortos para fazê-los andar novamente. A sugestão de Apichatpong soa como uma impressão afetiva da definição recente sugerida por Laura Mulvey em *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*²⁶, no qual a autora sugere ser o cinema “a morte 24 quadros por segundo”, já que, na essência, o que testemunhamos no visionamento já aconteceu em outro momento, em outro tempo. Para Apichatpong, os cinemas são as cavernas pré-históricas da nossa era, incitando nosso instinto natural por adentrar essas salas escuras, nas quais fantasmas observam fantasmas.

Alexandre Wahrhaftig, no capítulo 7, e May Adadol Ingawani, no capítulo 9, abordam o cinema de realismo fantasmagórico do diretor tailandês. Wahrhaftig lança um olhar arqueológico sobre a obra de Apichatpong, desde seu primeiro longa-metragem *Objeto misterioso ao meio-dia* (*Dogfahr Nai Meu Marn*, 2000) até *Tio Boonmee...*, para sugerir que sua obra promove um entendimento do tempo que transcende uma dimensão horizontal de passado, presente e futuro. No lugar, o cineasta buscaria investigar a dimensão vertical da imagem, capaz de conter diversas temporalidades, também contidas nas suas estruturas filmicas dominadas por fraturas que complicam constantemente o tempo narrativo linear. Wahrhaftig investiga ainda de que modo Apichatpong promove um cruzamento prolífico entre a espiritualidade budista e o conhecimento científico, sugerindo uma contaminação de mundos que atravessa toda a obra do cineasta.

26 MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006.

Ingawanij, em “O Animismo e o Cinema Realista Performativo de Apichatpong Weerasethakul”, argumenta que o cinema do diretor promove uma forma de integração privilegiada entre elementos estranhos e cotidianos em ambientes naturais, e apresenta um animismo historicizado. Ingawanij traz para o debate a noção de realismo conforme sugerida por Elsaesser no capítulo 1, evocando a dimensão sensorial que estimula a resposta espectatorial através da dimensão háptica da imagem e do som, para sugerir que a estética de Apichatpong estaria intimamente ligada à floresta, paisagem típica da região de Isan no nordeste da Tailândia. Nesse espaço convivem as dimensões aparentemente contraditórias da obra do diretor, capaz de conter o realismo e seus fantasmas, que remetem ao passado recente de Isan, marcado por lutas políticas e tragédias coletivas.

O cinema taiwanês contemporâneo e seu realismo fantasmagórico é por sua vez objeto dos capítulos de Jean Ma, Chris Berry, James Tweedie e Érik Bordeleau. No capítulo 6, “O Cinema Assombrado”, Jean Ma oferece uma análise detalhada da obra-prima de Tsai Ming-liang *Adeus, Dragon Inn*, e observa de que modo o diretor demonstra continuidades com a obra de outros autores taiwaneses como Hou Hsiao-hsien, principalmente no uso do plano-sequência e em um olhar para o passado, que exerce uma força no cinema de ambos. Contudo, ao contrário de Hou, não se trata aqui do passado histórico, e sim de uma fascinação por detritos culturais. Ma chama isso de uma “cronopolítica da identidade sexual”, através da qual Tsai arquiteta uma crítica da heteronormatividade. Em *Adeus, Dragon Inn*, o diretor leva sua estética realista às fronteiras do sobrenatural, criando um ambiente no qual a convivência entre passado e presente, presença e ausência, morte e vida, acaba por gerar uma sensação e uma ambigüidade estranhas.

Chris Berry, no capítulo 8 “Realismo Assombrado: Pós-colonialidade e o Cinema de Chang Tso-chi”, evoca um diretor menos consagrado no cânone taiwanês para comentar justamente sua combinação orgânica de elementos aparentemente incompatíveis: o realismo e o sobrenatural. Cabe assinalar aqui que o entendimento de Berry do que seria o realismo não está totalmente afinado com o realismo estético baziniano, e sim combina uma estética documental com uma linguagem de narrativa clássica, apoiada em recursos como, por exemplo, o plano/contra-plano. Ao analisar *Bons Tempos*, situado nas classes menos privilegiadas da sociedade taiwanesa, Berry argumenta que o filme traz os mortos de volta à vida sem sobressaltos de modo a problematizar politicamente a invisibilidade que permeia a história dos marginalizados sociais em

Taiwan. A inserção do fantasmagórico no realismo cinematográfico ganha, com Chang Tso-chi, uma força de contestação no contexto do pós-colonialismo e de indefinição política de Taiwan.

Em “Assombrando Taipei”, no capítulo 10, James Tweedie aborda brevemente o que seria a obra de uma segunda geração de diretores do cinema novo taiwanês, incluindo Tsai Ming-liang, Chen Kuo-fu e Lee Kang-sheng, para falar de sua relação com o espaço urbano de Taipei. Essa cidade, que assim como definiu Andrew no capítulo 4 está em processo de transformação e desaparecimento, não poderia mais, segundo Tweedie, ser verdadeiramente habitada; ela seria, no lugar, “assombrada”. Os fantasmas, que apontam por um lado para a impossibilidade de popular espaços que já não existem, carregam ao mesmo tempo o passado e sua memória, criando túneis temporais que unem as diversas dimensões de Taipei, e o passado histórico ao presente de Taiwan.

Bordeleau, no capítulo 11 “Cinema Taiwanês (Des)encantado, Crença Esquitoanalítica e a Realidade do Animismo”, busca determinar, recuperando Deleuze e Guattari, bem como o pensamento recente pós-Deleuziano, uma maneira construtivista, pragmática, esquitoanalítica e especulativa de lidar com as presenças misteriosas que povoam o cinema do leste asiático em geral, e o cinema taiwanês em particular. Bordeleau evita o que chama de armadilhas das abordagens redutivas ou positivistas de matérias fantasmagóricas, que tendem a explicar o fenômeno em nome da ciência. Sua intenção é, no lugar, adotar uma postura pragmática e especulativa para permanecer o mais próximo possível dos espíritos e de sua experiência transformadora.

Por fim, o livro fecha com um ensaio elegante de Renato Trevizano sobre o filme *Shara*, da cineasta japonesa Naomi Kawase, outro exemplo paradigmático da tendência aqui esboçada. *Shara* trata da família Aso, que vive na cidade de Nara (cidade natal de Kawase, antiga capital do Japão de 710 a 784). No dia do Festival Jizo, durante o verão, um dos filhos da família Aso, Kei, desaparece sem explicação. Seu irmão gêmeo Shun cresce sob a sombra dessa desaparição, até que um dia, anos mais tarde, ele descobre a razão do desaparecimento de seu irmão. Como observa Trevizano, a câmera em *Shara* está sempre em movimento, e privilegia, de modo fluido, a personagem que caminha através do espaço. Kawase parece sempre consciente do fora de quadro, e faz com que a câmera explore os 360 graus desse espaço, avançando, rodando, explorando, exacerbando os aspectos flutuantes, líquidos, incertos e próximos do universo onírico dos planos-sequência do filme. Os travellings arquitetados através da

cidade de Nara evocam perambulações labirínticas e fluidas, e assim parecem remeter aos fantasmas que habitam esses espaços.

Adicionam-se a esses diretores discutidos nos capítulos desse livro uma longa lista de cineastas do leste asiático que vêm igualmente incorporando fantasmas em seu cinema, dentre os quais nomes que participam da mostra “Realismo Fantasmagórico” no Cinusp Paulo Emílio em novembro/dezembro de 2015 como Zhao Dayong, da China continental, John Torres das Filipinas, Daniel Hui de Cingapura, bem como o cinema de Kyoshi Kurosawa no Japão. A mostra “Realismo Fantasmagórico” busca também criar paralelos entre as cinematografias contemporâneas e aquilo que enxergo como as sementes dessa fantasmagoria, presentes de modo mais ou menos tênue no cinema japonês, representado por *Contos da lua vaga* (*Ugetsu Monogatari*, 1953) de Kenji Mizoguchi, no cinema taiwanês, representado pelo clássico de *wuxia* *Dragon Gate Inn*, de King Hu, e no cinema tailandês, representado pelo que May Ingawanij denominou a genealogia doméstica do trabalho de Apichatpong Weerasethakul, o filme *Tongpan* (Isaan Film Collective), de 1977. Espero que os ensaios desse livro, os filmes da mostra – e todos os seus fantasmas – possam inspirar importantes debates vindouros sobre o cinema, que se mantêm mais vivo do que nunca em toda a sua fantasmagoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITKEN, Ian. *Realist Film Theory and Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Orgs.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Londres: Methuen, 1974.
- CIMENT, Michel. “Peindre les contacts physiques entre les personnages: Entretien avec Tsai Ming-liang”. *Positif* 439, September 1997.
- DE LUCA, Tiago. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. Londres : I.B. Tauris, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: l'image-movement*. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- DOANE, Mary Ann. “The Object of Theory”. In: MARGULIES, Ivone (Org.). *Rites of Realism: essays on corporeal cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003. p. 80-89.
- HANSEN, Miriam Bratu. “Introduction”. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- JERSLEY, Anne. “Introduction”. In: JERSLEY, Anne (Org.). *Realism and ‘Reality’ in Film and Media*. Copenhague: Museum Tusculanum Press/University of Copenhagen, 2002.
- KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- LIM, Song Hwee. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2014.
- LÓPEZ, José Manuel. *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.

- MARGULIES, Ivone (Org.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.
- MCCABE, Colin. “Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses”. *Screen*, Summer 1974, 15 (2). p. 7-27.
- MCGOWAN, Todd. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. New York: State University of New York Press, 2007.
- MELLO, Cecília. “Urban Encounters: Stasis, Movement, Editing and Memory in Contemporary Cinema”. *Ilha do Desterro: Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina*, 2014.
- MELLO, Cecília. “Permanência e Desaparecimento: A Cidade e o Cinema de Tsai Ming-liang”. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, janeiro-junho 2013, ano 2, número 3.
- MELLO, Cecília. “Entrevista com Tsai Ming-liang”. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, janeiro-junho 2013, ano 2, número 3.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave MacMillan, 1989.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.
- NAGIB, Lúcia. *World Cinema and The Ethics of Realism*. Nova York e Londres: Continuum, 2011.
- NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- NICHOLS, Bill. “Film Theory and the Revolt against Master Narratives”. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Orgs.). *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000.
- QUANDT, James (Org.), *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

RAWNSLEY, Ming-Yeh T. "Observational Realism in Taiwan New Cinema". In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

REHM, Jean-Pierre ; JOYARD, Olivier ; RIVIÈRE, Danièle. *Tsai Ming-Liang*. Paris: Dis Voir, 1999.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (Orgs.). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres and Nova York: Routledge, 1994.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: Secker & Warburg, 1972/1998.

ŽIŽEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. Londres: Verso, 2002.

ZUPANCIC, Alenka. *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. Londres: Verso, 2000.

YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

FILMES CITADOS

Adeus, Dragon Inn (Bu San, 2003, Taiwan, Tsai Ming-Liang)

Bons tempos (The Best of Times/Mei Li Shi Guang, 2001, Taiwan/Japão, Chang Tso-Chi)

O buraco (Dong, 1998, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)

Casa vazia (Bin-jip, 2004, Coréia do Sul, Kim Ki-duk)

Contos da lua vaga (Ugetsu Monogatari, 1953, Japão, Kenji Mizoguchi)

Dragon Gate Inn (Long Men Kezhan, 1967, Taiwan, King Hu)

Mal dos trópicos (Sud Pralad, 2004, Tailândia/França/Alemanha/Itália, Apichatpong Weerasethakul)

Objeto misterioso ao meio-dia (Dogfahr Nai Meu Marn, 2000, Tailândia, Apichatpong Weerasethakul)

Que horas são aí? (Ni Na Bian Ji Dian, 2001, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)

Rebeldes do deus Neon (Qing Shao Nian Nuo Zha, 1992, Taiwan, Tsai Ming-liang)

O sabor da melancia (Tian Bian Yi Duo Yun, 2005, França/Taiwan, Tsai Ming-Liang)

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas (Loong Boonmee Raleuk Chat, 2010, Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda, Apichatpong Weerasethakul)

Tongpan (1977, Tailândia, Euthana Mukdasanit)

PARTE I

TENDÊNCIAS REALISTAS NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

SAMARITANA - Kim Ki-duk



CINEMA MUNDIAL: REALISMO, EVIDÊNCIA, PRESENÇA¹

Thomas Elsaesser

REALISMO E O CINEMA MUNDIAL

O cinema europeu de arte e de autor (e por extensão, o cinema mundial) sempre se definiu como o contrário de Hollywood com base no seu maior realismo. Se pensarmos no neorealismo italiano, no estilo semidocumentarista do *cinema verdade* presente na *nouvelle vague francesa* ou no *realismo psicológico clinicamente investigativo* de Ingmar Bergman: nossas noções de cinema não-hollywoodiano são normalmente atreladas a alguma versão de uma estética realista. O movimento dinamarquês Dogma 95 ou o Cinema Novo Iraniano, por exemplo, foram saudados como retornos bem-vindos dos preceitos do neorealismo, e muitos outros cinemas nacionais emergentes, perceptivelmente da África, América Latina e partes da Ásia, são comemorados em festivais pelo engajamento quase-documental e etnográfico com os ritmos lentos do dia a dia, com as vidas de pessoas comuns, com o ambiente natural ameaçado de desaparecimento, com a desolação dos guetos e favelas urbanas, ou com o tédio e anomia das classes médias asiáticas emergentes.

Se tivesse que dar uma rápida definição de quem considero os típicos diretores do cinema mundial, diria o seguinte:

1 ELSAESER, Thomas. "World Cinema: Realism, Evidence, Presence". In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 3-19.

- integram o circuito de festivais de cinema transnacionais, focados particularmente em Cannes e Berlim, mas agora também em Toronto e Pusan. Nomes representativos das duas gerações passadas são Ousmane Sembène (do Senegal), Youssef Chahine (Egito), Souleymane Cissé (Mali), Lino Broka (Filipinas), Abbas Kiarostami (Irã), Mira Nair (Índia), Hou Hsiao-hsien (Taiwan), Wong Kar-wai (Hong Kong), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Tsai Ming-liang (Taiwan), Nuri Bilge Ceylan (Turquia), Carlos Reygadas (México) ou Josué Méndez (Peru) – que seguiram Satyajit Ray e Akira Kurosawa.
- alguns são autodidatas ou deixaram seus países a fim de ir para uma escola de cinema ou de arte em Paris, Londres, Nova York, Chicago ou Los Angeles, antes de voltarem para casa, o que os assemelha a uma geração europeia anterior: Volker Schlöndorff, Johan van der Keuken, Theo Angelopoulos, que estudaram cinema em Paris nos anos 1950.
- como resultado, eles frequentemente têm uma relação ambígua com sua cultura cinematográfica nativa e a indústria de cinema nacional: tendem a ficar ressentidos, isolados, permanecem não reconhecidos ou são acusados de fazer filmes para os olhos do “outro” ocidental.
- finalmente, a atual geração dos diretores do cinema mundial usa o vídeo digital tanto por opção quanto por necessidade, e seus filmes manifestam as especificidades inerentes aos meios digitais, bem como tematizam os desafios do realismo fotográfico.

Seria interessante deixar as implicações desta definição totalmente explícitas: talvez alguém possa presumir que estas distinções históricas entre o cinema nacional, cinema de arte internacional e o cinema mundial possam ser traçadas ao longo destas linhas e a partir destes critérios, enquanto a *estética* do cinema mundial, seja lá como concordemos em definir o último termo, tenha menos relação com procedência nacional ou localização geopolítica, mas se conjuga em torno de problemas teóricos acerca do que é claramente um contexto global.

Logo, embora escolhas estilísticas como cenas estáticas, quadros fixos, profundidade de campo e plano-sequência – marcadores tradicionais de uma estética realista – ainda estejam muito em evidência, elas são expressas de diferentes maneiras nos filmes de Michael Haneke, Abbas Kiarostami ou Hou

Hsiao-hsien. Do mesmo modo, críticas materialistas do realismo fotográfico não mais aspiram ao distanciamento do realismo de Brecht, para contrapor o “ilusionismo” e a “identificação”, nem emulam o realismo (*agitprop*) político praticado no “terceiro cinema” dos anos 1970. Pelo contrário, quando as diferentes mídias de construção das representações cinematográficas estão em evidência, por exemplo, por meio da apresentação das tecnologias de reprodução mecânica (aparelhos televisores, gravadores de vídeo, câmeras digitais, fotografias etc), estas tendem a ser infundidas com fantasia e mágica, nutridas por histórias de fantasma e aparições espetrais, ou então funcionam como evidência do real, em vez de sua traição ou perda. A “coisa” impessoal ou o aparato tirando minha foto, ou capturando um evento, de acordo com esse novo realismo, é uma melhor garantia da minha existência do que o cara-a-cara não mediado, que provavelmente gera algum mal-entendido. Outra característica perceptível é de narrativas que brincam com temporalidades indeterminadas ou não lineares e privilegiam a memória em vez da cronologia. Invariavelmente, elas tornam o sentido/percepção a principal questão; porém, não tanto como algo enganoso, ilusório ou duvidoso (o velho paradigma pós-moderno), mas sim para expor ou envolver o corpo como uma superfície perceptual total, ampliando a percepção além do registro visual, situando outros sentidos/percepções – principalmente o tato e a audição – como no mínimo igualmente relevantes para a experiência cinematográfica.

A VOLTA ONTOLOGICA

Uma hipótese preliminar se impõe: tratar o realismo no cinema mundial, atualmente, também significaria se engajar com o que foi chamado de “volta ontológica”, o retorno do real, a presença e ação das “coisas”. Está em pauta uma nova materialidade, uma nova inquietação e o respeito pela referência nos meios visuais, após meio século de lamentações pela perda do real e reclamações sobre ou comemorações dos simulacros, das cópias sem originais, da midiadade e da midiatização. Na conjunção temática do cinema mundial e do realismo, consequentemente, eu proponho abordar filmes e cineastas que compartilham da compreensão crescente – atualmente menos uma descoberta do que um truismo – que no cinema não podemos mais confiar nos nossos olhos, se é que alguma vez pudemos. Isto significa que se falarmos de uma volta ontológica, esta se referirá a uma ontologia pós-fotográfica. Independente de ser definido como cinema independente, cinema de arte internacional, cinema novo nacional ou cinema autoral de festival, a meu ver, “cinema mundial” compartilha o

ceticismo geral em relação a versões ontológicas do realismo fotográfico, ou, se preferirmos, ao marco um da ontologia. Este realismo ontológico é sempre – e nem sempre de modo justo – identificado com André Bazin e sua noção que o cinema é único entre as artes representacionais em virtude da ligação existencial que tem com o mundo fenomenológico; o que mais tarde ficou conhecido como a indexicalidade (em Bazin: a ontologia) da imagem fotográfica. Mas, bem antes da digitalização aparentemente acabar com a “base” material para esta marca ou traço óptico-químico, o realismo ontológico já tinha sido desafiado, criticado e denunciado como uma ficção ideológica.

Estas críticas têm sido típicas do que foi chamado de versão epistemológica da teoria do cinema: quer dizer, críticas ao realismo “*naïve*”, primitivo, como a praticada pelos teóricos da revista *Screen* (a chamada *Screen theory*) nos anos 1970. Essa desconstrução do realismo baziniano como um efeito de realidade mascarando um efeito de discurso foi baseada na noção que o aparato cinematográfico e a prática narrativa dominante impediam o cinema de gerar conhecimento objetivo sobre o mundo. Ao contrário, um filme só era capaz de produzir “discursos”: quer dizer, reproduzir o estado de falsa cognição e autoalienação considerado típico da subjetividade de gênero nas nossas sociedades ocidentais. Seja argumentando em nome da alienação, anti-ilusionismo ou ruptura (como nas teorias brechtianas de realismo) ou denunciando a sociedade do espetáculo, como Guy Debord e Jean Baudrillard fizeram, o pressuposto subjacente a todas as críticas epistêmicas do realismo é que existe uma “representação correta” ou no mínimo que a “realidade” pode ser distinguida da “ilusão”, e que uma “verdade” pode ser significativamente oposta à “mera aparência”. Assim, a chamada teoria do dispositivo nos estudos de cinema estava profundamente implicada nessas posições epistemológicas, esperando produzir um cinema “materialista” imune ao reinado das aparências, que por sua vez foi criticado por isto, frequentemente por um ceticismo epistêmico ainda maior.

Este ceticismo epistêmico tomou duas formas aparentemente antagônicas, mas que a meu ver se relacionam: uma foi a crítica cognitivista, que sustentava que representações cinematográficas não são em última análise diferentes de percepções de qualquer outro campo audiovisual, e que processos cognitivos de combinar, coletar amostras, comparar e atribuir sentido aos dados perceptuais brutos determinam como compreendemos imagens filmicas ou como as usamos, em relação aos nossos objetivos e intenções. A outra crítica do realismo ontológico veio do construtivismo cultural ou social, que sustenta que todas as representações são culturalmente codificadas: quer dizer, não

refletem quaisquer realidades externas, inerentes ou “transcendentais”, mas são contingentes de convenções, percepção humana, história e experiência social. No construtivismo, raça, gênero, classe, mas também identidade pessoal e subjetividade, são construções (sociais), parecendo naturais e autoevidentes para aqueles que aceitam suas fronteiras ou que se beneficiam das hierarquias em que implicam, desta forma negligenciando o âmbito no qual estes são uma invenção, um artefato ou o resultado de relações poderosas operando numa cultura ou sociedade particular.

Por outro lado, uma versão particular deste ceticismo, também associado com a *Screen theory* - que é uma combinação de semiótica, psicanálise e feminismo – defendia, embora implicitamente, que o cinema era uma arte mimética, cuja metáfora central não era ser uma janela para o mundo, típica do realismo ontológico, mas o espelho, típico da epistemologia da falsa cognição. Deste modo, o cinema, de maneiras diferentes, ainda seria visto de acordo com a divisão sujeito-objeto típica da visão de mundo cartesiana. Seja o cinema como espelho ou cinema como janela, ambos herdam da projeção em perspectiva renascentista a orientação vertical e frontal do campo visual humano, mas que na representação pictórica é delimitada por um quadro, permitindo uma certa variedade de opções em relação ao lugar e à posição do espectador face a face com a imagem pintada, fotográfica ou cinematográfica. Esta perspectiva central monocular, quando presente no espaço cinematográfico, notadamente confere ao espaço fora de quadro, e à sua dobra no espaço dentro de quadro, um poder constitutivo especial, de sutura. O construtivismo cultural, por outro lado, não subscrito a esta visão de sutura, tende mais na direção de uma crítica das “representações” e trata filmes como “textos”, cujos significados podem ser resistidos ou negociados por estratégias de leituras adequadas.

A volta ontológica, com a qual iniciei este ensaio – e que agora talvez possa ser chamada de marco dois da ontologia, ou ontologia pós-epistemológica – sustenta que todos estes paradigmas estão em dúvida, e não apenas aqueles baseados na psicanálise ou em seu arqui-inimigo, o cognitivismo. A nova ontologia realista, por um lado, estaria em sintonia com a superação do pós-modernismo, como já mencionado; mas, estaria também insatisfeita com o construtivismo, do qual se apresentaria como uma crítica implícita ou um afastamento explícito. Mais especificamente, em relação à janela e ao espelho (as principais metáforas da teoria epistêmica do cinema), a ontologia pós-epistemológica, consequentemente, seria aquela que também quebra a divisão sujeito-objeto cartesiana, abandonando ou redefinindo noções de subjetividade,

consciência e identidade da maneira que até agora tinham sido usadas e entendidas. Por extensão, esta não lamenta a chamada perda da indexicalidade da imagem fotográfica.

Pode-se argumentar que, por exemplo, a intervenção deleuziana nos estudos de cinema está precisamente em: cortar o nó górdio não falando mais de subjetividade, representação, consciência ou olhar fixo, e falando ao invés do esquema sensório-motor, o “cérebro é a tela”, intensidades, formações e situações ópticas (ou acústicas) puras. Embora muitos dos seguidores de Deleuze tendam a misturar conceitos da fenomenologia (que incluem subjetividade, consciência, intencionalidade) com os de Deleuze (que, estritamente falando, não são sempre compatíveis), a grande popularidade de Deleuze nos estudos de cinema indica a necessidade de superar o construtivismo. Neste âmbito, os deleuzianos participam da “volta ontológica”, mesmo que estes possam não estar sempre cientes disto. O que é tão atraente sobre Deleuze é que ele não apenas fala sobre todas as coisas nas quais os públicos contemporâneos (e, na verdade, os cineastas) parecem estar interessados: afeto, tempo, o virtual, e o real. Ele o faz com um vocabulário que desliza facilmente entre a metáfora e o conceito – sua famosa “caixa de ferramentas” – permitindo um grau de indeterminação e instrumentalização na aplicação dos seus *insights* ou formulações que beneficiam o pensamento num tempo de fluxo e transição. Mas, acima de tudo, Deleuze é quase irresistível na maneira como balança o pensamento das pessoas em geral e na sua convicção inabalável de que existe uma saída para o impasse em torno da verdade e aparência, que existe uma luz no fim do túnel do modernismo/pós-modernismo epistemológico.

Entretanto, resistirei à tentação de “tornar-me deleuziano” e no lugar buscarei outra maneira de compreender a conjuntura atual, uma vez que esta impacta as ciências sociais, filosofia, história da arte e a teoria de mídia. O resultado da crítica do construtivismo é que sabemos que deve haver algo como a realidade material e alguma coisa determinada ou “conectada” em nossa formação humana. Por outro lado, sabemos que há convenções e restrições humanas na nossa percepção, na verdade, nas nossas maneiras de saber e ser: ou seja, no nosso horizonte epistemológico.

Estreitando este horizonte e focando no cinema, podemos observar duas tendências. Por um lado, o novo realismo, ao expressar o reconhecimento de que nem tudo é construído, encontra sua manifestação nas humanidades em geral, mas especialmente em estudos de cinema em torno de uma renovação de interesse e reinvestimento no “corpo”, “nos sentidos”, pele, tato, toque e na

dimensão háptica, ao qual corresponde na filosofia e na neurociência evolucionária à ideia da “mente personificada”. Por outro lado, o legado do construtivismo foi, em primeiro lugar, o de abrir categorias intermediárias: dando-nos termos como “híbridismo”, “crioulização”, “entrelaçamento”. Porém, há também a noção, já implícita no início do projeto construtivista de estudos culturais, de colocar menos ênfase nos limites de determinações sociais ou posicionamento dos sujeitos e, ao invés disso, concentrar nos espaços de apropriação positiva, no “jogar” e especialmente na “performatividade”, um termo que teve uma carreira das mais marcantes nas humanidades nas duas últimas décadas. Em outras palavras, em vez de ver seres humanos como vítimas das restrições impostas pelas identidades ou representações construídas, por que não os ver como fatores empoderantes? Ou então, com maior ênfase: é possível estruturar no construtivismo o que pode ser chamado de uma forma de “contratualismo”? Ou seja, a noção que permite que alguém enfrente as construções sociais na vida real e nas representações visuais, em cada caso, não são apenas estruturas ocultas do poder, mas também convenções negociadas de maneira aberta, normalmente bem compreendidas, como os códigos de verissimilidade aplicáveis a gêneros individuais ou marcadores institucionais que nos dizem que horizonte de expectativas presumir? Empoderamento, neste sentido, pode ser o entendimento tácito ou explícito que um público não é mestre, nem ingênuo, mas que espectadores são parceiros em convenções negociadas, que tornam o campo social, ou na verdade o campo visual, uma arena onde contratos podem ser firmados, onde há condições e condicionalidades, especificando quais são as regras do jogo, ou indicando que uma renegociação das regras do jogo é necessária.

PERSPECTIVA, PERCEPÇÃO, PRESENÇAS PÓSTUMAS

No entanto, alguém pode assumir uma perspectiva mais prescritiva e apresentar um programa mais específico do que está em jogo na volta ontológica. Quando alguém entende esta não tanto como uma ruptura radical, mas como uma resposta aos dilemas do construtivismo, o novo realismo não será confundido com positivismo. Pelo contrário, este pode ser visto como informando a poética dos cineastas, bem como a perspectiva dos teóricos. Potencialmente, das muitas questões diferentes que – como vimos – parecem ser afetadas pela “volta ontológica” (ou talvez, mais cuidadosamente, pela “agitação ontológica”), quero selecionar três áreas para outros comentários, que penso serem relevantes para nosso tópico.

Primeiro, como já sugerido, a volta ontológica é a confirmação que nossa cultura visual está em processo não só de colocar em crise, mas definitivamente de comandar, a despedida do modo de perspectiva central monocular da representação visual, como herdado do tratado sobre pintura de Leon Battista Alberti de 1435, no qual a pintura em cavalete e a experiência do cinema clássico da imagem projetada são as manifestações mais familiares, mas também as mais sofisticadas. Não estou falando da crítica da perspectiva como manifestada nas várias subversões modernistas da pintura, começando com as paisagens de Cézanne, as colagens cubistas de Picasso e Braque, o “Nu Descendo uma Escada, N° 2” de Duchamp imitando crono fotografia e as telas planas de quadrados brancos, ou cunhas pretas ou vermelhas de cores primárias de Malevich e outros suprematistas: mantendo o espaço, lugar e forma de pintar, mas tirando sua função de janelas ou planos representacionais. Em vez disso, falo do “desaparecimento gradual” ou “substituição” da perspectiva como forma simbólica, na frase de Erwin Panofsky, como um ponto de referência culturalmente dominante, implícito, orientando não somente esta ou aquela prática artística, ou este ou aquele aspecto da visualidade, da cultura visual e do olhar, mas quebrando e reorientando toda uma episteme de representação do conhecimento como visionamento. Isto normalmente é o que queremos dizer com imagem do mundo cartesiano e, por extensão, a maneira de perceber e, consequentemente, conhecer o mundo “lá fora”, enquanto nos colocamos como sujeito “aqui dentro”. Obviamente, isso não é novidade para as ciências exatas ou para a filosofia. Porém, agora, parece que a mudança na nossa cultura visual ocorreu não pelos meios usuais da crítica intelectual ou por meio do ensino para crianças na escola (por exemplo, que a Terra é redonda e não plana), mas quase por si só, como uma questão de hábito mais do que um fato, quase, alguém pode dizer, por preguiça e conveniência, e, é claro, com uma pequena ajuda da tecnologia e nossos aparelhos favoritos, como iPods, telefones celulares e outros dispositivos manuais.

Segundo, o “novo realismo” tende a engajar um ponto de vista e identificar um portal ou ponto de entrada que não tomam mais como certa a centralidade do agente humano, sua posição no espaço euclidiano, e suas percepções sensoriais como base de referência ou valor padrão normativo. Em vez disso, as ações da personagem, espaços narrativos e situações dramáticas desafiam a suspensão de descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão do mundo é diferente, marcada pelos limites colocados nas suas faculdades físicas ou mentais: restrições, que, no entanto, acabam sendo condições de

capacitação em algum outro registro. Refiro-me aqui a personagens que sofrem, ou exibem determinadas “condições”, de esquizofrenia, amnésia, paralisia, que são patologicamente violentas ou traumáticamente mudas, que são cegas, possuem faculdades extrassensoriais ou se entregam a obsessões, cujo sentido do paladar ou olfato é hiperdesenvolvido, que pensam que podem se tornar invisíveis ou podem viajar no tempo ou que estão se recuperando de uma doença fatal ou não recuperadas de um trauma - filmes com *Nove canções* (2004) de Michael Winterbottom, *O homem-urso* (2005) de Werner Herzog, *O labirinto do fauno* (2006) de Guillermo Del Toro, *Sem medo de viver* (1993) de Peter Weir, *O piano* (1993) de Jane Campion, *Perfume: a história de um assassino* (2006) de Tom Tykwer, *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenabar, *O intruso* (2004) de Claire Denis, *Terra* (1996) de Julio Medem, *Para minha irmã!* (2001) de Catherine Breillat, *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook, *O romance de morvern callar* (2002) de Lynne Ramsay, *2046 – Os segredos do amor* (2004) de Wong Kar-wai, *O escafandro e a eorboleta* (2007) de Julian Schnabel.

O mundo, percebido através destas sensibilidades restritas e aumentadas, manifesta-se como tendo propriedades especiais. Relações de tamanho são diferentes, distância e proximidade assumem características igualmente perigosas, registros temporais não mais se alinham, coisas terríveis e miraculosas podem acontecer. Repetições, retraçar etapas e restabelecimentos corporais são o que garantem uma pequena quantidade de identidade ou um senso de autopresença.

Terceiro – e provavelmente conectado ao segundo ponto – o novo realismo ou agitação ontológica favorece o que em outra ocasião chamei de protagonistas post-mortem: ou seja, protagonistas em que não está claro para eles mesmos ou para o público se ainda estão vivos ou mortos, se eles habitam completamente um outro domínio ou se voltaram dos mortos. Este grupo de filmes inclui não apenas o cinema mundial de autores de festival ou independentes, mas também pode ser encontrado entre as produções de Hollywood, frequentemente por diretores estrangeiros trabalhando temporária ou permanentemente por lá. Este inclui virtualmente toda a obra de M. Night Shyamalan e Alejandro Amenabar, filmes como *O sexto sentido* (1999) ou *Os outros* (2001), os filmes de Christopher Nolan (*Amnésia*, 2000; *Insônia*, 2002; *O grande truque*, 2006), *Donnie Darko* (2001), de Richard Kelly, mas também, eu diria, *O homem sem passado* (2002) de Aki Kaurismäki, *Contra a parede* (2004) de Fatih Akin, entre muitos outros.

O que é típico destes filmes é que objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos às convenções do filme de terror. Porém, em vez de trabalhar na chave do medo e do terror, estes filmes têm como objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual, para então depois desenvolver uma dúvida ontológica mais direta, uma vez que somos obrigados a fazer um tipo de mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente cientes da nossa própria presença como espectadores, como na abertura de *Caché* (2005) de Michael Haneke. Igualmente característico de muitos destes filmes é um tipo especial de compreensão ou “contrato” existente entre os principais protagonistas (e que é passado ao espectador) sobre aceitar como certo ou “normal” o que pelo visto é psicologicamente aberrante ou impossível de acordo com as leis da física. E assim eles (e nós) entramos num tipo de modo “e se” mutuamente confirmado, que a princípio pode parecer um jogo solipsista, mas que se revela a própria condição para se manter o mundo “real” ou “consistente”. Na realidade, em alguns casos, estes “salvam” o mundo (como em *Donnie Darko*) graças ao que poderíamos chamar de “autopercepção personificada através da percepção de outro”, mas que Robert Pfaller² chamaria de interpassividade: a delegação ou “terceirização” dos meus prazeres, minhas dúvidas, minha vida afetiva, minhas crenças ou minha autopresença para outra pessoa, alguém que não “vive” em meu lugar, mas através de quem posso mais uma vez tomar posse de mim mesmo ou acreditar em mim mesmo, acima de todo o ceticismo epistemológico que o construtivismo radical discutido anteriormente, mas também o cognitivismo extremo, inevitavelmente gera.

Ao mesmo tempo, não há caminho de volta para a presunção de que “evidência” possa ser baseada na verificação ocular (“ver é saber”). Não tanto porque o mundo físico é por si só incompreensível, mas porque as pessoas são opacas umas para as outras e, assim, a intersubjetividade apresenta desafios epistêmicos especiais. Assistir personagens no modo do “novo realismo” é como ver outras pessoas terem uma dor de cabeça: não há maneira de ter evidência positiva, que não seja lendo sinais das mentes. Filmes clássicos presumem uma transparência entre introspecção e ação, ou que haja um caminho direto da percepção para a mente e dela para a ação, que por sua vez permite

2 PFALLER, Robert (Org.). *Interpassivität: Studien über delegiertes Genießen*. Viena e Nova York: Springer, 2000.

alguém deduzir desta ação o estado correspondente da mente, com a tradução do espectador de “evidência” em “crença” funcionando como um elo facilitador. Porém, o realismo dos filmes ao qual estou me referindo é mais comparável com o problema filosófico (Wittgensteiniano) acerca da incompreensão fundamental de outras mentes. “Evidência” seria então uma relação inferencial a um sinal externo: indexical não como traço, mas como sintoma, na semântica de uma linguagem acordada da “dor” (que está contorcendo o rosto de alguém). Mas e se alguém com uma dor de cabeça não contorcer seu rosto e simplesmente disser: “Não pude vir trabalhar porque estava com uma dor de cabeça terrível?”. Então temos que “confiar” no outro, mas com um pano de fundo de “desconfiança”. Quando se trata de cinema, isto abre duas opções, relativas ao que chamei “marco um da ontologia” e “marco dois da ontologia”. No marco um da ontologia – junto das linhas filosóficas de “acreditar no mundo”³ de Deleuze ou “confiar no mundo” de Stanley Cavell⁴ – o argumento que o cinema é ontologicamente privilegiado derivaria da incompreensão ou inacessibilidade de outras mentes, porque sempre o cinema é uma mente externalizada. Este, portanto, pode nos dar confiança no mundo e nos liberar da ansiedade do ceticismo, graças à presença do casualmente real através da indexalidade fotográfica⁵ ou redefinindo o cinema como “mente e matéria”.⁶ Meu próprio argumento – marco dois da ontologia – seria que esta confiança deve ser uma função do ceticismo, deve envolver um salto no abismo (precisamente uma mudança tão ontológica como temos em *Os outros*, *Donnie Darko*, *Caché*). Este cinema de realismo equivale a um passo no escuro (uma definição Pascaliana de fé, se preferir), ou seria uma versão do famoso Dilema do Prisioneiro, onde seu próprio autointeresse torna-se uma função da fé de outra pessoa em você.

De maneira suficientemente interessante, um dos inventores deste tipo de teoria do jogo, o matemático John Nash, é o herói de um filme no estilo daqueles sobre personagens com poderes perceptuais anormais feito para Hollywood por estrangeiros: *Uma mente brilhante* de Ron Howard (2001). Neste caso, é possível dizer que ele tem tanta fé em si próprio que precisou delegá-la

3 DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. p. 179.

4 CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. p. 85.

5 CAVELL, Stanley. Op. Cit.

6 DELEUZE, Gilles. Op. Cit.

a outro, em cuja existência ele acredita, apesar dos outros pensarem que esta pessoa não existe, mas que também não precisaria existir. Isto significa que, para John Nash e sua imaginação matemática, as bases para a evidência e crença eram coextensivas uma com a outra, porque muitos matemáticos “veem” coisas que reles mortais não veem. Por exemplo, o matemático Benoit Mandelbrot “viu” fractais quando ninguém mais viu, e precisava do poder imaginativo do computador moderno para tornar fractais visíveis para o restante do mundo. Para um matemático, “saber” e “ver” tratam do real, mas não necessariamente na base do fenômeno ou do material: onde vemos caos, estes veem padrões; onde vemos formas, estes veem equações. Isto talvez seja o que quer dizer modelar matematicamente o mundo.

Penso que também seria possível usar a famosa distinção de Deleuze entre imagem-movimento e imagem-tempo e reescrevê-la segundo o esquema que estou descrevendo aqui. Como indicado, enquanto filmes que funcionam de acordo com um esquema sensório-motor são baseados numa ligação direta entre percepção, atividade mental, afeto e ação a partir da qual nós espectadores interpretamos as vidas internas da personagem, na imagem-tempo, como Deleuze destaca, não são as ações das personagens que nos dão uma pista para sua vida interna, mas sim as “coisas”: objetos, paisagem e a passagem materializada ou a própria duração do tempo. Similarmente, as psicologias anormais, as patologias produtivas e privações sensoriais nos filmes que mencionei, bem como situações post-mortem nas quais as personagens tão frequentemente se encontram, seriam as estratégias narrativas ou os dispositivos motivacionais que procuram consciência e subjetividade não nos recessos do eu, mas sim na tentativa de despersonalificá-las, externalizá-las, até mesmo anulá-las, e então realocá-las no mundo das coisas, dos espaços, e o espaço do “outro”. Isto, por sua vez, pode incluir o eu como outro, a experiência fora do corpo ou momentos nos quais o olho se torna uma mão (visão háptica) ou quando a mão se torna um olho (uma característica típica do cinema digital, com sua imagem táctil, extremamente próxima). Porém, diferente da ontologia baziniana, quando esta fé na “revelação” do mundo era um dado aceito, na nova ontologia do realismo qualquer confiança, fé ou crença precisa ser contratualmente garantida: esta é tanto a lição do construtivismo quanto de sua superação, ou *Aufhebung*. Em outras palavras, o marco dois da ontologia necessita de um novo “contrato social” que por si só não é fundamentado ontologicamente.

O NOVO REALISMO E O ESPAÇO EM FRENTE: KIM KI-DUK

Para testar esta proposição, quero retornar às *transformações de perspectiva* como forma simbólica e examinar, focando num cineasta e num filme específico, o que isto significa para os tipos de espectatorialidades disponíveis no cinema mundial contemporâneo. O primeiro ponto a observar é que a projeção frontal e o quadro limitado certamente não desapareceram, mas - eu diria - estes estão agora embutidos em outra forma simbólica, como um dos seus casos especiais. Hesito em dar um nome definitivo a esta nova forma simbólica ou mesmo em chamá-la de forma simbólica (porque esta funciona, no meu esquema de coisas, como uma ontologia); em vez de opor esta à perspectiva como tal chamando-a “planaridade” (como na pintura modernista) ou projeção multiperspectiva cubista (ou panóptica), a característica saliente da perspectiva a qual ela se oporia seria a infinidade, de modo que a nova ontologia é caracterizada pela “ubiquidade”, aqui definida como a presença sentida de espaço puro. E na ubiquidade, como potencial onipresença, a perspectiva sobreviveu, mas de maneiras paradoxais: por um lado, pode ser a marca da paranoia (por exemplo, nos filmes de Michael Haneke, onde enquadrar e re-enquadrar tornam-se a maneira do diretor exercer controle total sobre suas personagens e sobre o público); mas também pode emergir como elemento crucial na construção de um novo tipo de espaço cinematográfico, no qual a encenação frontal parece atribuir um papel e funções diferentes ao espectador. Este último ponto pode ser ilustrado com exemplos retirados de um filme de 2004 de Kim Ki-duk, chamado *Bin Jip*, que significa “casas vazias”, porém mais conhecido no ocidente como *3 Iron*, que é um modelo de um taco de golfe específico⁷.

Kim Ki-duk é um cineasta sul coreano, ao qual se aplicam a maioria das características inicialmente descritas como típicas de um diretor de cinema mundial. Ele é amplamente autodidata, foi para Paris por dois anos, chegou à proeminência através de festivais, notavelmente Veneza e Berlim, e é extremamente controverso em seu país nativo, onde é visto, de maneira confusa, como muito violento, explorador e destrutivo, além de ser considerado muito ocidental, artístico e esotérico. Fez 13 filmes em apenas dez anos, mas até mesmo o “Papa” do cinema asiático, Tony Rayns, denunciou Kim Ki-duk como uma fraude com talento limitado, chamando seus admiradores europeus de “palhaços”,

7 O filme foi lançado no Brasil com o nome *Casa vazia*. [N.E.]

e ao mesmo tempo abrindo a possibilidade de ele ser um “Fassbinder coreano”⁸. Seja como for, *Time – O amor contra a passagem do tempo* (2006), *Fôlego* (2007), *Samaritana* (2004) e acima de tudo *Casa vazia* parecem para mim os tipos de filmes que não apenas provam como algumas vezes fracassos podem ser mais interessantes que sucessos, mas demonstram os limites das categorias do autoral ou do cinema nacional quando um diretor começa a repensar o cinema como se o estivesse inventando, produzindo algo tanto sintomático quanto exemplar.

À primeira vista, muitos dos filmes de Kim Ki-duk são histórias do tipo “garoto encontra garota” ou romances amorosos fadados ao fracasso, que ele complica a partir da interferência de um terceiro – frequentemente um homem mais velho, uma figura paterna, um marido patriarcal, ou outro representante da autoridade e da lei. Porém, em vez de desenvolver um conto edipiano de rivalidade e eventual derrota, estas relações triangulares seguem uma lógica diferente e, muitas vezes, muito mais perversas, de substituição e troca. Em *Samaritana*, por exemplo, duas adolescentes que precisam de dinheiro para uma viagem para a Europa decidem entrar na prostituição, uma arrumando clientes para a outra, ao mesmo tempo em que se mantêm vigilantes contra a polícia. Porém, quando uma pula de uma janela para escapar de uma detenção e accidentalmente se mata, a outra procura todos os clientes com quem sua amiga fez sexo, dorme com eles e secretamente devolve o dinheiro. Enquanto isso, o pai descobre o que sua filha está fazendo e também visita os clientes, mas desta vez para envergonhá-los na frente de suas famílias por fazer sexo com menores, inclusive matando um deles num acesso de raiva, um ato pelo qual ele acabará pelo resto de sua vida na prisão. Abre-se aqui um duplo circuito de troca, no qual a filha tenta se redimir-se reencenando o ato violento, na esperança de desfazer o que foi feito, enquanto o pai se vinga, negando o autosacrifício da filha, mas se sacrificando no processo. Assim, a relação pai e filha é central para este filme, onde desejos incestuosos monstruosamente deslocados guiam a narrativa, levando no final a um encontro cara a cara entre pai e filha, que demora a acontecer, mas que não teria sido possível sem o fardo mútuo da culpa transferida.

Como história, *Casa vazia* é semelhantemente perverso e oferece uma resolução ainda mais ilógica, mas igualmente apta através da “justiça poética” para o impossível encontro cara a cara. Um jovem entregador de fast-food

8 RAYNS, Tony. “Sexual Terrorism: The Strange Case of Kim Ki-duk”. In: *Film Comment*, Nova York, p. 50-51, nov. 2004.

numa motocicleta planeja um truque para identificar lares e casas, temporariamente vazias, não para roubá-las ou vandalizá-las, mas para viver a vida dos ocupantes, lavar suas roupas, consertar seus aparelhos estragados e molhar suas plantas. Em uma das casas, ele é silenciosamente observado por uma dona de casa violentada, com quem faz amizade. Ela eventualmente deixa seu marido abusivo para se juntar ao rapaz em suas voltas estranhas e estranhamente silenciosas pelas casas-mentes. Eventualmente, os dois são pegos e o jovem vai para a prisão, onde ele treina para se tornar invisível. Solto, visita a casa da mulher e a assombra como um fantasma, sentido, embora não visto pelo marido, porém totalmente presente para a mulher, primeiro no espelho, então como sombra e nas costas do seu marido que de nada suspeita (Figura 1).



Figura 1 – O herói de *Casa vazia*, sentido, embora não visto pelo marido, porém totalmente presente para a esposa.

Não há dúvida que há muitas interpretações desta história estranha, talvez inclusive uma velha história de fantasma chinês ou coreana, da qual a ideia central é tirada. Há certamente a acusação, realizada por Tony Rayns, que Kim Ki-duk vergonhosamente plagiou *Vive l'amour* de Tsai Ming-liang⁹, mas o intrigante está no âmbito de *Casa vazia* responder a, e na realidade ampliar, a

9 RAYNS, Tony. "Sexual Terrorism: The Strange Case of Kim Ki-duk". In: *Film Comment*, Nova York, p. 50-51, nov. 2004.

ideia de ubiquidade (e sua presença corolária, invisível) para produzir um novo conceito de indexicalidade cinematográfica e evidência, enquanto “ensina” ao espectador um outro modo de “estar presente”.

Indicarei brevemente algumas maneiras pelas quais o filme exemplifica, às vezes quase de forma literal, características que identifiquei na nova ontologia pós-epistemológica do realismo. Primeiramente, há um herói com uma restrição sensorial: durante todo o filme ele não diz uma única palavra, como se a privação da fala fosse intensificasse os recursos perceptuais e as faculdades do corpo. Segundo, o filme é construído em torno de uma arquitetura de olhares, onde o ato de olhar é enfatizado colocando o rosto numa abertura estreita: uma porta quase aberta, a borda de uma tela ou um olhar por um canto da parede ou caixilho da porta. Porém, o tempo e novamente este olhar fixo correspondem ao que anteriormente chamei de “autopercepção personificada através da percepção do outro”: ou seja, é uma forma de olhar que pode suportar ou inclusive valorizar o fato de ser observado enquanto observa, ao ponto de querer e esperar este olhar, como uma ficção permitida. Consequentemente, a circulação de olhares entre o jovem e a mulher não funciona conforme o paradigma clássico, no qual um olhar exibicionista encontra um voyeurista. Ao mesmo tempo, esta arquitetura de olhares encontra seu ponto mais intenso de contato não no cara a cara direto, mas sim, como vemos no final, a partir da presença não vista, impeditiva e ao mesmo tempo capacitadora de um terceiro, por meio da qual se estabiliza, mesmo que de modo fugaz.

Este sentimento de somente existir quando outro está presente é muito bem teorizado e também filosoficamente validado pela reversão de George Berkeley do “*cogito ergo sum*” de Descartes em “*esse est percipi*”. Mas o “ser visto” neste caso vai além do ser visto por pessoas e inclui o ser visto por objetos: um pouco como o comportamento dos turistas, quando estes tiram uma foto de si mesmos num local que visitam, para garantir a si mesmos de realmente terem estado lá. Este sou eu, e a presença da Notre Dame ou da Torre Eiffel é minha testemunha: o mundo objeto torna-se a testemunha da minha presença, em vez de o contrário. E, precisamente, isto é o que o jovem faz, obsessiva e sistematicamente: tira fotos de si mesmo na frente de outras fotos nas casas que entra, garantindo a si mesmo a sua presença como um turista, mas também literalmente “se inserindo” na foto já constituída, normalmente a dos proprietários da casa posando como um casal (Figura 2).

Porém, pelos status que fornece a estas fotografias, Casa vazia apresenta sua mais enigmática, bem como mais teórica, presciênciа: fotografias exercem

um papel complexo, na história e como emblemas. Narrativamente, porque a mulher é também uma modelo, cuja foto posada eles encontram em uma das casas, que pertence a um fotógrafo. Como emblemas, em função das capturas instantâneas que o jovem faz de si mesmo, agindo como índice, prova de existência, menos fixando um espaço particular ou um momento particular, mas servindo mais como uma máscara, um molde ou uma impressão, em vez de uma representação. É como se ele entrasse na fotografia como uma segunda pele, noção que se torna explícita quando ele mostra para a mulher, que acaba de ter um encontro violento e angustiante com seu marido, uma muda de roupa, na qual ela “entra”: ao mesmo tempo espaço e autoimagem, após a sua anterior ter sido “despedaçada” ou destruída.



*Figura 2 – Tirando uma foto na frente de uma fotografia, em Casa vazia:
Indício, traço ou prova de existência?*

Uma pista para a significância ontológica deste gesto pode ser encontrada na maneira pela qual o jovem inicialmente verifica se as casas nas quais entra estão desocupadas: ele cola um folheto de um restaurante de comida para viagem na porta e, se este não é removido após 24 horas, abre a fechadura e

entra. Em outras palavras, quando ele entra num espaço físico, identifica este espaço pelo índice de tempo, o folheto intocado, em vez de qualquer outro marcador (de classe, riqueza, tamanho ou beleza). Neste sentido, o espaço emprestado representa na realidade um tempo emprestado – ou roubado, como se seu objetivo não fosse habitar o espaço, mas através do espaço, ocupar ou imergir no tempo. E neste tempo, o que ele faz? Deixa o dia a dia emergir, quase da maneira que André Bazin descreve uma empregada fazendo café em *Humberto D.* (1952)¹⁰ de Vittorio de Sica: ele esfrega sapatos, conserta ponteiros de balanças, cola um aparelho quebrado, borrifa as plantas. Em outras palavras, ele deixa a pura *durée* tomar conta, mas sempre na condição de que é um “tempo fora do tempo”, suspenso nos becos-sem-saída da ausência de um outro. Trata-se de um neorrealismo “virtualizado”; ou ainda, de maneira mais direta, torna-se um necrorrealismo, no qual a realidade da sua presença na casa é uma condição e uma confirmação do fato dele ser um fantasma, uma aparição. O espaço é o meio-termo do real somente no sentido que pode prender e, consequentemente, indexar o tempo, quando a câmera (ou o corpo) não mais indexarem o espaço. A casa vazia e toda a maneira de conseguir entrar nela tornam-se uma verdadeira câmara clara, como se literalizando, alegorizando e, assim, estranhamente pervertendo a *chambre claire* ou *câmera lúcida* da fotografia de Roland Barthes¹¹ reinventada para a era digital.

Finalmente, o que chama a atenção sobre a maneira que o protagonista tira fotografias é sua frontalidade, o modo como a mão com a câmera digital se estende na nossa, o espaço dos espectadores, como se nos convidasse a segurar a câmera para ver a nós mesmos na tela da câmera, como um espelho ou *mise-en-abyme*. Esta correlação mão-olhar é mais bem descrita na cena na prisão, em que ele pinta um olho na sua palma, antes de se tornar invisível, ocupando sempre o espaço da sombra do guarda.

De modo a enfatizar a lição, não sobre o jogo de luz e sombras, como na fotografia, mas da nova distribuição do visível e do invisível, que não mais coincide com a presença e ausência, *Casa vazia* narra uma parábola prolongada em torno de bolas de golfe. Estas bolas de golfe são alternativamente hiper-reais (elas causam dano físico real, e podem inclusive matar) e virtuais – como

10 BAZIN, André. “Umberto D: A Great Work”. In: BAZIN, André. *What is Cinema?*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, v. 2, p. 79-82.

11 BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: Hill and Wang, 1982.

na cena da prisão, onde seu som está presente, mas sua imagem está ausente, ou quando ele pratica no parque e um passante inadvertidamente se abaixa para não ser atingido, mesmo não havendo bola. É como se as cenas fizessem uma pergunta crucial sobre a relação do visível com o que está presente, precisamente a pergunta que a ubiquidade levanta: como posso me posicionar em relação ao mundo em que o real se torna virtual e onde o virtual pode ter consequências reais? Uma distribuição similar do visível e do sensível é encenada pela esposa, quando ela sistematicamente se coloca na linha imaginária da trajetória da bola de golfe amarrada, complementando mas também excedendo a visão feminista mais óbvia proposta no filme ao literalmente se colocar entre o marido e seu amante, unidos como são por sua obsessão pelo golfe (Figura 3).



Figura 3 – Casa vazia: Entre o real e o virtual, na linha imaginária do voo de uma bola de golfe.

ATOS DE PRESENÇA PARA UMA NOVA MANEIRA DE ESTAR NO MUNDO

Se aceitarmos que houve de fato uma “volta ontológica” na teoria do cinema, e que esta forma a base filosófica para um novo realismo, então meu argumento mais específico propõe que a “ubiquidade” é seu fundamento ontológico, mas também seu ponto de “fracasso” por assim dizer, porque a ubiquidade neste sentido significa a própria ausência de uma base. Várias consequências surgem a partir daí. Primeiro, ubiquidade implica (como a resposta humana

a um sentido de presença irrepresentável e irrealizável) numa *espacialização do tempo*, que se manifesta em comportamentos aparentemente compulsivos, comparáveis a uma resposta a um trauma – uma compulsão de repetir, um retorno obsessivo às mesmas cenas, encenando estes “retornos” como um modo de fornecer um envelope físico, para acrescentar uma marca à “evidência” da presença.

Segundo, visto que esta ubiquidade não está atrelada a um outro humano, na realidade ela suspende a existência de um “outro”, suas formas de personificação são em si mesmas problemáticas-enigmáticas. Ela pode se manifestar em objetos ou “coisas” não sensíveis, e estas coisas entram no domínio da presença em formas aparentemente contraditórias: como efígies (impressões, esculturas, fotografias, objetos de fetiche ou até mesmo pedras, como em *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera*, outro filme de Kim Ki-duk, de 2003) e como aparições (fantasmas, espíritos, criaturas post-mortem). Juntas, a efígie (como índice) e a aparição (como presença material-imaterial) constituiriam uma modalidade de *evidência* nesta nova ontologia. Um exemplo são as cenas finais de *Casa vazia*, nas quais a esposa, durante o tempo de prisão do jovem, revisita as casas após o retorno de seus proprietários, fazendo contato táctil com os objetos que compartilharam. Quando ele sai da prisão, ele a segue e faz o mesmo, mas de maneira invisível, “assombrando” as casas através da sua presença sentida, mas imaterial.

Terceiro, as visitações fantasmagóricas das casas têm muito em comum, graças à câmera na mão, com os planos “subjetivos” em Steadicam, notórios dos filmes de terror. Mas estas são aqui prolongadas numa frontalidade generalizada. A premissa da história sobre como entrar nas casas alegoriza o aparente desejo perverso de tornar alguém um significante ou uma “obscuridade” e ainda assim conseguir deixar traços no campo perceptual do outro. A isto corresponde, do lado do espectador, uma frontalidade similarmente generalizada: protagonista e espectador tornam-se o outro do outro, mas não na analogia do espelho e sem agirem mais como convidados numa cerimônia, cujo *acte de présence* “autentica” o status evidenciador do evento. Cada um é a extensão perfeita da existência projetada do outro, sugerindo que o filme também é uma parábola sobre como treinar ou recalibrar o espectador como agente e o agente como espectador.

Este novo espectador claramente responde aos hábitos de visionamento em transição da nossa cultura audiovisual, em que assistir a um filme tornou-se uma atividade infinitamente mais variada. Aos diferentes sites, telas

e plataformas de cinema, tela de vídeo, DVD, monitor ou dispositivo portátil correspondem papéis diferentes: voyeur, testemunha, participante, jogador, usuário, prossumidor; e diferentes pontos de vista: colocar alguém face a face com uma imagem, ou “habitando-a”, instrumentalizando-a ou identificando-se com ela. Neste contexto, a *encenação frontal* – o caso limite do cinema “clássico” – agora reemergue como valor padrão, assim como foi no primeiro cinema. O espaço em frente (primeira pessoa): seja como uma analogia de atirador em primeira pessoa sentado na frente da tela de um computador, ou reinvestida com potencial narrativo, como nos filmes de Michael Haneke, agora servirá para nos lembrar do espaço cinematográfico “básico” referindo-se à frontalidade do primeiro cinema, como o cowboy de Edwin Porter atirando diretamente no espectador em *O grande roubo do trem* (1903) ou o uso de D.W. Griffith da encenação frontal em, por exemplo, *O preço do trigo* (1909).

Porém, o “novo espectador” que treina outra vez ou recalibra seus registros perceptuais não meramente reage à mudança tecnológica ou às escolhas mais amplas de práticas de visionamento em oferta. Consequentemente, o contrato sendo encenado possui uma dimensão filosófica, cujo denominador comum, tenho afirmado, é um conceito pós-epistemológico do realismo, aceitando uma base sem base de representação, bem como uma ontologia, que emerge das (novas) condições de visibilidade e presença que incluem invisibilidade e presença virtual. Estas condições devem ser negociadas caso a caso, através de confiança e crença, em vez de presumidas a partir de referência e verificação ocular. Neste aspecto, o novo realismo ontológico herda o ceticismo da visão epistemológica do cinema, mas sem se basear em alegações sobre a verdade de sua “evidência visível”, ou no ceticismo em relação à sua crítica ideológica. Este conceito do realismo cinematográfico responde à incompreensibilidade de “outras mentes”, mas também “mostra algum respeito” por esta alteridade. Isto é um desafio, mas também uma chance para uma nova maneira de “ser e estar no mundo” – e, assim, uma descrição tão boa quanto qualquer outra de algumas das expectativas, para além das estruturas normativas, que se podem ligar à ideia do “cinema mundial” atualmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova York: Hill and Wang, 1982.
- BAZIN, André. "Umberto D: A Great Work". In: BAZIN, André. *What is Cinema?*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1972. V. 2.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1989.
- PFALLER, Robert (Org.). *Interpassivität: Studien über delegiertes Genießen*. Viena e Nova York: Springer, 2000.
- RAYNS, Tony. "Sexual Terrorism: The Strange Case of Kim Ki-duk". In: *Film Comment*, Nova York, p. 50-51, nov. 2004.

FILMES CITADOS

- 2046 – Os segredos do amor* (2004, China, Wong Kar-wai)
- Amnésia* (*Memento*, 2000, Inglaterra, Christopher Nolan)
- Caché* (2005, Áustria, Michael Haneke)
- Casa vazia* (*Bin-jip*, 2004, Coréia do Sul, Kim Ki-duk)
- Contra a parede* (*Gegen Die Wand*, 2004, Turquia, Fatih Akin)
- Donnie Darko* (2001, EUA, Richard Kelly)
- O escafandro e a borboleta* (*Le Scaphandre et le Papillon*, 2007, Estados Unidos, Julian Schnabel)
- Fôlego* (*Soom*, 2007 - Coreia do Sul - Kim Ki-duk)
- O grande truque* (*The Prestige*, 2006, Inglaterra, Christopher Nolan)
- O homem sem passado* (*Mies Vailla Menneisyyttä*, 2002, Finlândia, Aki Kaurismäki)
- O homem urso* (*Grizzly Man*, 2005, Alemanha, Werner Herzog)

Humberto D. (*Umberto D.*, 1952, Itália, Vittorio De Sica)

O grande roubo do tem (*The Great Train Robbery*, 1903, Estados Unidos, Edwin S. Porter)

Insônia (*Insomnia*, 2002, Inglaterra, Christopher Nolan)

O intruso (*L'intrus*, 2004, França, Claire Denis)

O labirinto do Fauno (*El Laberinto del Fauno*, 2006, México, Guillermo del Toro)

Mal dos trópicos (*Sud Pralad*, 2004, Tailândia, Apichatpong Weerasethakul)

Mar adentro (2004, Espanha, Alejandro Amenabar)

Nove canções (*9 Songs*, 2004, Inglaterra, Michael Winterbottom)

Oldboy (*Olddeuboi*, 2003, Coréia do Sul, Chan-wook Park)

Os outros (*The Others*, 2001, Espanha, Alejandro Amenábar)

Para minha irmã! (*À ma Soeur!*, 2001, França, Catherine Breillat)

Perfume: a história de um assassino (*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006, Alemanha, Tom Tykwer)

O piano (*The Piano*, 1993, Nova Zelândia, Jane Campion)

O preço do trigo (*A Corner in Wheat*, 1909, Estados Unidos, D.W. Griffith)

Primavera, verão, outono, inverno... e primavera (*Bom Yeoreum Gaeul Gyeoul Geurigo Bom*, 2003, Coréia do Sul, Kim Ki-duk)

O Romance de Morvern Callar (*Morvern Callar*, 2002, Escócia, Lynne Ramsay)

Samaritana (*Samaria*, 2004, Coréia do Sul, Kim Ki-duk)

Sem medo de viver (*Fearless*, 1993, Austrália, Peter Weir)

O sexto sentido (*The Sixth Sense*, 1999, Índia, M. Night Shyamalan)

Terra (*Tierra*, 1996, Espanha, Julio Medem)

Time - o amor contra a passagem do tempo (*Shi gan*, 2006, Coréia do Sul, Kim Ki-duk)

Uma mente brilhante (*A Beautiful Mind*, 2001, Estados Unidos, Ron Howard)

Vive l'amour (*Ai qing wan sui*, 1994, Taiwan, Tsai Ming-liang)

DISTANTE - Nuri Bilge Ceylan



REALISMO DOS SENTIDOS: UMA TENDÊNCIA NO CINEMA MUNDIAL CONTEMPORÂNEO¹

Tiago de Luca

Não há um realismo, mas vários realismos. Cada período procura o seu, a técnica e a estética que capturará, reterá e melhor traduzirá o que se quer da realidade.

– André Bazin

Durante a última década, uma tendência realista emergiu no mapa do cinema mundial, representada por nomes como Abbas Kiarostami (Irã), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Carlos Reygadas (México), Béla Tarr (Hungria), Tsai Ming-liang (Taiwan), Lisandro Alonso (Argentina), Alexander Sokurov (Rússia), Jia Zhangke (China), Gus Van Sant (EUA), Pedro Costa (Portugal), Nuri Bilge Ceylan (Turquia) e José Luis Guerin (Espanha), para citar alguns dos mais famosos. Apesar das diferenças entre estes cineastas, seu trabalho pode ser aproximado graças à sua ligação definitiva com dispositivos tradicionalmente associados ao realismo cinematográfico, como as filmagens em locação, o uso de atores não profissionais, a profundidade de campo e o plano-sequência.

Porém, cada nova onda realista difere da anterior, como eloquentemente expresso na citação de André Bazin acima. O que distinguiria essa nova estética realista? Como argumentarei nesse ensaio, ela está imersa na aplicação hiperbólica do plano-sequência, o que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração. Buscarei aqui teorizar o aspecto sensorial de discurso que defino como típico deste realismo, cuja estética está apoiada na inspeção prolongada da realidade física. Início com

1 DE LUCA, Tiago. “Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema”. In: NAGIB, L.; PERRIAM, C.; DUDRAH, R. (Orgs.). *Theorizing World Cinema*. London: I.B Tauris, 2012. p. 183-205.

uma reflexão sobre a introdução da tecnologia digital, que induziu discursos eufóricos e nostálgicos sobre o fim do realismo no cinema. Faço então um resumo das maneiras pelas quais o estilo realista foi historicamente teorizado enquanto conectado ao caráter sensório da experiência cinematográfica, para em seguida formular minha própria contribuição para o assunto através de uma análise dos princípios estéticos centrais a reger o cinema realista contemporâneo. Concluo definindo o poder político deste cinema.

O REAL E O DIGITAL

Debates relacionados ao fim do realismo proliferaram nos estudos de cinema nas últimas duas décadas. Devido à capacidade de simulação da tecnologia digital, aquilo que hoje é amplamente conhecido como a indexicalidade da imagem fotográfica foi considerado perdida. Como sabemos, o termo indexicalidade se tornou moeda corrente nos estudos de cinema após Peter Wollen reavaliar, através da teoria de signos de Peirce, o conceito Baziniano “ontologia da imagem fotográfica”². Wollen traduziu a ontologia de Bazin para a definição de Peirce de índice, ou seja, aquele signo que possui uma relação existencial com seu objeto, tal qual observado na fotografia. Com o aparecimento da tecnologia digital, a indexicalidade parecia não ser mais inerente à imagem fotográfica. Como consequência, o cinema como nós o conhecíamos foi declarado morto, induzindo uma gama de teorizações que ora comemoravam ora lamentavam a reviravolta digital.

Em 1996, por exemplo, Stephen Prince observou que o “realismo perceptual” de filmes como *Jurassic Park: o parque dos dinossauros* (Steven Spielberg, 1993) e *Forrest Gump: o contador de história* (Robert Zemeckis, 1994) eram “referencialmente ficcionais” – quer dizer, criados inteiramente através de processos digitais – enquanto conservavam uma correspondência isomórfica com as propriedades físicas e as coordenadas cartesianas do mundo real. Digitalização, Prince argumentou, dava uma nova flexibilidade à imagem cinematográfica, o que por sua vez invalidava a aplicação de teorias filmicas clássicas ao cinema contemporâneo³. Esta ideia foi mais tarde reforçada por Lev Manovich, que afirmou que o cinema “não era mais uma tecnologia de mídia indéxica, mas

2 WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: BFI, 1998.
[Capítulo 3. N.E.]

3 PRINCE, Stephen. “True lies: perceptual realism, digital images, and film theory”. *Film Quarterly*. N. 49, 1996. p. 27-37.

sim um subgênero da pintura”⁴, devido ao fato de imagens filmicas poderem ser digitalmente manipuladas. Mais recentemente, Daniel Frampton seguiu um caminho parecido ao afirmar que o aumento das imagens virtuais em um filme ou, em suas palavras, a fluidez ‘desta nova imagem digitalmente manipulável’, leva a uma reconceitualização do cinema que passa longe das noções de “fotografia automática” e “reprodução da realidade” direta⁵.

A ideia de que teorias realistas não eram mais adequadas para explicar o cinema atual também assumiu traços nostálgicos. Na introdução da nova edição de *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality* de Siegfried Kracauer, Miriam Bratu Hansen argumentou que a teoria realista de Kracauer elucidava um cinema indexical que pertencia a “um período que pode bem ser passado”, ajudando-nos a “compreender a experiência do que o cinema *foi* um certo dia”⁶. Subsequentemente, Mary Ann Doane observou que a nostalgia pela indexicalidade assumida por Hansen era semelhante a de Paul Willemen⁷, para quem cinefilia ou “momentos cinéfilos” estão intrinsecamente ligados à dimensão indéxica do filme. Como Willemen explica, o excesso de detalhes registrados pela câmera faz com que o contingente não programado possa “brilhar através” da imagem, permitindo que o espectador “possa ver além do que deveria ver”⁸. Desta maneira, “quanto menos a imagem tem uma relação ontológica Baziniana com o real, (...) menos adequada torna-se a cinefilia”⁹.

Tanto nas chaves comemorativas como nas nostálgicas, a indexicalidade é vista como uma coisa “do passado”. Uma inspeção mais próxima das práticas audiovisuais contemporâneas, no entanto, sugere que talvez isso não seja totalmente verdadeiro. Na realidade, a tecnologia digital frequentemente torna o registro do real, bem como sua disseminação, muito mais fácil e barato. Nossa

4 MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001. p. 295.

5 FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 4-5.

6 HANSEN, Miriam Bratu. “Introduction”. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. xxxv, grifo nosso.

7 DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. p. 227.

8 WILLEMEN, Paul. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. p. 241.

9 Ibidem, p. 243.

“obsessão com o realismo”¹⁰, como Bazin colocou há cerca de 50 anos, em vez de reduzida pelo digital, parece maior do que nunca. Considere, por exemplo, a expansão dos *reality shows* e programas estilo documentário na televisão nos últimos anos¹¹. Considere também websites de vídeo como YouTube, cujo emblemático slogan é “Broadcast Yourself” [transmita-se a si mesmo] e que promoveu circulação em massa de vídeos domésticos na Internet. Em relação ao cinema, é sintomático que o gênero documentário tenha visto seus níveis de popularidade e apelo crítico aumentarem nos últimos anos.

Frampton afirma que atualmente “é difícil encontrar um filme que não inclua imagens ou pessoas que jamais estiveram diante da câmera”¹². Mas de que tipo de cinema estamos falando? Dudley Andrew, por exemplo, discorda deste ponto de vista, afirmando que “dentre produções digitais seduzindo cineastas e públicos a escapar para o mundo do virtual, o *world cinema* nos traz de volta (...) à Terra, na qual muitos mundos são vividos e percebidos simultaneamente”¹³. É claro, isto não significa que o *world cinema* seja imune à simulação. Pelo contrário, a manipulação digital das qualidades plásticas da imagem tornou-se muito difundida graças ao digital, um exemplo sendo *Arca russa* (*Russkiy kovcheg*, 2003), de Alexander Sokurov, o primeiro longa-metragem filmado em um único plano-sequência graças à tecnologia digital, que, por outro lado, também permitiu que suas imagens fossem retocadas na pós-produção.

Como Nagib e Mello observam, “recorreu-se ao digital mais frequentemente como um facilitador da gravação de locações e personagens reais, e como um meio de expandir a aplicação de técnicas tradicionalmente identificadas com o realismo”¹⁴. Como historicamente tem sido o caso, estas técnicas são usadas principalmente para expressar preocupações sociais. Um filme sem roteiro como *Dez* (2002) de Abbas Kiarostami, por exemplo, facilmente comprova esta ideia, uma vez que foi inteiramente filmado em duas câmeras

10 BAZIN, André. *What is Cinema?*. Londres: University of California Press, 2005. v. 1. p. 12.

11 Como destacado por NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecilia. “Introduction”. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecilia (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. xv.

12 FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 5

13 ANDREW, Dudley . “An Atlas of World Cinema”. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Orgs.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006. p. 28.

14 NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecilia. Op. Cit. p. xv.

portáteis montadas no painel de um carro em movimento, sem intervenção do diretor, um método possibilitado pelo emprego do equipamento digital de pequeno porte. Ancorado no tempo observacional e avesso a qualquer didatismo, esse método permitiu que atores amadores se comportassem naturalmente e fornecessem ao diretor material suficiente para o trabalho de edição, produzindo um forte apelo pelos direitos da mulher. O trabalho de Jia Zhangke é outro exemplo de preocupação social expressa através da tecnologia digital e, na verdade, uma evidência da revolução causada por este formato no cinema chinês durante a última década, quando os cineastas recorreram ao digital para evitar a censura e documentar a transformação ambiental provocada pelo boom econômico do país. O português Pedro Costa também opta pelo digital como um meio para documentar de maneira muito próxima a desigualdade social; neste caso, os habitantes das favelas na periferia de Lisboa, como visto em dois dos seus filmes, *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), os quais ele filmou totalmente sozinho com uma Panasonic DV portátil.

Contudo, ainda que o digital e a indexicalidade não sejam termos antitéticos, uma câmera digital não captura informações da mesma maneira que uma câmera analógica o faz. Uma fotografia é formada através do reflexo de raios de luz, que causa uma reação química na emulsão do filme através das lentes da câmera. Daí a famosa metáfora de Bazin sobre a fotografia ser uma máscara da morte. Na captação digital, porém, esta ligação física é menos evidente, considerando-se que a luz que passa através das lentes é codificada em dados numéricos. Para um teórico do cinema como D.W. Rodowick, a indexicalidade é, portanto, “enfraquecida” na captura digital quando comparada com a fotografia analógica, porque na última o processo de transcrição é “contínuo no espaço e tempo, produzindo um registro isomórfico que é indivisível e contrafactualmente dependente da sua fonte”¹⁵. Isto significa que a fotografia registra blocos reais de espaço e tempo que são dissipados em algoritmos imateriais na imagem digital. Outros teóricos, como Tom Gunning, no entanto, questionam a noção de um divisor de águas introduzido pela tecnologia digital:

A tradução de informações fotográficas num sistema baseado em números certamente representa um momento revolucionário na fotografia, mas não algo que seja diferente da substituição do processo de colódio molhado pela placa seca ou

15 RODOWICK, D.N. *The Virtual Life of Film*. Londres: Harvard University Press, 2007. p. 113.

a conquista do tempo de exposição com a fotografia instantânea ou a introdução da câmera manual. Assim como essas transformações anteriores na história da fotografia, a revolução digital mudará a maneira como as fotografias são produzidas, quem as faz e como estas são usadas, mas elas ainda serão fotografias.¹⁶

Philip Rosen usou o termo “utopia digital” para referir-se à percepção de que a emergência da tecnologia digital marca um divisor de águas nas práticas audiovisuais. Para ele, isto erroneamente “define sua novidade em oposição à mídia precedente, identifica a mídia precedente com indexicalidade e transforma a indexicalidade numa unidade monolítica caracterizada pelo caráter permanente do mundo, da representação, do sujeito”¹⁷. Além disso, Rosen observa que a indexicalidade é mais flexível do que sugerem recentes argumentos baseados no seu desaparecimento, e por esta razão a novidade introduzida pelo digital como uma ferramenta de simulação se opera apenas em grau, e não em tipo. De fato, o poder transformador do digital tem muitos precedentes. Cineastas, bem como fotógrafos, sempre tiveram à sua disposição um excesso de dispositivos formais de maneira a moldar a imagem de acordo com suas vontades, como filtros, lentes, tempo de exposição, múltiplas impressões, produtos químicos etc. Sem dúvida, a tecnologia digital intensifica, acelera e facilita a simulação e manipulação num grau sem precedentes, mas isso dá continuidade à evolução natural da fotografia, ao invés de implicar no seu fim. Ressaltar a realidade em filmes sempre foi uma questão de *escolha*; quer dizer, o resultado de estratégias deliberadas, e isso muito antes da emergência do digital.

REALISMO SENSÓRIO

Gostaria de afirmar que este novo pico realista no cinema mundial é definido, acima de tudo, por uma estética sensória. Estilos realistas e teorias relacionadas ao estilo sempre se basearam nas dimensões sensoriais e fenomenológicas do mundo. A teoria realista pioneira de Bazin, lançada nos anos 1950, estabeleceu que a fotografia e consequentemente o cinema tinham uma relação ‘ontológica’ com o real, derivada da natureza automática de ambos. Sendo assim, na sua defesa do realismo, ele exaltava aqueles diretores que, ao invés de manipular a realidade objetiva, como na tradição da montagem soviética ou

16 GUNNING, Tom. “What’s the point of an index? Or, faking photographs”. *NORDICOM Review*. Gothenburg: n. 5, set, 2004. p. 48.

17 ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. p. 348.

no expressionismo alemão, destacavam-na através de escolhas como filmagens em locação, uso da profundidade de campo e de atores não-profissionais. Influenciado por uma abordagem fenomenológica do real, Bazin deleitava-se com momentos em que o contingente pró-filmico rompia o fluxo narrativo, realçando a materialidade da imagem e assim provocando um resposta sensória por parte do espectador. Seus textos são repletos de celebrações da realidade tático e física dos objetos. Considere, por exemplo, sua análise da cena final de *Boudu, salvo das águas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932) de Jean Renoir:

A água não é mais “água”, mas mais especificamente a água do Marne em agosto, amarela e verde-clara. Michel Simon boia, gira e espirra essa água como uma foca; e enquanto ele brinca começamos a perceber a profundidade, a qualidade, inclusive o calor tépido daquela água. Quando ele chega à margem, uma panorâmica de 360 graus extraordinariamente lenta nos mostra o campo diante dele (...) No final da panorâmica, a câmera revela um pouco de grama, na qual é possível ver distintamente a poeira branca que o calor e o vento deixaram no passado. É quase possível sentir-la entre os dedos.¹⁸

A retórica de Bazin - o “calor tépido da água”, a grama que “é quase possível sentir entre os dedos” – enfatiza os efeitos sensoriais da imagem sobre o espectador. Como Rosen recentemente observou, a teorização de Bazin sobre a realidade objetiva transmitida pelo cinema pressupõe um investimento subjetivo no real fenomenológico na tela¹⁹, uma subjetividade que acredito possuir uma característica corpórea.

A noção de que o estilo realista “afeta principalmente os sentidos do espectador” também foi apresentada em 1960 por Siegfried Kracauer, que, como Bazin, teorizou o realismo como uma propriedade intrínseca do meio filmico graças aos seus fundamentos fotográficos:

[O filme] registra a realidade física para o seu próprio bem. Movido pelo caráter de realidade da imagem resultante, o espectador não pode deixar de resistir a estas como resistiria aos aspectos materiais da natureza nua que estas imagens fotográficas produzem. Daí o apelo destas imagens à sua sensibilidade. É como se elas o

18 BAZIN, André. *Jean Renoir*. New York: Dell, 1974. p. 85-6.

19 ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. p. 41.

instigassem através da sua presença absoluta e irracionalmente a assimilar seus modelos indeterminados e frequentemente amorfos.²⁰

Kracauer afirma que a “afinidade” do filme com o mundo material evoca um modo corpóreo de observação: “Os elementos materiais que se apresentam no filme diretamente estimulam as *camadas materiais* do ser humano: seus nervos, seus sentidos, toda sua substância fisiológica”²¹. Na sua avaliação da teoria do realismo de Kracauer, Hansen argumenta que sua abordagem corpórea não poderia estar mais longe “das concepções cognitivistas do visionamento filmico como uma operação de ‘scanning’, de processamento de hipóteses relevantes para a construção de uma história a partir dos materiais representacionais do filme”²².

É interessante examinar como isto ressoa (ou não) com as teorias corpóreas do cinema, que emergiram no início dos anos 1990 com referência a modos de recepção e espectatorialidade. Isso começou com Linda Williams, que enfatizou as respostas físicas provocadas pelo “excesso corporal” de “gêneros ‘indecentes’” como o melodrama, filmes de pornografia e terror²³. Em 1993, Steven Shaviro defendeu uma teoria do cinema baseada nas “agitações corporais, os movimentos de fascinação, as reações de atração e repulsa, dos quais estes são a extensão e a elaboração”²⁴. Várias abordagens teóricas baseadas nas dimensões “sensuais”, “táteis” e “viscerais” do visionamento filmico seguiram suas pegadas. Laura U. Marks, por exemplo, teorizou as maneiras pelas quais a materialidade pode impactar o espectador de modo tátil. Isto ela chama de “visualidade háptica”, ou seja, imagens que ressaltam a “presença material” através de close-ups extremos e estratégias de enquadramento

20 KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. 158.

21 HANSEN, Miriam Bratu. “Introduction”. In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p. XXI.

22 Idem.

23 WILLIAMS, Linda. “Film Bodies: Gender, Genre and Excess”. *Film Quarterly*, N. 44, 1991. p. 4.

24 SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p. 9.

incomuns, engendrando um modo de observação no qual “os próprios olhos funcionam como órgãos do tato”²⁵.

Sob a influência da abordagem filosófica de Gilles Deleuze do cinema, que será discutida mais adiante, essas novas abordagens da espectatorialidade propuseram em grande medida substituir o espectador ideal e transcendental das abordagens psicanalíticas e semióticas por um espectador corporificado, aliado ao reconhecimento simultâneo dos prazeres sensórios intrínsecos ao visionamento filmico. Em 2000, Vivian Sobchack, baseando-se na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, atribuiu essa reviravolta teórica a uma insatisfação com a maneira que a identificação do “espectador” com o cinema tem sido constituída quase que exclusivamente como um processo especular e psíquico abstraído do corpo e mediado pela linguagem²⁶.

Paralelo a isso, novas teorias baseadas na acepção fundacional de Bazin sobre o realismo continuaram a prosperar. Morte e sexo na tela, eventos cuja representação Bazin considerava uma “obscenidade ontológica”²⁷, bem como esforço físico e crueldade animal, ofereceram novas bases para teorizações sobre a fiscalidade no cinema. Ivone Margulies, por exemplo, elaborou sobre o que chamou de “cinema corpóreo”, ou seja, filmes que reproduzem a “urgência original” de um evento através da “sua associação próxima com a carnalidade do corpo e com a deterioração (...) realidades como rituais de possessão, sacrifício animal, tortura ou incapacidade física”²⁸. Sobchack também analisou sob uma perspectiva espectatorial esse excesso físico, que do seu ponto de vista interrompe o investimento do espectador na diegese. Isto ela chama de “a carga do real”, um conceito que ela ilustra com a famosa cena da morte de um coelho em *A regra do jogo* (*La Règle du jeu*, 1939) de Renoir. Sobchack compara a qualidade física desta cena com a da morte de uma personagem de ficção no

-
- 25 MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses*. Durham: Duke University Press, 2000. p. 163.
- 26 SOBCHACK, Vivian. “What My Fingers Knew: the Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh”. In: *Senses of Cinema*. 2000. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/>. Acesso em: 20 out. 2015.
- 27 BAZIN, André. “Death Every Afternoon”. In: MARGULIES, Ivone (Org.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, 2003. p. 30.
- 28 MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press, 1996. p. 1.

filme de Renoir, afirmando que a última não pode “provocar o mesmo nível de tremor subjetivo e físico que sentimos quando nossos corpos ‘sabem’ a diferença existencial entre a morte (...) da personagem e a do coelho”²⁹. Alinhada ao foco na fisicalidade, mas se afastando dos modos de recepção e privilegiando os de produção, Lúcia Nagib teorizou sobre a noção da “encenação corporal”, realizada pelo elenco e equipe na gravação do real no filme de ficção. Nagib examina aqueles filmes que “dão prova do envolvimento físico do ator com o evento cinematográfico”³⁰, frequentemente sob condições extremas. Nagib, citando entre outros, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, no qual a corrida de Manuel no final do filme, realizada pelo ator Geraldo Del Rey nos sertões áridos do nordeste brasileiro, implicam para o ator numa “experiência corpórea dolorosa” em “um solo áspero e cruel, sob um sol impiedoso”³¹.

Em comum com muitos aspectos dessas teorias, e a eles ligada, minha percepção sobre o realismo sensório pressupõe um espectador personificado “com pele e cabelo”, para citar a famosa expressão de Kracauer, ou seja, o investimento fenomenológico do espectador na realidade na tela. Porém, minha abordagem não reivindica nenhuma posição nos debates sobre os modos de recepção cinematográfica. Ao invés disso, meu objetivo é identificar e analisar os modos de produção pelos quais uma estética sensorial é construída e endereçada ao espectador no cinema realista contemporâneo.

UM CINEMA DE CONTEMPLAÇÃO

Do lado de fora de um galpão decrépito, a câmera filma um rebanho vagando e mugindo (*Figura 1*). No momento em que o gado começa a se mover para a esquerda do quadro, a câmera o segue lentamente por um solo enlameado, desolado, salpicado de casas e construções caindo aos pedaços. Esse plano-sequência, que dura não menos que nove minutos, é acompanhado por uma trilha sonora fantasmagórica, sinistra. Corta. Uma mulher mancando, com uma vassoura nas mãos, caminha pelo auditório de um cinema vazio num plano geral estático (*Figura 2*). Ela entra na cena pela direita, sobe a escada enquanto

-
- 29 SOBCHACK, Vivian. “What my Fingers Knew: the Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh”. In: *Senses of Cinema*. 2000. P. 271. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/>. Acesso em: 20 out. 2015.
- 30 NAGIB, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Londres: Continuum, 2011. p. 19.
- 31 Ibidem, p. 64.

varre, cruza a parte superior do auditório e então desce a escada e deixa o auditório pela esquerda, uma ação que leva três minutos para realizar. A câmera permanece imperturbavelmente imóvel, gravando o auditório agora vazio por mais três minutos. Corta. Do lado de fora de uma casa a câmera, aparentemente estática, foca num quarto cuja janela semiaberta revela vários instrumentos musicais (*Figura 3*). Na metade superior desta janela, o vidro reflete os galhos de uma árvore robusta cujas folhas balançam ao vento forte. Um homem frágil, de cabelos longos, entra no quarto e consequentemente no plano e começa a tocar, um a um, estes instrumentos musicais: o baixo, o violão, a bateria e assim por diante. A câmera começa a recuar lentamente, levando não menos que cinco minutos para revelar a fachada da casa, a área à sua frente e uma árvore.

Esses três planos-sequência, retirados respectivamente de *Satantango* (1994) de Béla Tarr, *Adeus, Dragon Inn (Bu San)*, 2003 de Tsai Ming-liang e *Últimos dias (Last Days)*, 2005 de Gus Van Sant exemplificam o estilo realista adotado no cinema mundial contemporâneo. Apesar de seus cenários e objetos de atenção amplamente diferentes, há em todos eles uma mesma contemplação prolongada e muda da realidade, possibilitada pelo plano-sequência. Nestes filmes, a narrativa não somente se rarefaz através de planos longos que rapidamente esgotam a motivação diegética, se é que esta existia de início, como também é ostensivamente evitada. Seja através de uma câmera que se



Figura 1 – Olhar fixo prolongado: Satantango de Tarr.



Figura 2 – Adeus, Dragon Inn de Tsai.



Figura 3 – Últimos Dias de Van Sant.

contenta em revelar uma paisagem desolada desprovida de presença humana; ou uma câmera obstinadamente fixa que se recusa a seguir a personagem que deixou a tela; ou uma câmera que lentamente que recua do principal foco da cena enquanto enquadraria um campo visual muito mais amplo, estes são cinemas nos quais o ato de filmar se sobrepõe à progressão da narrativa, graças a uma câmera que parece estar a admirar a sua própria capacidade de registrar blocos prolongados de espaço e tempo.

Se, como a citação de Bazin que abre este texto afirma, cada realismo “procura a técnica e estética que capturará, reterá e melhor traduzirá o que se quer da realidade”³², essa tendência realista contemporânea deve ser definida acima de tudo por seu uso hiperbólico do plano-sequência. Gostaria de sugerir que estes cinemas realçam a realidade principalmente como um fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irredutibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória. Em um primeiro momento, esta materialidade superabundante, possibilitada pelo plano-sequência, pode parecer consonante ao tipo de realismo defendido pela fenomenologia de Bazin. Se por um lado é esse o caso, há também uma diferença crucial, relacionada à maneira com que estes novos realismos em grande medida extrapolam os imperativos representacionais que informavam a visão de Bazin sobre o cinema realista. Um breve olhar para seus ensaios me ajudarão a sustentar esta alegação.

O pensamento de Bazin está tradicionalmente associado ao plano-sequência, mas ainda assim sua defesa desta técnica é, frequentemente, apenas tangencial a ela. Mais que um fim em si mesmo, como frequentemente é o caso no realismo contemporâneo, o plano-sequência em termos bazinianos é a consequência direta de outra técnica, a profundidade de campo, que, como Wollen observa, é por sua vez subordinada à noção de eficiência dramatúrgica³³. Por exemplo, ao comentar o filme *Os melhores anos de nossas vidas* (*The Best Year of Our Lives*, 1946), de William Wyler, Bazin justifica seus planos-sequência com o fato de serem “necessários para transmitir claramente a narrativa”³⁴. Justificativas semelhantes são dadas em sua análise de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson

32 BAZIN, André. *Bazin at Work: Major Essays from the Forties & Fifties*. Nova York: Routledge, 1997. p. 6.

33 WOLLEN, Peter. “Citizen Kane”. In: NAREMORE, James (Org.). *Orson Welles’s Citizen Kane: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 252.

34 BAZIN, André. *Bazin at Work: Major Essays from the Forties & Fifties*. Nova York: Routledge, 1997. p. 11.

Welles, 1941) e dos filmes de Renoir, cujo emprego da profundidade de campo é examinado com base na sua capacidade de confluir eventos simultâneos. Mesmo ao elogiar *Humberto D.* (*Umberto D.*, 1952) por seu foco na vida rotineira da personagem, Bazin falaria, como Wollen observa, “de uma ‘dramaturgia da vida cotidiana’”³⁵. Sua análise deste filme também dá a Bazin a oportunidade de explicar os princípios bergsonianos de sua teoria realista. Na sua famosa análise da cena na qual a empregada levanta e vaga pela cozinha, ele identifica relances “do que um cinema verdadeiramente realista do tempo pode ser, um cinema de ‘duração’”, ou *durée*, para usar o termo de Bergson³⁶. Porém, esta cena não se desenvolve num único plano, o que nos leva a concluir, como faz Margulies, que para Bazin “o que importa não é mais a integridade física real da representação – sua falta de cortes – mas que ela pareça ser fisicamente integral”³⁷. Essa prescrição representacional é mais abertamente do que nunca formulada em sua avaliação de *A terra treme* (*La Terra Trema*, 1948), de Luchino Visconti, cujos planos “surreendentemente longos” e estetizados “devem ser aplicáveis para fins dramáticos se quiserem servir à evolução do cinema”³⁸. De modo explícito, Bazin afirma que “a má vontade de Visconti em sacrificar qualquer coisa pelo drama tem uma consequência óbvia e séria: *A terra treme* cansa o público. Um filme com poucas ações e que dura mais que três horas”³⁹.

Na verdade, se Bazin estava impressionado com o fato de *Os melhores anos de nossas vidas* não ter “mais de 190 planos por hora” com “planos de mais de dois minutos de duração”⁴⁰, ele iria ter se decepcionado com um filme de sete horas como *Satantango*, composto de aproximadamente 150 planos, grande parte dos quais se limita a seguir personagens com uma steadicam atravessando paisagens desoladas e chuvosas por mais de cinco minutos. Neste tipo de realismo, integridade espacial e temporal é preservada a extremos hiperbólicos, como exemplificam os planos mencionados anteriormente. Como resultado,

35 WOLLEN, Peter. “Citizen Kane”. In: NAREMORE, James (Org.). *Orson Welles’s Citizen Kane: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 253.

36 BAZIN, André. *What is Cinema?*. Londres: University of California Press, 2005. v. 2. p. 77.

37 MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press, 1996. p. 39.

38 BAZIN, André. Op. cit. p. 45.

39 Idem, p. 45.

40 BAZIN, André. *Bazin at Work: Major Essays from the Forties & Fifties*. Nova York: Routledge, 1997. p. 11.

em termos espectoriais, a interação com a narrativa é dissipada em favor da contemplação pura e da experiência sensória. Nós, como espectadores, somos convidados a adotar o ponto de vista da câmera e demoradamente estudar as imagens que aparecem na tela em toda sua literalidade. Isto frontalmente contradiz as regras bazinianas, uma vez que o prolongamento temporal do plano ultrapassa em muito as demandas da história, deixando o espectador desorientado sobre como ler uma determinada sequência hermeneuticamente.

Considerando, por exemplo, *Gerry* (2002) de Van Sant, inspirado pelo trabalho de Tarr. Seguimos duas personagens, interpretadas por Matt Damon e Casey Affleck, que rapidamente percebem que estão perdidos num deserto (na realidade, este filme foi gravado em três desertos diferentes). Praticamente nenhuma informação é fornecida ao espectador. Não sabemos quem são as personagens, sua relação ou o que as levou a estes cenários, nem somos elucidados durante o vagaroso desenrolar do filme. Pelo contrário, ao espectador são oferecidos planos extremamente longos de paisagens monumentais pelas quais as personagens vagam sem objetivo, quase nunca trocando uma palavra entre elas (*Figura 4*). Considere também toda a segunda metade de *Eternamente sua* (*Sud Sanaeha*, 2002) de Apichatpong Weerasethakul, que simplesmente mostra, em planos demorados, suas personagens comendo, descansando, fazendo sexo (real) e desfrutando momentos de contemplação às margens de um rio na selva tailandesa. Ou considere *Japão* (2002) de Carlos Reygadas, filmado inteiramente numa pequena vila rural no México, e que devota a maioria do seu tempo a seguir um homem cujo nome não sabemos e que perambula por paisagens rurais áridas e pensa em cometer suicídio por razões inexplicáveis. As cenas de seus passeios solitários freiam o andamento da narrativa, convidando o espectador a



Figura 4 – Paisagem majestosa, homens minúsculos: Gerry de Van Sant.



Figura 5 – *Liverpool* de Alonso.

contemplar, em planos-sequência silenciosos, imagens das paisagens vazias que ele atravessa. Exemplos semelhantes são encontrados em outras partes do mundo: *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso, dedica-se quase que inteiramente a contemplar a jornada para casa de um homem solitário que cruza a Tierra del Fuego na Argentina durante o inverno (*Figura 5*); *O canto dos pássaros* (*El cant dels ocells*, 2008), de Albert Serra, reencena a lenda católica dos Três Magos em seu caminho para oferecer presentes a Jesus, seguindo estas personagens pelas paisagens majestosas da Islândia e das Ilhas Canárias (*Figura 6*); e muitos outros filmes.

Além de sua predileção visual por paisagens naturais, essa tendência cinematográfica é caracterizada pela observação prolongada de espaços urbanos. *Batalha no céu* (*Batalla en el cielo*, 2005) de Reygadas é um filme no qual a Cidade do México não é meramente um pano de fundo figurativo, mas, na verdade, uma própria personagem, perpetuando uma tradição neorrealista italiana e a radicalizando sob um viés contemplativo, como, por exemplo, na cena em que vemos uma vista aérea de uma confluência de avenidas na cidade. Ou na cena na qual a câmera começa mostrando o casal atípico no centro deste filme (uma mulher, branca, jovem, de classe alta e um homem nativo, obeso, de meia idade, fazendo sexo real).



Figura 6 – O canto dos pássaros de Serra.

Estática de início, a câmera desvia do evento e sai através de uma janela aberta para então realizar uma lenta panorâmica de 360°, registrando no processo dois homens consertando uma antena no telhado de uma casa, uma rua movimentada, crianças brincando no jardim de outra casa, andares de um prédio luxuoso, uma torneira pingando, até voltar para dentro do quarto e encontrar o casal agora descansando, após não menos do que cinco minutos. *Na cidade de Sylvia* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007), de José Luis Guerin, é igualmente um filme cuja narrativa central – a busca incessante de um homem por uma mulher – fornece a deixa para colocar em primeiro plano a cidade de Estrasburgo, oferecendo uma rica sinfonia urbana formada de sons e imagens de carros, trens, pedestres e bicicletas (*Figura 7*). Da mesma forma, imagens de cidades em ruínas na China também são objetos autônomos de contemplação nos filmes de Jia (*Em busca da vida*, 2006) (*Figura 8*), o mesmo sendo verdadeiro das favelas de Lisboa nos filmes de Pedro Costa mencionados anteriormente, e as cidades turcas no cinema de Nuri Bilge Ceylan (*Distante*, 2002; *Climas*, 2006).

De forma semelhante, trata-se igualmente de um cinema interessado em se prolongar na fisicalidade de rostos e corpos. Um exemplo convincente deste impulso pode ser encontrado em *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami, um filme de 90 minutos inteiramente composto de longos close-ups



Figura 7 – Cidades em Foco: *Na cidade de Sylvia* de Guerin.



Figura 8 – *Em busca da vida de Jia*.

de 100 mulheres iranianas (com exceção da francesa Juliette Binoche) enquanto assistem, encantadas e em silêncio, o filme *Shirin*. Nós como espectadores jamais vemos o filme na tela, e ganhamos tempo de sobra para contemplar aquilo que sempre esteve no coração do cinema: rostos. Uma fascinação com corpos é também perceptível no realismo cinematográfico contemporâneo. Considere a

atenção de Reygadas a corpos nos quais o cinema raramente focou com tanta franqueza, como o da mulher septuagenária em *Japão* e aqueles do casal obeso em *Batalha no céu*. A carnalidade dos corpos também está no cerne do cinema de Tsai, que, por sua vez, está enraizado em práticas performativas e parateatrais. Em seu universo cinematográfico, características verbais ou psicológicas são negadas às personagens, que, pelo contrário, são destacadas em seus instintos e gestos físicos, muitas vezes filmados em planos estáticos contínuos. Frequentemente as vemos rastejando e abaixando-se em seus apartamentos, bem como realizando movimentos estranhos e exagerados, como na cena de *Rebeldes do Deus Neon* (*Qing Shao Nian Nuo Zha*, 1992), na qual Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) pula convulsivamente em uma cama e emite sons ininteligíveis.

O que unifica estes cinemas muito díspares é um desejo de destacar a materialidade de seres animados e inanimados através do que defino como uma abordagem contemplativa. Podemos dizer que este é um cinema na fronteira entre a narrativa e o registro do real puro e simples, o último constantemente debilitando a primeira. Ao ser atrasado, o corte deixa de servir fins dramáticos. Por sua vez, as personagens são frequentemente destituídas de traços psicológicos: elas são lacônicas, indiferentes, apáticas. Mais do que sua psicologia, são suas características físicas e sua fisiologia que são exibidas. As narrativas são elusivas, algumas vezes misteriosas, frequentemente desprovidas de lógica causal, sua lenta progressão truncada por imagens estendidas demais, esgotadas de dramaticidade. O tempo deixa de atender às demandas da história: a duração de cada plano, diegeticamente injustificada, se faz sentir. E aqui somos compelidos a revisitá-la noção de Gilles Deleuze do cinema moderno, o qual ele define como o regime da imagem-tempo.

TEMPO E IMAGEM

Deleuze publicou *Cinema 1: A Imagem-movimento* em 1983 e *Cinema 2: A Imagem-tempo* em 1985, antes da emergência da tendência realista tratada neste capítulo. No entanto, quando se lê a descrição do filósofo de um cinema no qual a ação e casualidade da narrativa são enfraquecidas e no qual o ato de ver assume uma grande importância para as personagens e, consequentemente, para os espectadores, tem-se a estranha impressão de que, mais do que se referindo às dúzias de cineastas do seu próprio panteão (muitos dos quais são inteiramente dependentes da montagem e da narrativa, como Ozu, Rossellini e Buñuel), Deleuze está profetizando um cinema que levaria alguns anos para se materializar. Para ele, o cinema da imagem-tempo necessita de um novo tipo

de personagem que não *atua* em movimento perpétuo e de acordo com uma lógica causal, como era o caso no cinema clássico. As ações realizadas na diegese tendem a não ter um objetivo. São ações como caminhar, passear e vagar, induzindo uma abordagem estética contemplativa, o que é perfeitamente ilustrada por esta tendência do cinema mundial contemporâneo. Para Deleuze, na imagem-tempo, a personagem “tornou-se um tipo de observador (...) a situação na qual ela está ultrapassa suas capacidades motoras em todos os lados e a faz ver e ouvir o que não está mais sujeito à regra de uma resposta ou uma ação”⁴¹. Este “cinema daquele que vê e *não* mais do agente”⁴² descentraliza a dimensão funcional da imagem, que então aparecem como “situações puramente óticas e acústicas”, deste modo explicadas por Deleuze:

São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha emvidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem?” (e não mais “o que veremos na próxima imagem?”).⁴³

Não há dúvidas de que a teoria de Deleuze não é uma teoria realista do cinema, como ele próprio enfatiza ao argumentar que o poder especial da imagem-tempo não é sua força ontológica, como defendido por Bazin a propósito do neorealismo italiano, mas sua habilidade de “impedir que a percepção seja estendida na ação para colocá-la em contato com o pensamento”⁴⁴. Mais do que o realismo, o que o preocupa é a maneira com que o tempo é tratado de forma não cronológica na diegese do cinema moderno. De qualquer forma, é fácil identificar, subentendido na sua abordagem, uma fundamentação realista, dada sua ênfase na objetividade do registro cinematográfico. Elaborando sobre o “cinema da demora” de Abbas Kiarostami, Laura Mulvey observa sua

41 DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Londres: Continuum, 2005. p. 3.

42 Ibidem, p. 2.

43 Ibidem, p. 261. [Aqui foi utilizada a tradução da Eloisa de Araujo Ribeiro. Ver DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 323. N.E.]

44 Ibidem, p. 1.

conformidade com os princípios da imagem-tempo, como uma estética do cinema que nasce do ímpeto de

derivar imagens de qualquer coisa que a câmera observou, antes mesmo de qualquer aspiração narrativa de ordem e organização. Com o declínio da ação, um espaço cinematográfico vazio preenche a lacuna, registrando as imagens vazias de paisagens rurais e urbanas (...) Este cinema do registro, observação e atraso tende a trabalhar com planos prolongados, permitindo que a presença do tempo apareça na tela.⁴⁵

Assim como a autonomia do tempo, este cinema desdramatizado é capaz de transmitir uma presença material pura e sensível que se traduz, pelo menos em princípio, num modo de espectatorialidade sensório.

PRESENÇA PURA

Em diálogo com o ensaio de Roland Barthes “O Terceiro Sentido”, Kristin Thompson examinou o conflito advindo da “materialidade de um filme e suas estruturas unificantes”⁴⁶; ou seja, aqueles momentos em que a dimensão material da imagem escapa e excede à motivação da narrativa e aos modelos estruturais, chamando a atenção para seu próprio tecido perceptual como tal. Apesar de não mencionar o plano-sequência, Thompson conclui que o excesso material é particularmente propenso a irromper quando um dispositivo permanece na tela por tempo demais, ao ponto de esgotar seu objetivo funcional na narrativa:

A motivação é insuficiente para determinar por quanto tempo um dispositivo precisa estar na tela para servir ao seu propósito (...) Podemos perceber um dispositivo imediatamente e compreender sua função, mas este então continuará a ser visível ou audível por algum tempo após este reconhecimento. Neste caso, podemos estar inclinados a estudá-lo ou contemplá-lo para além de sua narrativa ou

45 MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion, 2006. p. 129.

46 THOMPSON, Kristin. “The Concept of Cinematic Excess”. In: ROSEN, Philip (Org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: a Film Theory Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 132.

função composicional; esta contemplação necessariamente desloca o foco para além da progressão narrativa.⁴⁷

Este excesso material também foi analisado por uma perspectiva espec-torial. Christian Keathley, por exemplo, argumenta que o projeto cinéfilo baseia-se numa maneira particular de assistir filmes, que envolve escanear a imagem através do que ele chama de “percepção panorâmica”. Observando cada detalhe, o cinéfilo estuda a imagem além da sua funcionalidade narrativa, desta forma reanimando “a materialidade reprimida do filme”⁴⁸. O plano-sequência, para Keathley, é o dispositivo ideal para trazer à tona este tipo de percepção⁴⁹.

Mas como podemos teorizar um tipo de cinema no qual a materialidade não está em excesso de uma narrativa casualmente encadeada, mas é simplesmente *o que há?* As formulações acima são somente em parte aplicáveis ao novo realismo à medida que estes teóricos caracterizam materialidade como um excesso diegético: a superabundância de detalhes que, presos numa estrutura dramática dominante, correm o perigo de chamar atenção para eles mesmos ao invés de avançar a trama. No cinema realista contemporâneo, por outro lado, a materialidade não é “reprimida” pela estrutura do filme e subsequentemente revelada como o momento epifânico e fragmentado, teorizado pelos discursos cinéfilos, como os elaborados por Keathley⁵⁰ e Willemen⁵¹. Pelo contrário, através da aplicação hiperbólica do plano-sequência e outros artifícios de prolongamento do tempo, a materialidade é transmitida principalmente como fenômeno não conceitual, puramente sensível.

Antes de Deleuze, Pier Paolo Pasolini já havia tentado estabelecer uma conexão entre as dimensões empíricas e temporais do cinema possibilitadas pelo uso do plano-sequência. Para Pasolini, o plano-sequência é, por definição, “no tempo presente”⁵². Ele afirma que a realidade, da forma como é vivida, existe

47 THOMPSON, Kristin. “The concept of Cinematic Excess”. In: ROSEN, Philip (Org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 135.

48 KEATHLEY, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. p. 53.

49 Ibidem, p. 47.

50 KEATHLEY, Christian. Idem.

51 WILLEMEN, Paul. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

52 PASOLINI, Pier Paolo. “Observations on the long take”. *October*. N. 13, 1980. p. 3.

sempre a partir de apenas um ponto de vista, sendo, portanto, irrepresentável: ela “não faz sentido, ou se faz, faz apenas subjetivamente, de uma maneira incompleta, incerta, misteriosa”⁵³. Para ele, somente o plano-sequência é capaz de transmitir a indeterminação sensível da realidade vivida:

A substância do cinema é (...) um plano-sequência interminável, como é a realidade para nossos sentidos enquanto somos capazes de vê-la e senti-la (um plano-sequência que termina com o final de nossas vidas); e este plano-sequência nada mais é que a reprodução da linguagem da realidade. Em outras palavras é a reprodução do presente.⁵⁴

Somente quando a montagem intervém é que este tempo presente é transformado em passado, sistematizando aquilo que é não-simbólico, puramente experiencial, indeterminado, e dando uma trajetória significativa àquilo que essencialmente carece de significado, quer dizer, a realidade. Desta maneira, Pasolini conclui, o corte no cinema é a encarnação da morte, porque esta reorganiza a vida de acordo com modelos e estruturas que lhe dão sentido, re-troativamente provendo-a com um significado definitivo e irrevogável.

É óbvio, no entanto, como o próprio Pasolini faz questão de enfatizar, que nenhum filme escapa da montagem assim como nenhuma vida escapa da morte. Além disso, se considerarmos a montagem num sentido mais amplo, ela também inclui a manipulação e organização dos elementos visuais na tela, movimentos de câmera que mudam enquadramentos no tempo sem a necessidade de edição, iluminação, *mise en scène* etc., estratégias que têm a intenção de produzir significados. Na prática cinematográfica, no entanto, o plano-sequência é entendido como muito menos impositivo na construção de significação. Mais do que qualquer função representacional que ele possa vir a ter, “sua asserção fundamental e dominante (...) é: ‘Tudo isto é’”⁵⁵. Em outras palavras, o plano-sequência destaca a expressividade pura do sensível, uma vez que presentifica o mundo material. Isto é exemplificado pela abertura de *Luz silenciosa* (*Stillet Licht*, 2007) de Reygadas, um plano de sete minutos de um amanhecer que mostra, através de um *time-lapse* imperceptível, o nascer gradual do sol

53 PASOLINI, Pier Paolo. “Observations on the long take”. *October*. N. 13, 1980. p. 4.

54 Ibidem, p. 5.

55 PASOLINI, Pier Paolo. *Heretical Empiricism*. Washington: New Academia Publishing, 2005. p. 240.

no horizonte. A princípio completamente escura, a tela gradualmente se ilumina, revelando o campo e o céu imenso acima. À medida que o sol levanta, uma miríade de cores em mutação então aparece no céu, lembrando pinceladas de uma pintura abstrata que aparentemente ganhou vida. Aqui, uma imagem do mundo aparece como uma presença fenomenológica e estética; quer dizer, como realismo dos sentidos.

REALISMO ESTÉTICO

Falar destes cinemas como algo que promove um modo estético de percepção faz ainda mais sentido sob a luz do que Jacques Rancière definiu como “o regime estético das artes”, que na sua visão se opõe “ao modelo representativo”. Em vez de uma arte “adequada” aos assuntos e situações que descreve, a arte estética confronta “o princípio antigo da forma modelando a matéria com a identidade (...) entre a força pura da ideia e a impotência radical da presença sensível e o texto mudo das coisas”⁵⁶. Para Rancière, a significância política da arte estética consiste precisamente na maneira com que ela torna a realidade um fenômeno puramente expressivo, livre de interesses miméticos. Ao fazê-lo, esta arte opera uma ruptura no modo com que se espera que sujeitos e objetos sejam representados de uma maneira “apropriada”, criando o que ele chama de “dissenso”. Certamente não é uma coincidência que Rancière escolha para ilustrar sua tese o trabalho de um cineasta realista contemporâneo como Pedro Costa, cujo filme *No quarto da Vanda*, filmado numa favela lisboeta em demolição, ele considera representativo do regime estético. Em vez de explicar os fatores sociais e econômicos que contribuem para uma situação de extrema pobreza, Costa escolhe destacar o efeito estético desta realidade, como se percebe, por exemplo, na “arquitetura estranhamente colorida resultante da própria demolição”⁵⁷. Caracterizado por planos silenciosos estáticos rigorosamente planejados, este filme impressiona pela marca artística das suas composições visuais, que revelam ao mesmo tempo uma realidade aterrorizante. Aqui está em jogo uma arte que aceita sua “insuficiência”, suas limitações como arte restrita à experiência sensória. É uma arte que “contribui para a constituição de

56 RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg, 2006. p. 8.

57 RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres: Continuum, 2010. p. 151.

uma forma de senso comum que é ‘polêmico’, para um novo cenário do visível, do que pode ser dito e do factível”⁵⁸. Isto, Rancière conclui, é político.

Gostaria de citar três filmes que pertencem a esta tendência realista do cinema mundial contemporâneo e que fornecem ilustração eloquente desta estética política. O primeiro é *Batalha no céu* de Reygadas, focado num casal profundamente atípico: uma jovem branca e rica (Ana) e um descendente indígena obeso de meia idade (Marcos), encenados respectivamente pelos atores amadores Anapola Mushkadiz e Marcos Hernandez. Engajados em sexo real na tela, eles oferecem uma abertura chocante ao filme, já que Marcos e Ana fenotípicamente condensam a segregação social e étnica do México. Eles são, eu diria, “o impossível”. No entanto, o filme recusa-se a explicar esta impossibilidade e a ruptura hierárquica que esta realiza. Em vez de inserir esta relação numa estrutura dramática plausível, a câmera contempla estes corpos como objetos estéticos por si próprios. Planos em close-up extremos e lentos movimentos de câmera inspecionam, dissecam e magnificam a qualidade puramente carnal destes corpos (*Figuras 9-11*). Avesso a qualquer vitimização e didatismo moral, *Batalha no céu* expõe uma divisão social abissal fazendo uma ponte sobre esta lacuna e tornando este casal possível *na realidade*, recusando-se a reconhecer sua incongruência no *establishment* social.



Figura 9 – Corpos carnais em *Batalha no céu* de Reygadas.

58 RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres: Continuum, 2010. p. 149.



Figuras 10-11 – Corpos carnais em *Batalha no céu* de Reygadas.

Algo semelhante acontece em *Elefante* (Elephant, 2003) de Van Sant, no qual o diretor enfrentou a tarefa de reencenar um evento profundamente traumático: o massacre de Columbine. Rejeitando a carapaça representacional que justificaria sua escolha do tema como a serviço de uma mensagem moral, Van Sant optou por retratar este evento em sua sensorialidade, despedaçando sua linearidade e privando-o de uma lógica causal. No filme, não há demonização e não há heroísmo. Na verdade, quase não há narrativa. Apresentando estudantes reais da escola na qual o filme foi gravado, *Elefante* passa a maior parte do seu tempo seguindo estes adolescentes atravessando os corredores da escola

em planos calmos, elegantes, minuciosamente coreografados. Observamos seus corpos, seus gestos, sua maneira de andar, frequentemente em câmera lenta e ao som de “Sonata ao Luar” de Beethoven, que empresta ao filme uma atmosfera soporífera e lânguida. Aqui, também, esses adolescentes são enquadrados como objetos puramente estéticos para o olhar da câmera, que parece encantada pelo seu objeto de atenção. Entre várias maneiras possíveis de retratar esse evento, Van Sant escolheu enquadrá-lo através de uma sensibilidade contemplativa cuja significância política consiste na forma com que ela nos permite olhar para este evento por um novo ângulo, fazendo-nos confrontá-lo em sua complexidade desconcertante e em seu terror angustiante.

A última obra é *O rio* (*He liu*, 1997), o terceiro filme do diretor malaio radicado em Taiwan Tsai Ming-liang. O filme foca numa família da classe trabalhadora vivendo à margem da sociedade em uma Taipei passando por rápida industrialização, e sua cena mais notória mostra um ato homossexual incestuoso. Sem saber, pai e filho encontram-se na sala escura de uma sauna gay e fazem sexo sem penetração. Como representar este evento chocante? *O rio* opta por nos dar uma cena extremamente estética. Enquadrada num plano médio estático durante mais de quatro minutos, o evento é apresentado em quase escuridão completa, as silhuetas dos corpos apenas ligeiramente visíveis. Posicionados no centro da imagem, nós ocasionalmente vemos relances da pele das personagens e seus corpos se transformando em formas mutantes que transbordam os limites do figurativo. O carregado caráter representacional deste evento – ou seja, a forma com que ele imediatamente questiona todos os tipos de discurso e construções históricas – não é reconhecido como tal, mas transformado num espetáculo puramente estético de contornos, luz e formas. O que este filme afirma é que convenções culturais são invenções e, consequentemente, sempre disponíveis para serem desmontadas e remodeladas pelo poder sensório da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, Dudley. "An Atlas of World Cinema". In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (Orgs.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2006.
- BAZIN, André. *Jean Renoir*. New York: Dell, 1974.
- BAZIN, André. *Bazin at Work: Major Essays from the Forties & Fifties*. Nova York: Routledge, 1997.
- BAZIN, André. "Death every afternoon". In: MARGULIES, Ivone (Org.) *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, 2003.
- BAZIN, André. *What is Cinema?*. Londres: University of California Press, 2005. v. 1.
- BAZIN, André. *What is Cinema?*. Londres: University of California Press, 2005. v. 2.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Londres: Continuum, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Londres: Continuum, 2005.
- DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press, 2006.
- GUNNING, Tom. "What's the point of an index? Or, faking photographs". *NORDICOM Review*. Gothenburg: n. 5, set, 2004. p. 39-49.
- HANSEN, Miriam Bratu. "Introduction". In: KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- KEATHLEY, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Every-day*. Durham: Duke University Press, 1996.

- MARGULIES, Ivone. "Bodies too much". In: MARGULIES, Ivone (Org.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, 2003.
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion, 2006.
- NAGIB, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Londres: Continuum, 2011.
- NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecilia. Introduction. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecilia (Orgs). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- PASOLINI, Pier Paolo. "Observations on the long take". *October*. N. 13, 1980. p. 3-6.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Heretical Empiricism*. Washington: New Academia Publishing, 2005.
- PRINCE, Stephen. "True lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory". *Film Quarterly*. N. 49, 1996. p. 27-37.
- RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres: Continuum, 2010.
- RODOWICK, D.N. *The Virtual Life of Film*. Londres: Harvard University Press, 2007.
- ROSEN, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SOBCHACK, Vivian. "What My Fingers Knew: the Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh". In: *Senses of Cinema*. 2000. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/>. Acesso em: 20 out. 2015.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts*: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

THOMPSON, Kristin. “The Concept of Cinematic Excess”. In: ROSEN, Philip (Org.). *Narrative, Apparatus, Ideology*: a Film Theory Reader. Nova York: Columbia University Press, 1986.

WILLEMEN, Paul. *Looks and Frictions*: Essays in Cultural Studies and Film Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WILLIAMS, Linda. “Film bodies: gender, genre and excess”. *Film Quarterly*, N. 44, 1991. P. 2-13.

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: BFI, 1998.

WOLLEN, Peter. “Citizen Kane”. In: NAREMORE, James (Org.). *Orson Welles’s Citizen Kane*: A Casebook. Oxford: Oxford University Press, 2004.

FILMES CITADOS

Adeus, Dragon Inn (*Bu San*, 2003, Taiwan, Tsai Ming-Liang)

Arca russa (*Russkiy Kovcheg*, 2002, Russia/Alemanha/Japão/Canadá/Finlândia/Dinamarca, Aleksandr Sokurov)

Batalha no céu (*Batalla en el Cielo*, 2005, México/México/França/Alemanha/Holanda, Carlos Reygadas)

Boudu, salvo das águas (*Boudu Sauvé des Eaux*, 1932, França, Jean Renoir)

O canto dos pássaros (*El Cant dels Ocells*, 2008, Espanha, Albert Serra)

Cidadão Kane (*Citizen Kane*, 1941, EUA, Orson Welles)

Climas (*Iklimler*, 2006, Turquia/França, Nuri Bilge Ceylan)

Deus e o diabo na terra do sol (1964, Brasil, Glauber Rocha)

Dez (*Dah*, 2002, França/Irã, Abbas Kiarostami)

Distante (*Uzak*, 2002, Turquia, Nuri Bilge Ceylan)

Elefante (*Elephant*, 2003, EUA, Gus Van Sant)

Em busca da vida (*Sanxia Haoren*, 2006, China/Hong Kong, Jia Zhangke)

Eternamente sua (*Sud Sanaeha*, 2002, Tailândia/França, Apichatpong Weerasethakul)

Gerry (2002, EUA/Argentina/Jordânia, Gus Van Sant)

Humberto D. (*Umberto D.*, 1952, Itália, Vittorio De Sica)

Japão (*Japón*, 2002, México/Alemanha/Holanda/Espanha, Carlos Reygadas)

Jurassic Park: o parque dos dinossauros (*Jurassic Park*, 1993, EUA, Steven Spielberg)

Forrest Gump: o contador de histórias (*Forrest Gump*, 1994, EUA, Robert Zemeckis)

Juventude em marcha (2006, Portugal/França/Suíça, Pedro Costa)

Liverpool (2008, Argentina/França/Holanda/Alemanha/Espanha, Lisandro Alonso)

Luz silenciosa (*Stellet Licht*, 2007, México/França/Holanda/Alemanha, Carlos Reygadas)

Os melhores anos de nossas vidas (*The Best Years of Our Lives*, 1946, EUA, William Wyler)

Na cidade de Sylvia (*En la Ciudad de Sylvia*, 2007, Espanha/França, José Luis Guérin)

No quarto da Vanda (2000, Portugal/Alemanha/Suíça, Pedro Costa)

Rebeldes do deus Neon (*Qing Shao Nian Nuo Zha*, 1992, Taiwan, Tsai Ming-liang)

A regra do jogo (*La Règle du jeu*, 1939, França, Jean Renoir)

O rio (*He Liu*, 1997, Taiwan, Tsai Ming-liang)

Satantango (1994, Hungria/Alemanha/Suíça, Béla Tarr)

Shirin (2008, Irã, Abbas Kiarostami)

A terra treme (*La Terra Trema*, 1948, Itália, Luchino Visconti)

Últimos dias (*Last Days*, 2005, EUA, Gus Van Sant)



POR UMA EXPLORAÇÃO SENSORIAL E AFETIVA DO REAL: ESBOÇOS SOBRE A DIMENSÃO HÁPTICA DO CINEMA CONTEMPORÂNEO¹

Erly Vieira Jr.

Se o debate crítico no cinema contemporâneo chama a atenção, neste início de século, para a emergência de um conjunto de filmes marcado pela construção narrativa através de ambiências e ambiguidades narrativas, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, cabe aqui pensarmos como esse cinema ressignifica alguns pressupostos da linguagem audiovisual, para estabelecer esse outro contrato sensorial junto ao espectador.

Costumam ser arrolados sob a rubrica de um “cinema de fluxo”², obras produzidas a partir do final dos anos 1990, por realizadores tão distintos entre si quanto Hou Hsiao-hsien, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Lucrecia Martel e Naomi Kawase. Em comum, tais filmes possuem essa predileção por uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou

1 VIEIRA JR, Erly. “Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão haptica do cinema contemporâneo”. In: Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia; v. 21, n. 3, 2014. p. 1219-1240.

2 OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a certa dose de tativilidade na imagem, aquilo que Marks denomina uma “visualidade haptica”³ que nos convida a repreender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemonic (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.

Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e, muitas vezes, anestesiado, como nos *blockbusters* “tridimensionais” que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. Daí a adoção de uma sensorialidade difusa, multiforme, reticular e dispersiva – e, nesse ponto, ela seria distinta das propostas sensoriais das vanguardas do começo do século XX ou do cinema moderno de um Tarkovski, que aliaría tal dimensão sensorial à conexão com a dialética memória/esquecimento. Aqui, os afetos eclodiriam dentro do plano, não necessariamente atrelados ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo, capaz de tensionar nossa percepção do conjunto de simultâneos microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador.

Podemos dizer que, dentro do cinema de fluxo, a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/ presenciados.

3 MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

Schøllhammer⁴, ao discutir o realismo nas artes e literatura contemporâneas, fala de uma “estética afetiva”, contraposta à estética do efeito praticada a partir do final do século XX (e traduzida em especial no “realismo traumático” identificado por Hal Foster em seu livro *The Return Of The Real*, de 1994). A partir de uma experiência desencadeadora de intersubjetividades afetivas, a obra de arte torna-se real “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo”⁵. Ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, esse “realismo afetivo” traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra.

Esse tipo de “suspensão” entre o eu e o outro, de “entre-lugar” por onde transitam e transferem-se afetos, poderia encontrar paralelo no cinema contemporâneo, a partir da exploração do sensorial como portas de entrada para a imersão do espectador na fugacidade do instante presente em que se desdobra a ação filmica. Daí a proposição de um “realismo sensório”, espécie de desdobramento do realismo afetivo proposto por Schøllhammer, em que a valorização desses aspectos sensíveis produza essa aproximação entre sujeito e obra. Afinal, tais aspectos propõem um diálogo imediato com a alteridade na própria dimensão do corpo e de sua dimensão sensível, sem a necessidade de se organizar como estruturas e precedendo o sentido linguístico.

Podemos pensar o conjunto de filmes analisados como embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espectoriais) e espaços. Corpos povoados por intensidades (no sentido deleuziano de um “corpo sem órgãos”) que os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. Daí pensarmos numa “câmera-corpo”, em estado de “semiembriaguez”, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo.

Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador – e ela o faz passando por entre os espaços, sem nunca, porém, buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos, construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata.

4 SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, UnB, n.39, jan.-jun. 2012.

5 Ibidem, p. 138.

Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, provocando a sensação de se estar num constante estado de “embriaguez” em seu percurso pelos espaços e corpos, dialogando sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um “aqui-e-agora” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento.

UM CINEMA À FLOR DA PELE?

Uma possibilidade de se promover essa construção de uma câmera-corpo nas narrativas do realismo sensório talvez possa estar no diálogo que os filmes de certos diretores (em especial Naomi Kawase e Claire Denis) fazem com uma certa visualidade háptica, nos moldes propostos por Marks, em seu livro *The Skin of Film*⁶. Aqui, a valorização de texturas dos objetos filmados muito de perto buscaria uma espécie de ativação do tato, a partir da memória cultural e sensória de cada espectador. Nesse tipo de visualidade, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detalhe, para além de explicações racionais.

Imaginamos que a recorrência à dimensão háptica da imagem, de certa forma, talvez seja uma atualização de certos conteúdos já presentes nas concepções apresentadas nos escritos de Bela Balázs na década de 1920 acerca do primeiro plano (em especial de sua capacidade de dotar os fragmentos de realidade ampliados no *écran* de uma irrecusável potência de adesão junto ao espectador), bem como remeta a uma certa dimensão de reapresentação revelatória do mundo, implícita no conceito epsteiniano de fotogenia. Contudo, tais enunciados ressignificam-se aqui num contexto que leva em consideração a memória corporal do espectador na relação afetiva que se estabelece com a imagem fílmica. Como afirma Bruno, o háptico “constitui o contato recíproco entre o ambiente e nós”, é ele que, na condição de abstração heterotópica de se assistir a um filme, nos faz recordar que ainda temos um corpo, com toda sua concretude. É pelo toque que apreendemos o espaço e, enquanto interação sensória, o háptico se aproxima da *khinesthesia*, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço.

6 MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

7 BRUNO, Giuliana. “Motion and emotion: Film and haptic space”. In: ECO-Pós, Rio de Janeiro: Eco-UFRJ, v. 13, n. 2, 2010. p. 30.

Daí talvez o desejo de tocar, que por vezes retorna explicitamente na filmografia de Naomi Kawase, assuma-se como uma forma de se criar um vínculo entre o que nos rodeia (tanto a cineasta quanto o espectador) e experimentar a tentativa de reter o que nos é fugidio e efêmero no cotidiano. Esse desejo de tatear o mundo chega a se manifestar, de maneira explícita, em alguns documentários – a mão da cineasta a tocar quem se ama, seja o rosto da avó, em *Caracol* (1994), ou a tentativa de enxugar com a ponta do dedo uma lágrima que caíra na bochecha do filho recém-nascido, em *Nascimento e maternidade* (2006), ou até mesmo o intangível (como, novamente em *Caracol*, ela tenta tocar a luz, que acaba por “engolir” seus dedos). Mas também podemos traduzir essa vontade tátil até mesmo no fato dela operar a câmera em seus filmes não-ficcionais, como se aqui o contato com o real fosse mais íntimo e imediato.

Esse duplo desejo (de tocar o material e de reter o que é efêmero) situa Kawase entre dois mundos: “as imagens e os corpos, o peso da desgraça e o evanescente da beleza, aquilo que se quer desprender e o que se deseja reter, o visível e o invisível”⁸. Daí essa busca, tantos nos filmes não-ficcionais quanto nos ficcionais, por captar ou fabricar momentos únicos, “tensionados à beira do abismo do real”⁹, que instaurem junto ao espectador essa relação de proximidade excessiva com os objetos e corpos filmados, para enfim dela extrair uma intensidade não quantificável racionalmente.

É também sob uma lógica de exceder e transbordar que se dá a utilização de planos assumidamente hapticos em grande quantidade nos filmes de Claire Denis. Diversos críticos referem-se ao conjunto de sua obra como um “cinema de sensações”, que sobrevaloriza essa dimensão corpórea/material do cinema¹⁰ para dali extrair uma construção narrativa em blocos que se encadeiam a partir dos afetos que deles imanam. Daí a adoção de uma visualidade grudada às superfícies filmadas, que permite elevar as tensões entre o espaço físico e psicológico, a níveis extremos, em filmes como *Bom trabalho* (1999) e *Desejo e obsessão* (2001).

8 LUCAS, Gonzalo de. “El cine tiembla”. In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 36.

9 MURILLO, Manuel Yanéz. “Dialécticas de un cine habitable: La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase”. In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008. p. 110.

10 BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2004.

No caso de *Bom trabalho*, vemos toda uma asfixiante atmosfera de competição, ressentimento, desejo sexual reprimido e exploração dos limites físicos (situações inerentes ao ambiente de treinamento da Legião Estrangeira) constituir-se a partir de uma visualidade que sobrevalorize os contornos e texturas sensuais dos corpos em movimento, dialogando com a beleza e aridez das formas naturais que compõem a concretude material do cenário desértico. Trata-se de uma estilização visual das formas no espaço, conjugada por uma “harmonia quase atonal”¹¹ a interligar a extensa cadeia de imagens.

Ao som da ópera de Benjamin Britten, tal estilização atinge o nível coreográfico (graças à parceria com o coreógrafo Bernardo Montet no preparo corporal dos atores), conjugando carne, céu, sol, montanhas, deserto numa paisagem que a câmera de Agnes Godard possa explorar muito de perto. Às vezes, numa distância por demais íntima, que nos permita ver a pulsação de uma veia no braço e nos faça apreendê-la como ritmo e textura puros. A repetição incansável e ritualizada dos gestos inerentes ao cotidiano militar, seja nos treinamentos ou nas tarefas de caserna, muitas vezes captados num plano extremamente próximo, por vezes permite uma espécie de suspensão temporal, abrindo espaço para uma abstração sensorial que permita ao olhar do espectador deixar-se levar pela flutuação que conduz tais movimentos, tentando acompanhar a liberação da energia corporal que eles provocam.

Exemplo disso está na cena da dança final, ao som de *The Rhythm of the Night, hit* do grupo de eurodance Corona. Nela, o sargento Galoup (interpretado por Denis Lavant), numa pista de dança vazia, empreende um *tour de force* solitário, em que seu corpo, que carrega em si a memória de cada rito corporal repetidos incontáveis vezes sob o sol escaldante do deserto de Djibouti, externaliza o excesso de energia acumulada, num processo catártico, desencadeado pela tensão que ronda seu iminente julgamento na corte marcial. Segundo Kent Jones, o *pathos* da cena estaria numa certa solidão e melancolia que permeia toda a tomada, associada à “lenta construção de uma liberação incontrolável”¹². Tal processo se consolidaria no momento em que o corpo tomba exausto num canto do quadro, em meio aos espelhos e às luzes piscando, quase desfalecido, como se já não houvesse mais energia vital alguma a percorrer seus órgãos.

11 JONES, Kent. *Evidencia Física: Escritos selectos sobre cine*. Santiago (Chile): Uqbar, 2009.

12 Ibidem, p. 105.

Beugnet¹³ afirma que *Bom trabalho* insere-se numa tradição dos filmes de Claire Denis serem protagonizados por personagens que perambulam sem rumo (*wanderers*). Em lugar dos migrantes, temos aqui um grupo de homens que recusam sua própria nacionalidade em prol do ingresso na Legião Estrangeira: ou seja, continua aqui toda uma sensação de desenraizamento, de sentir-se passageiro em um território, de se estar em permanente *flânerie*. Acredito que isso talvez justifique o fato da câmera, num primeiro momento, assumir um olhar desatento e flutuante pelos espaços, para logo depois render-se à fluidez hipnótica das formas e movimentos que se replicam incessantes, nos planos-detalhes dos corpos que repetem diversas vezes os mesmos exercícios físicos, até o limite da exaustão. Tal mudança de registro visual aproxima-se muito de uma transição entre comportamentos do olhar, que Bruno¹⁴ vai identificar na passagem do óptico para o háptico: o primeiro estaria ligado a uma ideia de *voyeur*, que assiste a tudo distanciadamente, enquanto que o segundo estaria diretamente associado ao *voyageur*, um olhar que desliza e passeia pelas superfícies que enxerga.

O *voyageur* estaria associado a uma construção tátil do espaço, que ocorre de forma gradual, à medida que ele é tocado (seja pela ponta dos dedos, ou, metaforicamente, pelo olhar), percorrendo-se a superfície das imagens e suas respectivas texturas – vide, por exemplo, a maneira como nos é apresentada a caverna que os personagens exploram em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul. Exatamente por situar o espectador numa zona de imersão que, por alguns instantes, pode proporcionar um certo estado de indistinção entre si e o outro, tal condição háptica permitiria um mergulho sensorial nas imagens apresentadas, por exemplo, em *Bom trabalho*, potencializando o estado de quase hipnose provocado pela repetição das mínimas pulsações da carne roçada pela câmera de Agnes Godard em *close ups* e *inserts* quase abstratos.

Para Marks, as imagens hápticas seriam um tipo tão particular de imagem-afecção, de caráter erótico (num sentido batailleano de dissolução das descontinuidades), na medida em que elas constroem um relacionamento intersubjetivo entre a imagem e quem a vê. Ao convocar o espectador a preencher imaginariamente as fendas entreabertas na imagem, agregando memórias

13 BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2004.

14 BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2002.

sensuais aos vestígios deixados por essa mesma imagem, temos uma operação de desorganização da distância *voyeurista* entre quem vê e o que é visto: “o erotismo aproxima tal distância e entrelaça o observador no que é visto”¹⁵. Daí as irrupções violentas (ou a iminência delas) em *Desejo e obsessão*: trata-se de uma visualidade que nos torna vulnerável ao que vemos, “revertendo a relação de domínio que caracteriza a visualidade óptica”¹⁶.

Talvez por esse potencial perigoso de desorganização das estruturas e hierarquias entre espectador e imagem, implícito na visualidade haptica, tais filmes não a utilizem durante a totalidade de suas cenas, mas justamente aproveitem para explorar a tensão entre os dois regimes de visualidade, permitindo irrupções estratégicas e não muito controláveis da hapticidade dentro do plano. Momentos perturbadores, em que os limites podem se confundir, dissolvendo temporariamente fronteiras. Mas, o que acontece quando se retomam tais limites? Estariam eles mais afrouxados junto ao espectador? Quais novos vínculos se criaram, quais se romperam? Que pode um corpo, após transitar desavisadamente (e repetidas vezes) entre esses dois domínios? “No momento em que minha pele e a pele do filme são pressionadas a ponto de encobrir uma à outra, o filme se torna acessível e transparente para mim”¹⁷, afirma Jennifer Barker, numa frase que avisa aos que aqui entram já não ser necessário deixar quaisquer esperanças à porta.

Pensemos nos planos-detalhes de *Desejo e obsessão*, como por exemplo, os do corpo seminu do jovem delinquente que invade a residência de Coré (Beatrice Dalle), instantes antes que seja literalmente devorado por ela. Nesse aparente prelúdio de um ato sexual, temos alguns *takes* de um abdome coberto de leve e quase invisível penugem (quase ao alcance de nossas mãos), cuja duração se estende pelo tempo que possamos mentalmente acariciá-lo, antes que o ataque faça jorrar uma incalculável quantidade de sangue em cena. Ou ainda os *closes* do marido durante o incêndio que consome o corpo de Coré, totalmente encoberto pelas chamas que, em primeiríssimo plano, quase nos cegam.

Podemos também partir da cena em que Shane (Vincent Gallo) e June (Tricia Vessey) fazem sexo, numa sequência de obsessivos planos-detalhes de

15 MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000. p. 184.

16 Ibidem, p. 185.

17 BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2009. p. 29.

partes do corpo que sugerem uma iminente repetição da carnificina, criando junto ao espectador um clima de apreensão bastante acentuado pelo instrumental da trilha sonora dos *Tindersticks*. O que diferencia tais planos do corpo dos que constariam numa decupagem de filme erótico convencional? Fica a impressão que há algo mais ali, seja no sedoso da penugem, no vermelho contagiano do sangue, na intensidade do amarelo da chama, na frieza da pele asséptica que envolve o púbis da jovem esposa enquadrado tão de perto. Talvez o tempo estendido, talvez a forma de enquadrar, tendendo a valorizar uma pulsação interior que rege os movimentos internos de cada plano (e entre dois ou mais planos), de caráter pendular e coreográfico... talvez por isso tudo tais elementos acabem por causar no espectador um outro tipo de sensação, uma certa cumplicidade perturbadora e não expressável facilmente de maneira racional. Aqui, recorro à afirmação de Beugnet: “o efeito das correspondências e do sensual trabalho de câmera, e a efetiva desestabilização das estratégias convencionais de percepção e ponto de vista resultam na construção de uma pregnante atmosfera de ansiedade”¹⁸.

Estimulados por essa atmosfera, permitimo-nos descolar da porção de realidade concreta há pouco mostrada e nos permitimos aderir a tão intensa sensação, para que ela nos conduza, ainda que estejamos extremamente aprensivos – como na cena de sexo do casal, que por isso mesmo conclui-se numa sonora, enclausurada e violenta masturbação empreendida pelo personagem de Vincent Gallo para dar vazão a toda energia corporal acumulada e em ebulição graças à intensidade com que ele sente aflorar o desejo sexual/canibal e com a qual tenta se debater com todas as suas forças.

Pendular, oscilante, coreograficamente à flor da pele: como o barco que ondula nas sequências iniciais de *Bom trabalho*, a câmera flutua por entre *closes* de legionários de torso nu e cabeças raspadas (ou seja, pele pura, totalmente à mostra), ao som do trecho da ópera de Britten que se repete em obstinato. A oscilação nas águas nos faz atentar para a presença dessa câmera no ombro, como se respirasse enquanto capta as imagens. E essa oscilação se desdobra nos mínimos movimentos desses homens, cuja individualidade nos é por enquanto negado conhecer, homens que rastejam no chão sob o emaranhado de arame, que percorrem um atrás do outro os obstáculos da corrida, obrigando a câmera a toda hora subir e descer – ou ainda ir e voltar, de um lado pra outro, em

18 BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2004. p. 164.

pequenas e repetitivas correções de enquadramento, durante uma corrida num pequeno labirinto. Aqui, até as flexões, aos gritos conduzidas, no chão pedregoso e poeirento, ou as silenciosas marchas em fila indiana são dotadas dessa bruta sensualidade, num verdadeiro contraponto ao movimento ondulado (que aos poucos vai se ampliando) dos ombros e quadris (mais femininos que masculinos), que vão e vem, incansáveis, ao som dos *hits* tocados na discoteca local.

Por fim, resta ao corpo domado, disciplinado de Galoup, a tarefa de armar impecavelmente a cama, antes mesmo de, com a arma em punho, hesitar um disparo, na iminência de investir contra o próprio corpo. Acompanhamos, em silêncio, a arma ser deitada sobre o abdome, e contemplamos a veia que trepidava saltitante, ritmada, ao redor do bíceps do soldado. Ritmo que se desdobra na canção de Corona, dançada numa sala de espelhos que duplica esse corpo, enquanto ele convulsiona no chão e rasteja talvez liberto (ou não) da disciplina do exercício repetido, ainda que preso às 128 bpm do compasso 4/4 do *Euro-dance*. Aqui, a sensação de um transbordamento do corpo é bastante presente, e muito disso se deve à proximidade quase asfixiante com que a cena anterior é filmada, ressaltando a pulsação interna do corpo de forma a impregná-la na percepção do espectador – a ponto de continuar ditando a intensidade do trânsito dos afetos durante toda a duração da cena seguinte, filmada num plano de corpo inteiro.

Essa tensão que se estabelece entre os planos hápticos, e seu transbordamento nas cenas não-hápticas seguintes, é um dos possíveis caminhos para se permitir uma abertura à experiência sensorial dispersiva que acrediito caracterizar o cinema do realismo sensório. Trata-se de um cinema que convida a observar, seja de perto (no caso de Denis e Kawase), concentrando-se numa parcela do corpo que transborda o limite do quadro, ou de longe (como as teleobjetivas de Hou Hsiao-hsien), numa forma de ver pela distância para perceber os diversos espaços-tempos cotidianos de maneira não-hierarquizada, dando ao olhar o livre-arbítrio de sua flutuação dentro do quadro. Em ambos os casos, a observação se faz sempre minuciosa, demorada, como se tais filmes tentassem, assim, capturar a atmosfera que impregna suas imagens.

Talvez a palavra de ordem seja a de demorar o olhar um pouco mais sobre as coisas e os corpos, não como redundante ênfase narrativa, mas com certa curiosidade dispersiva – daí essa minha insistência num olhar *flâneur*, que não busca organizar o espaço narrativa ou descritivamente, mas deixa-se levar por ele, ao sabor dos afetos, lembrando-nos o tempo todo que nossa mediação com o mundo e com as imagens passa primeiro pelo sentir (o quão demoradamente

for necessário) para depois racionalizar. A partir daí, podemos pensar numa outra chave para relacionarmos a inserção entre corpos, espaço-tempo cotidiano e as diversas paisagens que daí possam porventura emergir.

É POSSÍVEL FALAR DE UMA ESCUTA HÁPTICA?

E quando o ambiente é como uma floresta, com seus inúmeros sons simultâneos, oriundos de fontes não-visíveis e não imediatamente identificáveis? Como o espectador pode se situar no espaço sonoro, em uma experiência sensorial dispersiva e multifacetada (ampliada por uma visualidade que também opere nesses registros), que muitas vezes opera sob uma quase-equidade de volume nas fontes sonoras, não necessariamente lhe indicando de antemão quais as possíveis portas de entrada para se chegar ao cerne da ação?

Resgato aqui outra proposta de Marks¹⁹: assim como a visão pode ser háptica, também pode ser a escuta (*haptic hearing*). Parte-se aqui do pressuposto que temos a tendência de escutar sons específicos quando ouvimos o som ambiente como um todo indiferenciado. A escuta háptica seria então esse breve momento em que os diversos elementos sonoros se apresentariam como não-diferenciados, antes que escolhemos os sons que mais nos afetam (aqueles que “roçam” de maneira mais presente nossos ouvidos), em torno dos quais será organizada nossa percepção espacial. Afinal, nossa memória afetiva é uma instância fundamental não só para codificarmos o que ouvimos, mas também para dedicarmos mais atenção a uma fonte sonora do que outra, mesmo que ela seja a menos intensa.

Deste modo, a escuta háptica duraria curtos períodos de tempo, até que algum som venha a ocupar o foco de nossa atenção. Como a definição de qual som irá guiar a percepção do espectador se dá de indivíduo para indivíduo, por uma série de fatores (além da memória afetiva, temos a capacidade de funcionamento do aparelho auditivo, e até mesmo as condições de reprodução das frequências sonoras durante a exibição de um filme), podemos pensar esse mecanismo como uma espécie de arejamento/afrouxamento no processo de produção de sentidos que cada um faz de uma determinada cena, valorizando assim outros conteúdos audiovisuais que não aqueles pré-concebidos como centrais para a narrativa. Deste modo, a hapticidade auditiva pode ser

19 MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
p.183.

um mecanismo capaz de ampliar a experiência sensorial do espectador, uma espécie de potência centrífuga de reorganização das relações espaciais a partir do som.

Acredito, portanto, que a conjugação entre momentos de escuta háptica somados a intervenções criativas da acusmática são fundamentais para a construção do tom de ambiguidade narrativa da vertente cinematográfica aqui discutida, inclusive no que tange a uma re-hierarquização do valor conferido ao vococentrismo/verbocentrismo que Chion²⁰ acredita serem tão característicos às narrativas audiovisuais, conferindo mais presença simbólica aos outros elementos sonoros (para além da voz humana e da palavra), e às linhas de fuga que deles derivam. Arriscaria dizer, também, que nesse estado perceptivo extraordinário, a apreensão da multiplicidade de fiapos narrativos simultâneos dentro do quadro filmico também seria potencializada pela complexidade do desenho sonoro que se faz presente em filmes de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Hou Hsiao-hsien e outros comumente mencionados sob a rubrica do cinema de fluxo.

O espaço da floresta é um interessante exemplo de como a escuta háptica pode se manifestar nesse conjunto de narrativas audiovisuais. Retomemos um depoimento dado por Ben Abel, nativo de Bornéu, citado por Benedict Anderson num artigo sobre *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004): “A floresta é o lugar em que você precisa escutar o tempo todo e manter-se o mais quieto possível”²¹. É partindo desse princípio, tão caro à locomoção, localização e sobrevivência do homem na mata densa, que Weerasethakul decide preencher sua floresta tropical com dezenas emissões sonoras acusmatizadas sobrepostas – e se suas procedências nos são desconhecidas, e assim muitas vezes se mantém até os planos derradeiros, é aí que elas contribuem para criar a atmosfera fascinante e perturbadora que emana da segunda parte do filme.

O que temos aqui é uma sinfonia noturna de cigarras, grilos, rajadas repentinhas de ventos, folhas secas, inúmeros cantos de aves exóticas, vozes humanas especiais saindo aleatoriamente do rádio-comunicador ligado, coaxar de sapos, pios de corujas, ocasionais turbinas de aviões a sobrevoarem a região, e outros ruídos não tão facilmente identificáveis, cujo caráter

20 CHION, Michel. *A audiovisão: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

21 ANDERSON, Benedict. “The strange story of a strange beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Sud Pralaat*”. In: QUANDT, James (Org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009. p. 163.

perturbadoramente hipnótico se faz claro para o espectador. Sons não necessariamente oriundos da realidade concreta, inclusive, e que ajudam a criar o clima de insegurança e mistério acerca do que irá suceder. Se o bosque é fundamental dentro da mitologia tailandesa como local onde os espíritos habitam, faz-se necessário criar um ambiente sonoro que traduza tal condição, inclusive com sons que provenham desse mundo espiritual que nos é revelado, aos poucos, até culminar no encontro entre o soldado e o feiticeiro.

Basta nos concentrarmos na exploração de diversos timbres de cantos de cigarras, repetidos em ostinato, marcando o ritmo da floresta como uma espécie de metrônomo orgânico, para percebermos que o grau de fabricação dos ruídos escutados chega ao ponto de tratá-los como se fossem vozes integrantes de uma polifonia minimalista. Uma partitura composta por blocos sonoros (alguns inclusive crescendo e desaparecendo gradual ou repentinamente no decorrer do plano) repetidos em séries rítmicas que, num primeiro momento são quase imperceptíveis ao espectador, que acreditam estar diante de sons ambientes em estado bruto – e essa complexa construção, herdeira de certos expedientes da música concreta e da *ambient music* (daí os agradecimentos a Brian Eno nos créditos finais) só começa a se evidenciar aos nossos ouvidos depois de estarmos submetidos à sua emissão durante um tempo considerável:

Os ruídos parecem, a princípio, ser naturais, mas são assaltados por sons artificiais, eletrônicos, que num primeiro momento não são audíveis, mas que repetidos várias vezes nos dão o aviso de que algo vai ocorrer, como é o caso dos murmúrios selvagens que afloram por entre a mudez dos personagens que se encontram sozinhos, rodeados de vegetação.²²

Às vezes, só percebemos a repetição dos blocos depois de muitos segundos, ainda que ocorram num mesmo plano-sequência, e isso de certa forma se dá exatamente porque esse som, de alguma forma, parece penetrar por nossos poros, por nossa pele, fazendo com que pulsemos (nós e os personagens) de acordo com seu ritmo, adequando nossas taquicardias a um compasso de espera, frente ao iminente confronto dos personagens – e muito do fascínio da floresta vem dessa sensação não racionalizada, inclusive para o feiticeiro, que

22 BAREA, Milagros Expósito. “El sonido en el cine de Apichatpong Weerasethakul.” In: *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 3, 2008. p. 9. Disponível em: <<http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.2.pdf>>. Acesso em: 30 set 2015.

fecha os olhos para melhor ouvir o zunido metálico que emana irregular do walkie-talkie do soldado. A própria percepção do tempo vai se alterando a partir disso: apesar da divisão quase simétrica, em termos de duração, entre as duas estórias que compõem o roteiro *Mal dos trópicos*, a segunda trama nos parece maior, mais densa – e talvez por isso mais intensa e irrecusável.

Aliás, a exploração sonora dos espaços, tanto a partir de pressupostos hápticos quanto de usos acusmáticos, também pode ser observada como elemento essencial no tipo de arejamento dos fiapos narrativos que o cinema de Hou Hsiao-hsien promove. A adoção de uma distância observational característica das lentes teleobjetivas, com planos mais abertos e por vezes flutuantes, faz com que, “tal qual uma faculdade hipnótica ou uma força de impregnação”, a tela se torne “uma porta entreaberta para o tempo e para o espaço do plano, uma porta cujo batente é uma música, um som, uma voz, aquilo que nos pega pela mão e nos guia ali onde a imagem nos deixa à distância”²³. E, se os estímulos sonoros podem ser essa instância de reelaboração das prioridades perceptivas do espectador diante da multiplicidade de elementos sensoriais existente em cada plano-sequência do cineasta taiwanês, muitas vezes também são eles que nos ajudam a transitar por entre tantos acontecimentos de modo a estabelecer uma possível interpretação dos eventos que acompanhamos.

Um exemplo disso, aplicado ao espaço doméstico, está na complexa *mise-en-scène* que rege o episódio da afinação do piano em *A viagem do balão vermelho* (2007). Várias coisas acontecem ao mesmo tempo: além do trabalho ininterrupto do afinador, na sala de estar do apartamento da personagem de Juliette Binoche, temos também uma série de atividades domésticas sendo executadas pela babá (na cozinha) e pela criança (sentada à mesa). Sucessivamente, eles vão ganhando ou perdendo força na hierarquia perceptiva que o espectador vai estabelecendo no decorrer da cena, principalmente se optarmos por nos guiar pelo ponto de escuta sugerido pelo cineasta – por sinal, aqui agregado aos ocasionais movimentos panorâmicos da câmera. Vez por outra, esses movimentos nos fazem descolar da observação de um evento para acompanhar outro, mesmo que o estímulo sonoro não seja necessariamente indicador do clímax narrativo daquela atividade. Inclusive, essa transição quase sempre se faz de maneira deslizante, raramente abrupta – a exceção talvez fique por conta do

23 BAEQUE, Antoine de. “Mister Hou e a experiência do olhar”. In: MARQUES, Luisa (Org.). *Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010. p. 34.

momento em que a porta do apartamento se abre violentamente, revelando a discussão entre a proprietária e seu vizinho.

Todavia, vale lembrar que essa não é, necessariamente, a única possibilidade de se fruir a cena, já que, mesmo seguindo o ponto de escuta original e a capacidade de certos sons deterem nossa atenção num determinado momento, cada espectador pode também, mediante um esforço não muito grande, ignorar uma fonte sonora que comece a irromper com mais nitidez, e continuar a se guiar pela fonte que já lhe despertara interesse anteriormente. Isso é possível graças a uma certa minimização proposital das diferenças de volume e intensidade entre objetos sonoros distintos dispostos em cena. Essa, a meu ver, é a principal diferença desse cinema de fluxo com relação a outras construções do espaço sonoro em narrativas audiovisuais (tanto clássicas como modernas, ou mesmo de outras vertentes contemporâneas) – não que essa aparente equidade entre a importância das fontes sonoras em cena seja uma novidade na história do cinema, mas decerto podemos afirmar que, pela primeira vez, estamos diante de uma vertente na produção audiovisual em que tal procedimento não seja excepcional, mas sim recorrente e fundamental no estabelecimento do contrato espectatorial.

Também observamos tal concepção sonora quando o olhar de Hou Hsiao-hsien volta-se para a exploração sensorial do espaço urbano. Talvez o exemplo mais visível dessa atitude esteja em *Café Lumière* (2003), que inclusive possui, como principal personagem coadjuvante, o dono de uma livraria que se dedica, nas horas vagas, de microfone e gravador em punho, a captar os diversos sons emitidos pelos trens que cruzam incessantemente a cidade de Tóquio.

Aliás, os trens são elementos intensamente presentes por todo o filme: cruzam nosso caminho com frequência, atravessam todo o quadro, fazem muitas vezes com que aguardemos (nós e a câmera) sua passagem, anunciada com certa antecedência à medida que as frequências sonoras graves que eles produzem, ao movimentar-se, vão gradualmente se impondo no espaço em que se insere o quadro filmico. Escutá-los é também um exercício de espera e paciência, inclusive multifacetado: basta que abram ou fechem alguma porta diante de nós para que se evidencie ou isole um novo ambiente acústico dentro de um mesmo plano de duração alongada, tão característico do estilo visual de Hou Hsiao-hsien.

Assim como os personagens esperam os trens para se locomoverem de um ponto a outro da megalópole, também os esperamos chegarem e partirem, e junto com eles, o surgimento e/ou dissipaçāo de seus ruídos. Dentro deles,

também somos afetados por toda uma gama de sons próprios: desde o barulho do motor ligado, tão presente no interior dos vagões, como também as ocasionais trepidações das composições metálicas sobre os trilhos, em altíssima velocidade, os outros trens que cruzam seu trajeto em todas as direções, as vozes robotizadas que anunciam a próxima estação, os sons de cada parada e o murmúrio das multidões que adentram a cada novo abrir e fechar de portas. Exatamente por serem muito mais presentes que quaisquer diálogos que os personagens possam travar dentro dos vagões em movimento, o espectador é convidado a estruturar sua experiência de escuta a partir desses múltiplos ruídos (em sua maioria mecânicos), a perceber a intensa presença dessa natureza inorgânica no espaço urbano contemporâneo, bem como a inserção dos corpos que por ela transitam, sem parar, o dia inteiro.

Se o filme de Hou Hsiao-hsien nos propõe um aprendizado sonoro da alteridade a partir da dimensão mecânica do espaço urbano, temos em *Nanayo* (2008), de Naomi Kawase, um convite à leitura do corpo do outro como única possibilidade efetiva de comunicação, uma vez que é impossível decifrar o idioma estrangeiro. E essa leitura, operada pela protagonista japonesa em férias na floresta tailandesa, se faz não somente pelo aprendizado de uma comunicação corporal que partilhe gestos em comum, mas também de uma leitura intuitiva das entonações, a cada vez que o outro venha a proferir alguma frase em seu idioma nativo e tão desconhecido para os outros.

O filme inclusive começa numa situação de escuta háptica, recorrente em várias sequências filmadas no espaço urbano de Bangkok, em que a cacofonia de tantas fontes sonoras simultâneas, todas tão inéditas para a protagonista quanto para a maioria dos espectadores que nunca estiveram naquela cidade, traduz um certo estado de confusão e fascínio – já que, mesmo sem saber pra onde será conduzida, a personagem deixa-se levar pelo fluxo da multidão que transita pela estação. Todavia, basta se impor o espaço da mata tropical, em especial o que circunda essa espécie de habitação ou pousada em que decorre a maioria das sequências filmadas, para que saia de cena essa construção sonora caótica e o ambiente seja tomado pela placidez de pássaros cantando e do vento na copa das árvores (inclusive em planos quase táteis que mostrem o balanço dos galhos enquadrados bem de perto pela câmera).

Não se trata, todavia, de uma floresta densa, como a que vimos em *Maldos trópicos*, ou mesmo no filme anterior de Kawase, *A floresta dos lamentos* (2007). Aliás, a leveza do ambiente também não tem o caráter do torpor levemente hipnótico do bosque de *Eternamente sua* (2002), também de Apichatpong.

Num filme em que a recusa de trilhas sonoras musicais não-diegéticas acentua o caráter nada solene desse processo informal de elaboração de uma forma de se comunicar com os estrangeiros que dividem a mesma habitação que a protagonista, o desenho sonoro que ambienta a trama é pautado por uma rarefação de sons acusmáticos, de modo a traduzir uma sensação de placidez – todavia, há alguns momentos de sobrevalorização estratégica de sons de objetos. Afinal, aprender a ler o gesto do outro é também aprender a ouvir os sons não-verbais que os corpos emitem, bem como as entonações de uma fala cujos vocábulos não se compreendem, mas que através delas transbordam suas intencionalidades. É aprender a sentir os ritmos desses corpos e atentamente conjugá-los, ao sabor da floresta serena.

E, quando finalmente, tanto a personagem, quanto o espectador, esse atento observador dos estímulos sensoriais que sobressaem durante a narrativa filmica, intuem a certeza de que já sabem “ler” o outro, eis que somos convidados a desfrutar de um ritual, cujo significado pode talvez não nos ser dado totalmente de antemão (apesar de percebermos se tratar do início da vida religiosa do pequeno futuro monge budista), mas cuja irrecusabilidade se faz exatamente pela maneira como a música que se produz nele vai crescendo e ocupando irrecusável toda a banda sonora do filme, em seus minutos finais. O que não se sabe aprende-se no decorrer da procissão, tal como faz a personagem, ao repetir a coreografia executada pelos braços de outras jovens. E quando essa experiência nos atinge em toda sua plenitude, resta esperar que ela se dissipe, e embarcar em outra experiência de escuta – tal qual o ponto de vista da câmera que se afasta dos personagens, tal qual um convidado silencioso que, dentro de um barco, desce ao sabor da correnteza do rio, enquanto o espaço sonoro volta a ser invadido pelos sons ordinários da natureza que compõem o ambiente acústico daquele (por fim) encantador pedaço de mata tropical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. “The strange story of a strange beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Sud Pralaat*”. In: QUANDT, James (Org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009.
- BAECQUE, Antoine de. “Mister Hou e a experiência do olhar”. In: MARQUES, Luisa (Org.). *Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2010.
- BALÁZS, Bela. “O homem visível”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983.
- BAREA, Milagros Expósito. “El sonido em el cine de Apichatpong Weerasethakul”. In: *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://fama2.us.es/fco/frame3/estudios/1.2.pdf>>. Acesso em: 30 set 2015.
- BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2009.
- BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2004.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2002.
- BRUNO, Giuliana. “Motion and emotion: Film and haptic space”. In: *ECO-Pós*, Rio de Janeiro: Eco-UFRJ, v. 13, n. 2, 2010.
- CHION, Michel. *A audiovisão: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Gráfia, 2008.
- JONES, Kent. *Evidencia Física: Escritos selectos sobre cine*. Santiago (Chile): Uqbar, 2009.
- LUCAS, Gonzalo de. “El cine tiembla”. In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

MURILLO, Manuel Yanéz. “Dialécticas de un cine habitable: La hibridación del documental y la ficción en el cine de Naomi Kawase”. In: LÓPEZ, José Manuel (Org.). *Naomi Kawase: El cine en el umbral*. Madrid: T&B Editores, 2008.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “Realismo afetivo: evocar realismo além da re-presentação”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, UnB, n.39, jan.-jun. 2012.

FILMES CITADOS

A viagem do balão vermelho (*Le Voyage du ballon rouge*, 2007, França/Taiwan, Hou Hsiao-hsien)

Bom trabalho (*Beau travail*, 1999, França, Claire Denis)

Caracol (*Katatsumori*, 1994, Japão, Naomi Kawase)

Desejo e obsessão (*Trouble Every Day*, 2001, França/Alemanha/Japão, Claire Denis)

Eternamente sua (*Sud Sanaeha*, 2002, Tailândia/França, Apichatpong Weerasethakul)

Floresta dos lamentos (*Mogari no Mori*, 2007, Japão/França, Naomi Kawase)

Mal dos trópicos (*Sud Pralad*, 2004, Tailândia/França/Alemanha/Itália, Apichatpong Weerasethakul)

Nanayo (*Nanayomachi*, 2008, Japão/Tailândia, Naomi Kawase)

Nascimento e maternidade (*Tarachime*, 2006, França/Japão, Naomi Kawase)

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas (*Loong Boonmee Raleuk Chat*, 2010, Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda, Apichatpong Weerasethakul)



CIDADES FANTASMAS¹

Dudley Andrew

Qualquer um que observe o modo como as cidades asiáticas cooperam com o cinema na representação do presente deve começar com dois textos cruciais e inevitáveis: “Remapping Taipei” de Frederic Jameson, de 1989, e “Hong Kong: Culture and Politics of Disappearance”² de Ackbar Abbas, de 1998. Se antes da Segunda Guerra Mundial o modernismo cinematográfico aliava-se a Joyce, Döblin e Dos Passos ao tornar as cidades visíveis por meio da “forma sinfônica”, escritores e cineastas pós-modernos descobrem a cidade invisível, discordante e fundamentalmente irrepresentável. Simultaneidade temporal e aleatoriedade espacial trabalham contra este meio do tempo e do espaço, já que nas cidades, atualmente, simultaneidade pode significar estar em lugar nenhum, bem como estar em todos os lugares ao mesmo tempo.

Talvez a própria identidade das cidades asiáticas tenha sido evaporada desde o aquecimento econômico dos anos 1960. O calor aumenta o movimento molecular, sentido na expansão de importações e exportações, na mão de obra migrante e na dissolução das tradições e costumes no caldeirão do comércio

-
- 1 ANDREW, Dudley. “Ghost Towns”. In: BRAESTER, Yomi; TWEEDIE, James (Orgs.). *Cinema at the City’s Edge: Film and Urban Networks in East Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. p. 37-47
 - 2 JAMESON, Fredric. “Remapping Taipei”. In: JAMESON, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.; ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. University of Minnesota Press and Hong Kong University Press, 1998.

global. Tudo isto se tornou bastante visível nos anos 1990, quando o uso dos combustíveis chegou ao limite e a economia esfriou, deixando uma massa de áreas urbanas que não eram tão distintas umas das outras, como há algumas décadas. Identidade é uma função de distinção e continuidade; sem estas um fenômeno é somente uma quimera, uma miragem. No entanto, as cidades asiáticas, pelo menos como representadas pelos filmes mais contundentes que assumem as condições depois de, digamos, 1980, não aparecam ser nem distintas nem contínuas. Já não ouvimos dizer que a imagem filmica da “Cidade Genérica” (termo de Rem Koolhaas) migrou de Hong Kong para Seul, sem ninguém estar realmente ciente disto? A renovação urbana pode também significar “a condição urbana”, a condição que Edward Yang desde *The Terrorizer* (1986) até *As coisas simples da vida* (2000) sabia como colocar diante dos nossos olhos e ouvidos, ainda que em tons diferentes. Quanto à persistência, as cidades asiáticas, na realidade, diferem-se significativamente de suas contrapartidas do leste europeu em um aspecto: elas dispensam pouca estima aos seus passados. Desastres naturais (o terremoto de Kanto em 1923) e atentados humanos (o bombardeio de Tóquio em 1945) nivelaram algumas cidades; mais corrosivo para a continuidade foi a remodelação do espaço habitável em cada megalópole que teve que lidar com a imigração massiva das últimas décadas. O êxodo da zona rural, juntamente com as oportunidades da manufatura assalariada que migraram do Japão para Hong Kong, para a Coreia e então para a Tailândia e para as Filipinas, significaram que bandos de pessoas com necessidades de moradia e emprego literalmente devastaram um passado arquitetônico, eliminando muito do que distinguia certas cidades umas das outras. Ainda que câmaras de comércio preocupadas com a imagem da cidade tenham conseguido erguer prédios-símbolo, a vida nas cidades, como os filmes nos mostram, tornou-se homogênea e rasa: as cidades, como os aeroportos, são lugares de passagens anônimas e conexões convenientes. Olhe novamente a capa deste livro³ e relembrre da caracterização profética de Jameson de 1989 do *Terrorizer* de Edward Yang como representação da simultaneidade aleatória da existência urbana, na qual a casualidade rege a trama e o terror substitui o suspense. Ninguém está no controle, certamente não as autoridades cujas “unidades de resposta rápida” meramente reagem a ocorrências que não podem prever, nem

3 Andrew se refere aqui à capa do livro *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia*, organizado por Yomi Braester e James Tweedie (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), no qual esse texto foi publicado originalmente. [N.E.]

conter. Quando uma personagem em *Terrorizer* disca aleatoriamente um número da lista telefônica, ela toca uma corda que vibra toda uma rede, causando uma interferência estática imprevista e um episódio de violência em algum elo da corrente. Jameson comprehende isto, corretamente, como a representação horizontal da vida social, com o advérbio “entretanto” efetivamente substituindo conjunções coordenadas temporais como “porque” ou “após”, que estabeleceriam relações hierárquicas (verticais) entre eventos e pessoas. Para Yang (e para Jameson), Taipei é o tipo de urbanidade indistinta, de um tempo presente achado e sem fim, onde coisas acontecem além do alcance visual de um supervisor. Nenhuma personagem comanda Tapei, como Vautrin secretamente manipulou a Paris de Balzac ou como (para usar outro filme mencionado por Jameson)⁴ Gorodish controla a Paris de *Diva - paixão perigosa*. Os narradores de *Terrorizer* e dos filmes asiáticos recentes como *Bicicletas de Pequim* e *Cuide das minhas coisas* podem ver mais que qualquer personagem, mas a visão não leva à compreensão. Os eventos e as pessoas são colocados em mera conjunção, em vez de em um contexto explicativo.

Pode uma cultura se desenvolver através de relações puramente horizontais? O mundo conectado da Coreia do Sul pode em breve nos dar a resposta. Enquanto isso o cinema (não a TV) exerce seu papel tradicional de reflexão deste estado das coisas, fazendo-o nas margens da cidade ou cavando um buraco no centro da cidade, onde quer que uma tela de cinema aguarde as imagens fantasmagóricas que deslizarão sobre ela por um período de tempo. O cinema permite que as imagens se desenvolvam não só na cidade, mas em relação à cidade. O termo “reflexão”, frequentemente usado para descrever esta relação, deveria dar lugar à “sombra” ou, como espero demonstrar, dar lugar ao “fantasma”. A TV é o meio que reflete a cidade, junto com outdoors, vitrines e outras tecnologias de proliferação de imagem; o cinema, por outro lado, “reflete sobre” em vez de meramente refletir a cidade, por separar-se sempre, muito levemente, na distância (nas bordas, na sala de cinema) e no tempo (o tempo que se leva para “revelar” um filme, o tempo de composição e edição, o atraso da distribuição). O cinema, assim, acompanha a cidade como uma sombra ou espectro que está perpetuamente e produtivamente atrás desta. O que acontece quando a cidade desvia o olhar dos seus telefones, telas de computador e TVs

4 JAMESON, Fredric. “Diva and French Socialism”. In: JAMESON, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

e assiste a um filme? O que acontece, quero sugerir, é a tomada de consciência de questões de história, memória e identidade.

Tratei deste problema num livro recente, listando as peregrinações de André Breton em *Nadja* e *L'Amour* foi como uma maneira de avivar Paris com um passado vibrante e um futuro possível.⁵ No primeiro parágrafo de *Nadja*, Breton define quem ele é por meio de quem ele assombra, “desempenhando um papel fantasmagórico”, não limitado pela sua atual presença física, mas por tudo que ele deixou de ser em sua cega submissão às contingências de tempo e lugar. O método inconstante do seu livro o aproxima de uma mulher misteriosa, cuja aparição figura e pressagia encontros inéditos que ele jamais registrará, uma mulher que “está mais próxima das coisas” do que ele está. As coisas que eles tocam nas suas andanças são ruas, monumentos e locais precisos dos quais emana o aroma do passado. Margaret Cohen detalha a evocação de Breton da memória histórica e sua centralidade na “historiografia surrealista” de Walter Benjamin num capítulo do seu livro *Profane Illumination*, intitulado “Os Fantasmas de Paris”; Breton não se importa com monumentos oficiais; mas seus pés são atraídos por encruzilhadas e vestígios dilapidados como a Porte Saint-Denis onde, Cohen nos lembra, revoluções foram iniciadas em 1830 e 1848.⁶ Ela cita a expectativa de Breton de um *rendez-vous*, vendo este não só como um encontro com uma mulher, mas com a história:

Não sei por que deveria ser precisamente ali que meus pés me levariam, que eu vá quase sempre sem algo decisivo a não ser por uma informação obscura, quer dizer, que *aquilo* acontecerá lá. Quase não vejo, nesta rápida trajetória, o que poderia constituir para mim, mesmo sem meu conhecimento, um polo magnético no espaço ou tempo. Não: nem mesmo a muito bonita e inútil Porte Saint-Denis.⁷

As fotografias de Boiffard abriram buracos em *Nadja*, através dos quais os ventos do passado sopram. Benjamin amou este aspecto do Surrealismo e da fotografia, pensando que o vento pode também soprar no futuro.

5 ANDREW, Dudley; UNGAR, Steven. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. p. 347-50.

6 COHEN, Margaret. *Profane Illuminations: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. California: University of California Press, 1993. p. 90.

7 Idem.

O campo de força espiritual em torno deste local, sentido pelo boêmio Breton, o faz tremer com antecipação à medida que o presente encontra o passado revolucionário de Paris. Cineastas desde Feuillade a Olivier Assayas pediram a seus atores que atuassem em locais parisienses carregados de energia magnética. Rememore *Irma Vep* (1996): temos não apenas Maggie Cheung nos telhados da cidade, mas também Jean-Pierre Léaud, espectro da *nouvelle vague*, que desaparece no final e deixa para trás apenas o celuloide cuja superfície foi totalmente arranhada.

Assayas pessoalmente fez a passagem de uma modernidade europeia cansada para a juventude cinematográfica da pós-modernidade asiática.⁸ Os filmes de ação hipercinéticos de Hong Kong, alguns deles com a participação de Maggie Cheung, rapidamente engendraram um gênero-sombra. Permita-nos tratar o filme de fantasma asiático como esta sombra ou o lado oculto dos filmes da pós-modernidade urbana. Se Maggie Cheung escala os telhados de Paris em *Irma Vep*, é somente porque ela emergiu dos bueiros e profundezas anôнимas de Hong Kong. À primeira vista alguém poderia querer opor os gêneros um contra o outro. Ao contrário do brilho “disco” e do vidro espelhado de tantos filmes pós-modernos, estórias de fantasma mais frequentemente emergem do passado rural e, como um amante abandonado, levam terror a qualquer pessoa que se aventura em seu espaço. Este padrão domina os exemplos asiáticos mais notórios, como se sua configuração rural compensasse a anomia da existência estatística que se tornou o futuro para a maioria dos imigrantes das megacidades. *O chamado* (1998), o indefectível grande sucesso e parâmetro do gênero, começa em Tóquio, centro da informação, a partir da qual repórteres viajam para investigar o fenômeno paranormal ocorrendo na península de Izu: um fantasma borbulha de um poço coberto pela arquitetura turística espalhafatosa e aterroriza convidados desavisados que aparecem neste espaço sagrado, conectado com o magma do passado. Isto segue o modelo estabelecido pelo exemplo ocidental mais sublime, *Nosferatu* (Murnau, 1922), no qual a morte viaja da remota Transilvânia para entrar despercebidamente no porto de Bremen e contaminar a cidade com a praga. Em *O chamado*, o câncer espalha-se mais insidiosamente ao longo de uma rede autoativada que irá inevitavelmente

8 Em 1983 Assayas visitou o festival de cinema de Hong Kong e começou a festejar o cinema asiático, relatando isso para a *Cahiers du Cinéma* (edição especial, setembro de 1984). Como cineasta, retornou diversas vezes à Ásia, e frequentemente com Maggie Cheung, com quem casou em 1991.

alcançar e destruir seu centro nervoso, Tóquio. Como em *Terrorizer*, tudo começa quando o telefone toca em um apartamento. Um alarme atiça o destino. *O chamado* opera como uma alegoria, na qual um pecado original é transmitido através de uma disseminação viral. Potencialmente todos, incluindo a audiência do filme, serão vítimas dessa história de vingança de uma menina inocente cujos poderes foram reprimidos e sepultados. Seu fantasma volta, não para exigir justiça daqueles responsáveis por seu trauma, mas para espalhar, indiscriminadamente, um mal que passa através dela. Sadako é o emblema do caráter feminino tão reprimido no Japão, ou seria uma silkie⁹, uma criatura marítima? A origem desta epidemia pode ser inumana, pode se moldar de acordo com a lógica do simulacro. *O chamado* espalha seu terror através de cópias em vídeo de filmes como ele próprio.

O chamado também é a origem literal de um poderoso ciclo asiático de filmes de fantasma. Hou Hsiao-hsien o cita como o exemplo a ser seguido, por incorporar material local e preferências estéticas cujo uso impressionou públicos em todo o leste da Ásia¹⁰. É um modelo a copiar, ele afirmou, talvez de modo irônico. Distintivamente, os filmes de fantasma asiáticos apresentam meninas púberes e práticas religiosas ou crenças vagamente definidas. Tomo isso como modo de desafiar a organização das metrópoles a partir de interesses masculinos e da lógica masculina. É uma mulher anarquista, afinal, que com um telefonema coloca *Terrorizer* em movimento. Desde então, cada filme cult asiático parece apresentar a insôndavel fúria sob um corpo e uma face feminina encantadora, de *Audição* (Miike Takashi, 1999) até *Loft* de Kurosawa Kiyoshi (2005), em que uma autora copia um manuscrito que ela descobre em uma casa rural desabitada, literalmente "ghostwriting"¹¹ seu novo livro e sofrendo as consequências quando uma múmia, saída de um pântano das proximidades, ganha vida. A partir dessa perspectiva, Hou estava certo ao emparelhar *Shiri - missão terrorista* (Kang Je-gyu, 1999) com *O chamado*¹², ambos os filmes desencadeando uma onda ao dar vazão a uma fúria feminina que entra na cidade a partir de um espaço remoto. *O chamado* continua o mais ressonante porque

9 Uma criatura ou espírito do folclore escocês e irlandês que tem a forma de uma foca, mas que também pode assumir a forma humana. [N.E.].

10 HSIAO-HSIEN, Hou. Search of New Genres and Directions for Asian Cinema. *Rouge*. n. 1. 2003.

11 Escrever o livro em nome de outra pessoa, que leva o crédito da autoria. [N.E.]

12 HSIAO-HSIEN, Hou. Op. cit.

invoca os mitos populares locais que infiltram a cidade através de telefones e televisões, subindo pelas telas longe da censura.

A admonição de Hou que a saúde do cinema asiático depende da exploração de gêneros regionais (como o filme de fantasma), baseados em material específico e local – coreano ou tailandês, etc. – indubitavelmente vem do fato dele ter calculado o tremendo sucesso de *Ilusão de morte* (Chen Kuo-fu, 2002), um filme taiwanês cuja bilheteria no seu mercado interno foi surpreendente e que teve êxito em todo o leste asiático. Material local específico neste caso significa crenças e práticas populares, como o taoísmo de *Ilusão de morte*, que longe de ser ortodoxo, todavia, surge do senso de superstições peculiares de Chen Kuo-fu que foram incubadas numa ilha que ainda olha para o continente em busca de suas raízes espirituais. Neste caso, um templo continental inteiro foi importado para sustentar práticas de culto. Crucial para nós, o templo é camuflado no interior de um edifício financeiro moderno. Dentro do templo, sob seu piso, jaz o fantasma feminino, faminto por vítimas que a ajudarão na sua busca por imortalidade. “Todos os meus filmes são sobre as profundezas de Taipei”, disse Chen Kuo-fu numa discussão pós-exibição em Yale. “Vejo Taipei como estrangeira, alienígena. Em *Ilusão de morte*, Taipei é uma cidade fantasma. A cor, as linhas, os ângulos tentam passar esta imagem.”¹³ Chen está certo de que os taiwaneses, em seu medo perpétuo do continente, voltam-se ansiosamente para as antigas ou novas religiões. Ele olha para Taipei com “dupla visão”, duas pupilas, mas com uma única lente no olho da câmera, dividindo a imagem enquanto reparte a natureza da vida urbana em esquizofrenia.

Mesmo quando os confrontos dramáticos finais ocorrem no centro da cidade, muitos desses exemplos sustentam uma oposição comum que distingue o gênero fantasma, com seus instigadores femininos saídos de um passado rural, dos gêneros urbanos (filmes de gangster, ficção científica) onde homens lutam uns com os outros no presente. Nas cidades ocidentais, alguém pode ser sortudo o suficiente para tropeçar em zonas espiritualmente carregadas como faz Brenton durante sua caminhada noturna com Nadja ou por azar, como o casal que inadvertidamente compra o apartamento errado em *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968). À primeira vista, algumas cidades asiáticas parecem acolher estes fantasmas implacáveis, seus passados tendo sido nivelados na renovação urbana. Stanley Kwan fez deste o tema principal de *Rouge* em 1988,

13 Chen Kuo-fu, observações após a exibição de *Ilusão de morte* na Universidade de Yale, 31 de outubro de 2003.

cujo fantasma desmoralizado deve evocar mentalmente o bordel no qual habitava no início do século diante daquilo que o substituiu: um restaurante de fast-food.

A cidade asiática, porém, ainda não desapareceu completamente na areia movediça da pós-modernidade. Em *Sorum* (Yoon Jong-chan, 2001), uma favela em Seul tornou-se o local de um destino horrendo e inescapável para seus habitantes. O filme começa e termina neste apartamento dilapidado prestes a ser reconstruído. Descobrimos que trinta anos antes uma mulher no quarto 504 desapareceu e que mais recentemente um homem foi lá encontrado estranhamente queimado até a morte. O novo inquilino eventualmente encenará novamente o crime, matando sua vizinha de corredor que recentemente matara seu marido em gesto de autodefesa. Ao fim de tudo, três corpos são enterrados numa encosta nas proximidades, e o relato de um romancista do crime original dá voltas em si mesmo como uma fita de Moebius. Este romance é literalmente escrito por um fantasma (*ghost-written*)¹⁴, já que o romancista que mora ao lado apanhou as páginas do fogo que consumiu o inquilino anterior, também escritor. A estratificação de personagens e ações acumula-se como um palimpsesto, e vestígios concretos são visíveis em todos os lugares. A palavra “mamãe” é pichada numa parede. O corpo do herói, observado durante seu banho, contém cicatrizes inexplicáveis. A mulher no hall exibe contusões do abuso que sofreu. O ponto de partida para o reconhecimento vem, no entanto, de um rastro fotográfico, um quadro aparentemente inofensivo pendurado sobre a barbearia onde o proprietário trabalha. Este mostra a família de origem antes da violência desencadear o destino. Chin-yong olha obscuramente, e em seguida intencionalmente, para esta foto antiga, como Jack Nicholson em *O Iluminado* (afastado de qualquer cidade, em contraste). Mais tarde, ele e Myong-min tirarão uma foto de si mesmos; mais tarde ainda ele irá reconhecer que seu olhar é idêntico ao do homem brutal na primeira fotografia. *Sorum* lança suas personagens em uma espiral de degradação edipiana, como gerações posteriores repetem o desmembramento original da família feliz. Não há como fugir do destino. Chin-yong dirige seu taxi através de Seul, mas retorna toda noite para pegar Myong-min na loja 7-Eleven onde ela trabalha (o futuro brilhante da cidade globalizada); ele a leva de volta ao apartamento cujo passado obscuro lampeja repetidamente, como neon. O efeito estroboscópico paralisa a todos

14 Ver nota 11.

dentro prédio, a própria imagem da Coreia e sua história de assassinato e desmembramento da família nacional.

Enraizado no passado inescapável de seu trauma edipiano nacional, *Sorum* é um filme sóbrio e regressivo, fora de sintonia com o zumbido agudo da rede global pós-moderna das megalópoles em expansão, como a própria cidade, Seul, representou no mesmo ano em *Cuide das minhas coisas* (Chong Chaeun, 2001). Ao passo que *Sorum* está preso no lodo da história, alternando o passado com o presente como na luz de algum sinal de neon vistoso, Chong Chaeun representa o presente continuamente iluminado dos prédios de escritório, shoppings e clubes que formam o ambiente e a vida da maioria dos coreanos, alheios ao passado. Seul é mostrada se estendendo na direção de seu novo aeroporto em Incheon, ao longo de linhas ferroviárias de alta velocidade. O aeroporto já começa a invadir essa antiga cidade portuária, incorporando-a à grande Seul. Uma personagem retorna a Incheon para encontrar seu casebre em ruínas, e seus pais, praticantes de antigas tradições espirituais, também extermínados. Todos são varridos perante as forças da modernidade genérica. Chong Chaeun é sensível às diferentes velocidades em que suas quatro personagens femininas vivem. A narrativa, progressiva e felina, agilmente as segue desde um momento inicial de comunhão (a foto do grupo na graduação) até sua dispersão acelerada em trens, através de ligações de celular e finalmente, para duas delas, em um avião para fora do país.

Comparado a *Cuide das minhas coisas*, *Sorum* parece pesado, sobrecarregado, vinculado e amordaçado por um passado horrível e inescapável. Alguém pode fazer uma leitura deste filme de fantasma como uma alegoria da obsessão pela memória nacional que surpreendeu o cinema coreano nos anos 1990, isso porque, com o objetivo de desestabilizar e assustar o espectador, como faz o gênero tradicionalmente, introduziu uma presença não desejada e reprimida que retorna da morte. O passado que paira sobre *Cuide das minhas coisas*, por outro lado, não tem espírito de ação e não é personificado. Apenas figurativamente este pode ser chamado de um filme de fantasma. No entanto, sem as memórias que sua geografia urbana evoca, o filme perderia seu significado e sua verve dramática.

A meio caminho entre estes dois exemplos – um clássico conto de fantasma e o outro uma crítica social evocando um passado perdido – está um dos filmes mais notáveis do cinema novo coreano, *A Single Spark* (Pak Kwang-su, 1995), um título que anunciou uma nova ambição para essa cinematografia. Esse filme, brava e deliberadamente, invocou uma personagem histórica e um

trauma nacional de modo a redirecionar o presente. Ele representa o outrora conhecido Chon T'ae-il, um incansável defensor dos direitos dos trabalhadores que se tornou um mártir através da autoimolação durante as lutas fracassadas pelo progresso social e mudanças políticas em 1972. Mas Pak Kwang-su complica o que poderia ter sido uma hagiografia direta ao mediar a vida de Chon T'ae-il por meio de seu biógrafo, um intelectual que tenta continuar seu trabalho de tese política no turbulento final dos anos 1970. A *Single Spark* oferece, confidencialmente, uma comparação moral honesta do passado e do presente, na qual imagens heroicas em preto e branco do fantasma bondoso, Chon T'ae-il, são evocadas pelo protagonista do filme, este biógrafo, numa confusão de cores. Kyung Hyun Kim defende uma compreensão complexa de *A Single Spark*, localizando inconsistências na representação idealística do biógrafo de Chon T'ae-il. O biógrafo precisa que seu sujeito seja um mártir, não apenas para definir e inspirar seu próprio ativismo, mas para concluir e vender seu livro.¹⁵ Presumivelmente, Pak Kwang-su narra tudo isto em 1995 da perspectiva mais nuançada propiciada pela democratização atingida no final dos anos 1980. Ele pode pedir aos espectadores contemporâneos para manter ambos o passado e o modo como este foi recrutado em mente, uma vez que ele representa seus dois personagens (Chon T'ae-il e seu biógrafo), bem como os dois momentos dramáticos que eles vivenciaram (1972, 1979).

A Single Spark, ao trabalhar a história nacional para torná-la multidimensional a partir da evocação de um mártir, ainda parece raso ao ser comparado com *Bons homens, boas mulheres* de Hou Hsiao-hsien, produzido no mesmo ano. Tratando igualmente de três períodos, Hou trabalha para expressar um violento *jet lag* cultural, e ele o faz usando diversos registros. Sua protagonista incorpora o presente sem direção. Uma atriz, ao receber o papel de uma verdadeira revolucionária dos anos de guerra, não deixa de ver sua própria vida e a de Taiwan como ligadas a um terrível passado que ela luta para compreender. Ainda mais dissonantes, as cenas de 1930 estão situadas no continente, uma pátria mítica para os taiwaneses patriotas que foram combater os japoneses. Por estarem, de fato, envolvidos em duas batalhas (uma luta nacional contra os japoneses e uma guerra civil), eles são mandados de volta a Taiwan, onde, a partir do final dos anos 1940, eles têm que suportar o Terror Branco pelas mãos daqueles chineses continentais que os seguiram para reivindicar Taiwan como

15 KIM, Kyung Hyun. *Remasculinization of Korean Cinema*. Durham: Duke University Press, 2004.

refúgio. Nossa atriz, retratando essa situação em um programa de TV em 1995, encontra-se simultaneamente atraída por seu passado pessoal quando faxes de páginas de um diário que ela tinha certeza de haver perdido começam a chegar maliciosamente e de forma inexplicável no seu apartamento, obrigando-a a recordar seus sórdidos anos na década de 1980 ao lado de um traficante de drogas insignificante. Assim, três fusos horários são intercalados em *Bons homens, boas mulheres*, quando a heroína (um símbolo da própria Taiwan) é mostrada como dividida entre um ego-ideal, um passado esquálido e um presente melancólico.

Enquanto o biógrafo em *A Single Spark* justificadamente repreende seu presente por seu mal-estar moral, mantendo-se à imagem de seu sujeito ideal, a atriz de Hou gostaria de esquecer o passado, mas não consegue. Os faxes que chegam sem serem solicitados (como de uma inconsciência cultural) provocam um confronto com os seus anos anteriores obscurecidos pelas drogas e com a história política comprometida que ela revive na tela. Equilibrando três períodos de tempo diversos e respondendo às contradições internas de sua personagem, Hou renovou seu modernismo e desafiou seu público, não só moralmente, mas esteticamente, por investigar, como ele faz desde os anos 1980, as profundezas do passado, trazendo suas vozes fantasmagóricas para o diálogo com o presente.

Hou Hsiao-hsien nos faz lembrar que a especificidade do cinema, sua validade e frequentemente sua sublimidade se encontram na maneira pela qual o visível vem a ser questionado, esclarecido ou repreendido pelo invisível. Algo se desenvolve ou se revela no cinema: personagens e estória se desenvolvem na filmagem; o negativo exposto do filme literalmente se revela em uma banheira química; as ideias do cineasta se desenvolvem na pós-produção; o significado do que é mostrado de uma só vez na tela abre-se a novos significados à medida que interpretações se desenvolvem e se multiplicam. Tudo isso começa com a ontologia única da imagem fotográfica. O cinema foi feito para a fantasmagoria, é por isso que a maioria dos filmes, por mais benignos que sejam, ainda tem o poder de nos assombrar.

James Tweedie me encoraja a ver no gênero fantasma uma compensação, ou resposta, ao desenvolvimento real (e estado real) das megalópoles asiáticas. É assim que, pode-se dizer, Ackbar Abbas conecta *Amor à flor da pele* a Hong

Kong, a “Cidade em Desaparecimento”.¹⁶ Cidades pós-modernas são “desenvolvimentos” positivos, enquanto os filmes, que primeiro aparecem como negativos, se revelam gradualmente, trazendo à tona traços de seus estágios iniciais e da história do cinema. A TV apresenta-nos o aqui e agora da imediação urbana, enquanto o cinema representa o que está ausente e o potencial de desenvolvimento histórico ou virtual.

Filmes de fantasma podem ser experienciados como duas linhas contrapontuais melódicas, nas quais o passado sombrio se entrelaça e finalmente domina o presente. Mas mudemos de canal para ouvir uma nova tendência do cinema asiático urbano que toma a forma de uma fuga na qual o presente é perseguido pelo seu anverso igualmente presente. No panorama do que Garrett Stewart chamou de cinema pós-filmico, sinalizado pelas tramas de viagens no tempo, por personagens abrigando múltiplas identidades e por estruturas de Moebius, os filmes asiáticos aos quais me refiro são livres do fardo do passado.¹⁷ Sua conveniente fluidez ontológica corresponde à atmosfera que reina nas cidades do século XXI, e que se tornaram pós-pós-traumáticas – pelas feridas que foram cobertas, incluindo aquelas infligidas nas cidades durante as guerras do século XX e aquelas sustentadas nas “grandes escavações” que nivelaram o solo para o desenvolvimento moderno. A arquitetura pós-moderna é frequentemente definida por transformar história em estilo histórico, apenas para depois lançar tal estilo em um jogo livre ahistórico. A arquitetura e os filmes do século XXI procuram incluir elementos diferentes e inclusive opostos, e ainda fazê-lo sem causar atrito. Mas não estamos livres da alteridade: aparições inesperadas, algumas talvez saudáveis, ainda estão à espreita, lançando uma sombra espiritual atrás ou à frente dos desenvolvimentos urbanos.

Casa vazia (Kim Ki-duk, 2004) segue tal sombra para dentro e para fora de uma longa sequência de espaços públicos e domésticos de Seul. T’ae-suk preenche casas vazias como um espírito benevolente e silencioso. Ele existe em relé duplo, fotografando a si mesmo diante de outras fotografias que encontra. Ele chega a desejar a violentada Son-hwa (interpretada por Yi Sung-yon),

16 ABBAS, Ackbar. “Cinema, the city, and the cinematic”. In: KRAUSE, Linda; PETRO, Patrice (Orgs.). *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

17 STEWART, Garrett. *Framed Time*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. Stewart lida exclusivamente com filmes americanos e europeus, deixando abertas especulações sobre representações asiáticas.

através das suas fotos nuas que ele observa amorosamente enquanto ela está, de fato, nua a apenas alguns metros na banheira. Sobrelando sua própria imagem, ela o surpreende excitado com as suas fotos, e isso dá início a um desejo impossível que leva esses dois quase-humanos a saltarem juntos por entre espaços urbanos. É assim que um espírito benevolente – T'ae-suk – compensa o abuso que a vida urbana rotineiramente produz. O cinema lança uma sombra no presente como uma imagem que repara a cidade em vez de aterrorizá-la.

Eu finalmente me volto ao filme que em primeiro lugar despertou estas meditações: *Mal dos trópicos*. Mais profundamente que *Casa vazia, Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) propõe mudar a natureza dos filmes de fantasma. Um romance urbano gay contemporâneo que se transmuta em um conto de uma selva assombrada, *Mal dos trópicos* não só representa o poder da imaginação como assume este poder. Mudando de forma à medida que nós o assistimos, desenvolvendo-se diante de nossos olhos e penetrando nossos sonhos, ele atravessa de um campo ao outro, da cidade à sua sombra, a selva, enquanto seu protagonista, Keng, transforma-se numa besta.

Um prólogo na savana define as apostas: um cadáver é descoberto e carregado para fora de quadro por um grupo de soldados, um dos quais é Keng. A câmera agora sozinha, sem ser provocada, aproxima intencionalmente a imagem no emaranhado da vegetação, como se fosse um olho de um tigre. Em seguida, uma figura feminina nua entra e atravessa toda a cena, saindo à direita. Mais tarde, supomos que esta “forma”, certamente o espírito que deixou o cadáver, pertence ou tornou-se um avatar do namorado urbano de Keng, Tong.

Quando após a sequência de créditos o pelotão de Keng passa a noite na casa dos pais de Tong na floresta, eles se encontram e se cumprimentam. “Vocês estão falando sobre fantasmas?” pergunta a mãe quando os dois homens estão sentados próximos ao cadáver amortalhado. Eles se encontram algum tempo depois na cidade. Isso ocorre da seguinte maneira: Tong está indo rotineiramente em direção ao trabalho, numa manhã. Ele flerta casualmente com uma garota atraente, que está distraída com uma ligação de celular, mas que mantém um contato visual quase tátil com ele. Porém, Tong é logo distraído quando alguém num caminhão ao lado aproxima-se em um sinal de trânsito e literalmente agarra seu cotovelo. É Keng; eles iniciam uma conversa, recordam um ao outro de seus nomes e dizem, vagamente, que algum dia vão se ver novamente. Assim, meios de transporte randômicos, levando passageiros não relacionados, entram em contato no movimento molecular do tráfego, desencadeando um caso de amor. Um *affair* um tanto saudável, genial e benigno

desenvolve-se em um salão de videogame, em um clube noturno (Tong é convidado a subir ao palco com um cantor de músicas românticas retrô) e em um cinema decadente. Na escuridão, os olhos deles fixam-se no que soa como um melodrama, Keng e Tong se tocam intimamente pela primeira vez, e os sorrisos inocentes iluminam seus rostos transparentes. Keng segue Tong até a sua casa de campo além das fronteiras da cidade. Lá, neste espaço liminar, eles seguem uma mulher mais velha, uma empresária e sacerdotisa, até um templo subterrâneo, e em seguida até um túnel de comprimento desconhecido através do qual eles rastejam, com uma tocha na mão, até que Keng perde a coragem. Movido pelo mais profundo desejo, Keng morde e parece devorar a mão de Tong no momento da despedida. Tong passa pela obscuridade da selva através da qual Keng não pode segui-lo. Aqui, justamente em seu ponto central, o filme escurece e de certo modo jamais volta a ficar claro novamente, já que a Parte II ocorre na escuridão da selva como o anverso da cidade perpetuamente iluminada da Parte I. Na selva, as falas se degeneram em ruídos enquanto babaúnos transmitem o diálogo; os espíritos que habitavam os animais vagueiam e homens tornam-se tigres. *Mal dos trópicos* muda de forma diante de nossos olhos e para os nossos olhos. Este filme torna-se um animal distinto, ou melhor, é o mesmo, mas como animal. Quando a figura que era Keng gême de joelhos, atormentado pelo desejo animal, e morde agora sua própria mão, e quando ele (ou melhor, isto, o animal, a figura, o filme) olha para nós, então olhamos esta tela escura e reconhecemos nosso duplo. A tela mutante é o túnel no limite da cidade. Nas profundezas do túnel, o invisível é tão real quanto aquilo que mal pode ser imaginado. Assim, a cidade é habitada pelo espírito do que está no seu limite, o espírito da imaginação, que mantém vivas as memórias. Este é o espírito do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAS, Ackbar. "Cinema, the city, and the cinematic". In: KRAUSE, Linda; PETRO, Patrice (Orgs.). *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
- ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. University of Minnesota Press and Hong Kong University Press, 1998.
- ANDREW, Dudley; UNGAR, Steven. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- COHEN, Margaret. *Profane Illuminations: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. California: University of California Press, 1993.
- HSIAO-HSIEN, Hou. "Search of New Genres and Directions for Asian Cinema". *Rouge*. n. 1. 2003.
- JAMESON, Fredric. "Diva and French Socialism". In: JAMESON, Fredric. *Signatures of the Visible*. Nova York: Routledge, 1990.
- JAMESON, Fredric. "Remapping Taipei". In: JAMESON, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- KIM, Kyung Hyun. *Remasculinization of Korean Cinema*. Durham: Duke University Press, 2004.
- STEWART, Garrett. *Framed Time*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

FILMES CITADOS:

- A Single Spark* (Jeon Tae-il, 1995, Coreia do Sul, Pak Kwang-su)
- Amor à flor da pele* (Fa Yeung Nin Wa, 2000, Hong Kong/China, Wong Kar Wai)
- Audição* (Ôdishon, 1999, Japão, Takashi Miike)
- O bebê de Rosemary* (Rosemary's Baby, 1968, EUA, Roman Polanski)
- Bicicletas de Pequim* (Shiqi Sui de Dan Che, 2001, França/Taiwan/China, Wang Xiaoshuai)

Bons homens, boas mulheres (*Hao Nan Hao Nü*, 1995, Japão/Taiwan, Hou Hsiao-hsien)

Casa vazia (*Bin-jip*, 2004, Coréia do Sul, Kim Ki-duk)

O chamado (*Ringu*, 1998, Japão, Hideo Nakata)

As coisas simples da vida (*Yi Yi*, 2000, Taiwan/Japão, Edward Yang)

Cuide das minhas coisas (*Goyangileul Butaghae*, 2001, Coreia do Sul, Jeong Jae-eun)

Diva - paixão perigosa (*Diva*, 1981, França, Jean-Jacques Beineix)

Ilusão de morte (*Double Vision/Shuang Tong*, 2002, Taiwan/Hong Kong, Chen Kuo-fu)

Irma Vep (1996, França, Olivier Assayas)

O iluminado (*The Shining*, 1980, EUA/Inglaterra, Stanley Kubrick)

Loft (*Rofuto*, 2005, Japão/Coreia do Sul, Kiyoshi Kurosawa)

Mal dos trópicos (*Sud Pralad*, 2004, Tailândia/França/Alemanha/Itália, Apichatpong Weerasethakul)

Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Alemanha, F.W. Murnau)

Rouge (*Yan Zhi Kou*, 1987, Hong Kong, Stanley Kwan)

Shiri - missão terrorista (*Swiri*, 1999, Coreia do Sul, Kang Je-gyu)

Sorum (2001, Coreia do Sul, Yoon Jong-chan)

The Terrorizers (*Kong Bu Fen Zi*, 1986, Taiwan, Edward Yang)

PARTE II

REALISMO FANTASMAGÓRICO NO CINEMA DO LESTE ASIÁTICO

O cineasta Apichatpong Weerasethakul.



FANTASMAS NO ESCURO¹

Apichatpong Weerasethakul

Do lado de fora da janela do hotel em Nova Déli, a floresta verde se estendia até onde os olhos alcançam, tão distante que se tornava uma neblina branca. A janela do hotel estava trancada, logo não era possível dizer quão sedutores os cheiros estranhos desta neblina poluída podiam ser, ou mesmo sentir o calor forte e opressivo da cidade.

Uma cidade cheia de vestígios da história que engoliu pessoas durante seus milhares de anos. Não era difícil ver os fantasmas de vários séculos passados, caminhando ocupados para lá e para cá, belas e belos com suas peles escuras, dentes brancos e mantos leves e flutuantes, e olhar para o trânsito diretamente através deles.

Tentei pensar na Tailândia de trinta anos atrás. Percebi que minhas memórias do tempo que era criança em Khon Kaen eram vagas, como se tivessem acontecido há mil anos. Khon Kaen mudara tanto a ponto de não ser mais possível recordá-la. Parecia mais difícil ainda do que tentar visualizar a Índia, onde estava há apenas alguns dias sem qualquer informação além das que encontrei nos guias de viagem.

Penso que esta seja uma das razões pelas quais faço filmes: minhas memórias pessoais são sempre entrelaçadas por aquelas de várias outras fontes, a leitura, a escuta e a viagem (minhas próprias viagens e as dos outros). Era difícil naquela época me lembrar do passado com clareza, então fiz filmes sem saber

1 WEERASETHAKUL, Apichatpong. "Ghosts in the Darkness". In: QUANDT, James (Org.). Apichatpong Weerasethakul. Viena: Synema, 2009. p. 104-117.

o quão verdadeiros eles eram na realidade. Este era um detalhe importante; era como acordar os mortos e dar a estes uma nova alma, fazendo-os caminhar mais uma vez.

É o mesmo que escrever: algumas vezes é apenas nossa imaginação que surge do desejo de recordar. Como escreveu Gabriel García Marquez, “A memória está clara, mas não há possibilidade de ser verdadeira.”

Meu pai dizia que anos atrás Khon Kaen era uma selva; a Khon Kaen que lembro também era uma selva, e eu queria que fosse daquele jeito, um lugar verde e sombrio. No meio desta selva havia uma casa de madeira nas terras do hospital; meus pais eram médicos lá.

Meus pais gostavam de levar seus filhos ao cinema.

Minhas memórias mais antigas são de um helicóptero pairando no ar e dinheiro caindo do céu no mar, centenas e milhares de notas voando, ao som de um tiroteio barulhento e furioso. É a única coisa que me lembro deste filme tailandês. Não sei nem dizer se o protagonista era bonito ou não.

Tudo isso se sobrepõe a uma foto da minha mãe comigo ainda pequeno, de uniforme da escola, em frente à nossa casa bem cedo pela manhã. Tinha acabado de tomar banho e estava esperando, feliz, os monges passarem pedindo esmolas, para fazer meus votos. Gostaria de me lembrar do tempo em que ainda estava no ventre de minha mãe, mas não tenho concentração para isso. Assim o helicóptero e as esmolas são realmente minhas primeiras duas memórias entrelaçadas, uma de felicidade e outra dos filmes, pelas quais ainda sou cativado hoje.

Cerca de setenta anos atrás ou mais, quando as pessoas no ocidente iam a uma estreia de um filme, era preciso um convite com um design bonito para participar e um terno ou vestido de noite elegante para exibir sua riqueza. Nas selvas de Khon Kaen era a mesma coisa, ver um filme era um evento para o qual era preciso preparar-se adequadamente. Era preciso viajar até o cinema para comprar os ingressos, esperar na fila, olhar os pôsteres e comprar refrigerantes, quase como um ritual sagrado. Não importava o quão ruim era o filme, ele pareceria sempre melhor por isso. Olhando para o passado, não acho que tenha visto nenhum filme ruim até os dezoito anos. Felizmente não havia fitas de vídeo naquele tempo; no lugar havia cinemas espalhados pela cidade, como templos, fazendo com que parecessem mais culturais.

Uma vez viajei para ver o primeiro desenho animado tailandês chamado *The Adventure of Sudsakorn* (1979), provavelmente no cinema Rama perto da clínica dos meus pais. Sentado na escuridão, estava encantado pelos designs tailandeses dos figurinos, a ornamentação no dragão e as ondas do mar

artisticamente imaginadas. Pensei comigo o quão inteligente Payut Ngaokrachang era, e como não precisávamos ver mais desenhos japoneses – podíamos fazer nossos próprios e eram muito melhores. Queria desenhá-los também e esperei ansiosamente pela parte dois de *The Adventure of Sudsakorn*.

Os vários nomes dados aos cinemas nesta cidade selvagem eram interessantes também. Por exemplo, “Rama”, que talvez tenha vindo do sufixo grego *orama*, que significa ver ou aquilo que é visto. “Rama” também foi usado em palavras que apareceram na América, por exemplo Cinerama e Odorama. É possível, mas a palavra veio da Índia, de onde o nome Praram (Rama) se origina; isso pode explicar por que o nome do cinema próximo do Rama era chamado de Raja.



Vista do hotel em Nova Déli



Apichatpong, seus irmãos e sua mãe

Na realidade, a primeira exibição de cinema na Ásia – com filmes dos Lumiére – ocorreu em Mumbai, em 1896. A partir de então, os filmes se espalharam para outras cidades portuárias como Shanghai e Kobe. No momento em que chegaram a Khon Kaen seis ou sete décadas depois, os nomes dos cinemas transformaram-se em versões locais, como Cinema de Khon Kaen, Cinema Banterngchit, Cinema Kaen Kham, até uma década mais tarde quando os filmes americanos tomaram conta do mundo e apareceram com nomes como Prince.

O Khon Kaen e o Raja exibiam filmes do ocidente e ambos tinham pequenas salas de vidro para as duas últimas fileiras, chamada sala de trilha sonora. Era uma sala em que era possível ouvir as vozes “reais” dos atores. Parecia ser somente para alguns escolhidos, já que era preciso pagar mais. Nossos pais sempre nos deixavam sentar na sala de vidro. Suponho que queriam que aprendêssemos inglês. Mas sempre era possível ouvir a trilha sonora tailandesa vazando de fora. Isto tornava a experiência ainda mais especial, já que ouvíamos os filmes em dois idiomas ao mesmo tempo.

Havia vezes, porém, que escolhíamos sentar fora da sala de vidro para compreender melhor o filme. Foi quando conheci “Konjanard”. Quando os caminhões passavam para cima e para baixo pelas estradas locais anunciando os próximos filmes, com seus pôsteres lindamente pintados, uma voz ressoante sempre anunciava ao fim: “Dublagem em tailandês por Konjanard.”

Ele tinha um talento especial: podia “interpretar” todos os personagens no filme, homens e mulheres. Parecia um pouco estranho, às vezes, quando a voz de uma personagem feminina na tela era um pouco profunda demais ou quando as bocas não se moviam quando as personagens estavam transmitindo suas emoções. Isto, no entanto, era uma das atrações de assistir a um filme; as plateias ficavam tão fascinadas pelas vozes de Rong Kaomoonkadee ou Juree Osiri (que dublou filmes na sua velhice), quanto pelos próprios filmes tailandeses.

Não surpreende então que a Tailândia não tenha mudado para filmes com som até os anos 1980, décadas depois de muitos outros países, nós todos pensando que a dublagem ao vivo era comum no mundo todo.

Somente recentemente descobri que esta tradição de dublar filmes ao vivo se originou no Japão, onde o dubrador era chamado de “Benshi”. Sua influência espalhou-se de lá somente para um número limitado de países, dentre os quais Taiwan, Coreia e Tailândia. Hoje no Japão há ainda cerca de uma centena de narrações Benshi por ano.

Tive sorte de ver e aprender mais sobre isto enquanto estive na Índia. Lá vi uma narração Benshi apresentada com um filme 16 mm mudo de Kenji Mizoguchi. O Benshi fica sentado na frente, ao lado do palco, com ares importantes, e suas narrações são profundamente emocionantes. No final do filme, a heroína era condenada à morte pelo assassinato não intencional do vilão, que a tentou estuprar. O herói, um advogado, estava tão arrependido que colocou uma arma na cabeça e se matou também. Enquanto assistia, pensava em Konjanard e em como era talentoso, tão talentoso quanto estes atores aqui, apesar de desconhecer sua aparência.

Quando o cinema Kaen Kham abriu, foi como se tivesse sido enviado do céu. Era muito próximo da nossa casa no hospital, dava até mesmo pra ir a pé. A abertura do cinema foi um grande evento; era o maior cinema de Khon Kaen e aos olhos de uma criança era comparável ao Coliseu de Roma. À medida que caminhava pela escuridão, você era envolvido pela sua magnificência e cercado por diferentes figuras.

O Kaen Kham abriu quando os filmes tailandeses eram populares, muitos deles filmes de época, louvando o patriotismo. Tradições locais estavam sendo revividas, como por exemplo nos filmes *Plae kao (The Scar*, 1977) e *Leud Suphan* (1979; ambos dirigidos por Cherd Songsri); *Khon phuu kaow (Mountain People*, 1979) e *Luk e-san (Son of the Northeast*, 1982; ambos dirigidos por Vichit Kounavudhi); *Gno ha (The Sagai*, 1980, dirigido por Prince Bhanubhan Yukol) e *Phantay Norasingh (Oarsman Norasingh*, 1982, dirigido por Neramitr). Lembro-me das letras nos pôsteres destes filmes – eram enormes, tão grandes quanto os próprios filmes. Alguns eram de design tipo tailandês, alguns eram panoramas curvos, como penhascos.

Estes cinemas, onde fui apresentado a dois grandes professores, Vichit Kounavudhi e Cherd Songsri, eram incomparáveis. Os dois diretores usaram lindamente cenas da paisagem da Tailândia. Mesmo quando filmavam búfalos, estes eram bonitos. Quando eles filmavam os aldeões, alguns totalmente vestidos, alguns não, era possível sentir o cheiro de terra. Era como se eu estivesse vendo a beleza desta selva em que vivi pela primeira vez.

Havia um filme que vi no Kaen Kham, um filme de Somphot Saengduenchai chamado *Paendinwipayoak* [1978]. As letras do título do filme eram filas de lascas de pedra e pedras tortas. Filmado em 70 mm, era uma história de amor em meio a um desastre natural. O protagonista era o templo Pra That Phanom. No final do filme ele é atingido por um raio durante uma tempestade e desaba. Era como se a história fosse tirada de um evento real. Se tivessem usado

qualquer outro templo ou local antigo (como, por exemplo, o Templo do Buda de Esmeralda) os cineastas teriam tido grandes problemas – talvez ao ponto de perderem suas cabeças!

Estes filmes foram provavelmente influenciados pelos filmes ocidentais de desastres da época, como *Terremoto* e *O destino de Poseidon*, ou filmes japoneses como *Ultraman*, feito no estilo tradicional de *Godzilla*, com modelos em miniatura das cidades e casas sendo destruídas e pessoas vagando e morrendo, como formigas.

No entanto, *Paendinwipayoak* foi um filme especial que causou uma impressão duradoura em mim, porque Phra That Phanom interpretou lindamente seu papel. É possível dizer que foi a peça de arquitetura melhor dirigida do cinema tailandês, muito mais forte que os dois atores principais, Sorapong Chatree e Piyamart Mornyakul, que também eram hábeis. No filme, a heroína senta à margem do rio vestindo trajes tailandeses; o herói leva um búfalo para lá para observá-la. As cenas do namoro, prolongadas e elaboradas, eram em meio à natureza. Numa sala, os amantes olham um nos olhos do outro por vários minutos antes de falar, um longo silêncio muito adequado para um amor proibido.

Outra coisa que vale mencionar é o fato de que o filme foi feito numa vila no interior do país. Não estou certo se foi o local real da história, em Nakhon Phanom. Havia muitos aldeões caminhando por entre nuvens de poeira. Eles filmaram o costume local de desfilar com gatos para chamar a chuva, tocando músicas locais e dançando, em cenas particularmente longas.

Tenho que pensar em filmes mudos, feitos por ocidentais sobre tribos exóticas em terras longínquas, como a China ou África. Eles levaram estes filmes para serem exibidos em casa, da mesma forma que se vendem criaturas de terras estranhas e não-civilizadas. Os filmes *Paendinwipayoak* e *Khon phuu kaow* eram a mesma coisa. Eles foram filmados no interior, emprestando a superfície das tradições locais e vendendo-as, como a Autoridade Turística da Tailândia faz atualmente. Porém, naquela época, isso parecia ser especial, já que as pessoas começavam a vivenciar a cultura pré-fabricada.

O *Paendinwipayoak* que vi quando criança me deu tanto prazer quanto os jogos de computador dão às crianças atualmente. A emoção forma-se em vários níveis, começando com ventos intensos de uma tempestade, então cavernas caindo, as selvas inundando, montanhas se dividindo (verdade), a terra cedendo e raios caindo, até o clímax, no qual Phra That Phanom é destruído. Apesar do filme ser baseado numa história real, os fatos do desastre foram



Coluna da esquerda: *The Mountain People*, *Plae Kao, Kampuchea: The Untold Story*. Coluna da direita: *The Adventure of Sudsakorn, Paendinwipayoak*

acrescentados e exagerados em cem vezes, de maneira a exibir os efeitos especiais, e assim deixando o filme ainda mais atraente. Várias cenas enfatizaram a ausência de democracia nos filmes; em função do amor deste casal, os aldeões sempre inocentes morreriam em grande número. Alguns dos figurantes eram atores excepcionais também, mas só interpretariam escravos, correndo, gritando e morrendo, caindo como filas de palmeiras cortadas.

Naqueles dias, o país ainda era bastante selvagem e não havia muita coisa à venda no mercado local. Várias vezes ao voltar para casa após assistir a um filme, eu construía modelos do que eu vi. Após ver este filme, corri para casa

para construir um modelo do Phra That Phanom. Eu cortei papel de acordo com moldes cuidadosamente esboçados; então usei adesivos para juntá-los da base à parte superior e lápis de cor para fazer os desenhos. Ainda poderia desenhá-los de cabeça, construí vários modelos para depois destruí-los; também fiz modelos de massinha. Algumas vezes era uma pena destruí-los, assim apenas recolhi todos os pedaços e fingi que já tinham sido atingidos pelo raio.

Vários anos depois, quando eu era aluno de arquitetura, tive a oportunidade de visitar o templo de verdade em Nakhon Phanom. Não fiquei particularmente impressionado com o prédio restaurado, que parecia muito perfeito, como qualquer estrutura de concreto comum. Não tinha sensibilidade. Foi estranho que a coisa de verdade não parecia tão sagrada como a ilusão na tela. Talvez alguém devesse tentar refazer este filme. Gostaria de ver se eles conseguiram reviver o Phra That Phanom e fazê-lo ser tão bom quanto parecia na versão antiga.

Lembro de construir um modelo de um grande crocodilo após ver o filme *Kortaikiem*². Porém, havia alguns modelos que não consegui construir, como o urso de *Grizzly, A força assassina* ou *Piranha*. Por fim, parei de construir modelos com a vindia do filme *E.T. – O Extraterrestre* de Spielberg, já que nessa época os modelos do E.T. começaram a ser vendidos no mercado local, completos com as pontas dos dedos iluminadas.

O cinema Kaen Kham normalmente exibia filmes tailandeses.

Eu os via frequentemente até a chegada dos filmes do diretor Jazzsiam chamados *Kon Song Jao* (1989) e *Hong 2 Run 44*³. Chintara⁴ apareceu na tela, com ares estranhos num uniforme de escola, finalmente mudando suas roupas para tornar-se uma repórter que revela os planos perversos de um homem mal. Ela estreou outro filme chamado *Yeau* (1987), no qual era estuprada por uma gangue de adolescentes e morria no meio do filme, como Janet Lee em *Psicose*. Creio que *Yeau* tenha sido baseado numa história real.

Os filmes tailandeses naquele tempo podiam ser comparados a um animal ajustando seus olhos ao novo mundo – eles estavam evoluindo. As

2 Não foi encontrada nenhuma informação sobre esse filme. [N.E.]

3 No IMDB e em outros sites internacionais sobre cinema o filme é atribuído ao diretor Bhandit Rittakol. [N.E.]

4 Chintara Sukapatana é uma atriz tailandesa. Ficou conhecida no ocidente por causa do filme *Bom dia, Vietnã*. [N.E.]

histórias começaram a revelar os males na sociedade; as protagonistas eram agora mulheres trabalhadoras, mas também “chamarizes”.

Quando o VHS chegou nas selvas de Khon Kaen, vimos que havia muitos outros deuses habitando outras cidades, como Fellini, Antonioni e Godard. E quando nos tornamos mais sofisticados, o hábito de assistir a filmes tailandeses gradualmente declinou. Nossos deuses locais não eram mais capazes de fazer filmes com búfalos. Como o arado motorizado, havia muitos desenvolvimentos na indústria. O cinema não era mais um negócio elegante, não havia mais ternos ou vestidos, não havia mais espera nas filas para comprar um ingresso.

Felizmente, Cherd Songsri tinha seus sucessores e havia outros que o acompanharam, como Khun Toranong Srichua. Ele não era um aristocrata, era uma pessoa comum como o aldeão interpretado por Sorapong Chatree no filme *Plae Kao*. Toranong fez o filme cru *Kampuchea: The Untold Story* (1985), arrastando Darin Kornsakul profundamente na selva, procurando por um novo mundo nascido do desejo, um sétimo céu. Ele trouxe *mamasans* e prostitutas para a tela, um tapa na cara do progresso. Transformou velhas cicatrizes em feridas novas, mais novas que as entranhas sendo comidas pelos fantasmas em cada episódio de *Haunted House*. Pergunto-me: Quem poderia fazer estes filmes hoje? É uma pena que não haja mais estas almas investigadoras, nem nas histórias, nem na realização dos filmes. É possível dizer que não há *toranong* (orgulho) como os filmes de Toranong no cinema tailandês.

Uma das obras de arte de Toranong, que te impactava tão profundamente que você não era capaz de esquecê-la, foi *Ubatihuat*, ou *Bangkok Emergency* (1988); ele era mais perigoso que *Perigo em Bangkok*. Neste filme, Likit Eakmongkol interpretava um criminoso que sequestra Sek e o mantém refém. Talvez fosse um pouco como os filmes de Hong Kong, que usavam quantidades incríveis de munição; mas a emoção exaltada do filme era originalmente tailandesa, sem filtro: sangue era sangue.

Eles não tentaram fazer um par entre Sinjai, que interpreta uma repórter, e Apichart, que interpreta um jovem policial; ela não se apaixona por Sek ou Likit, cuja esposa também não era particularmente bonita. Os figurantes também atuaram muito bem, assim como os médicos e as enfermeiras. Eles não eram como os figurantes profissionais nos filmes de hoje.

Toranong realmente desafiou o público com essa história. No filme, o jovem Sek começa a simpatizar com Likit e acaba o ajudando. Ele descobre que o vilão é na verdade um político; finalmente ele se torna o próprio atirador, matando o padrinho. Antes de continuar, gostaria de falar sobre o Prince, o mais

novo cinema construído naquela época. Foi o último suspiro da felicidade. O cinema Prince era esplendidamente majestoso. Havia a sala de vidro de sempre, atendendo aos alunos da Universidade de Khon Kaen que queriam praticar seu inglês. Dependendo da situação, eles apresentavam qualquer tipo de filme, tailandês ou estrangeiro. Os alunos também tiveram que se adaptar, como o cinema tailandês, a uma sociedade que estava gradualmente se desenvolvendo. Algo como cortar árvores velhas. A experiência de estudar no exterior era especialmente diferente em *Prik Kee Noo Kub Moo Ham* (1989, dirigido por Somjing Srisupap) em relação aos filmes anteriores. Antes, você tinha uma história de amor cercada pelas visões turísticas dos locais estrangeiros, dois “cenários” dimensionais, por assim dizer, considerando que *Prik Kee Noo Kub Moo Ham* era sobre entrar e se adaptar a esta cultura estrangeira (tanto para a atriz Janjira Jujang quanto para o público), lutando com ela para sobreviver mentalmente.

A Tai Entertainment Co. virou a indústria totalmente de cabeça para baixo e a transformou no que é hoje. Seja para melhor ou para pior, depende do seu ponto de vista, mas o filme desta empresa que mais me impressionou foi *Ya Bork Wa Tuer Barb* (1987, dirigido por Thanit Jitnukul). Um drama de tribunal estrelado por Sinjai Hongtai, o filme ocorre em apenas alguns locais, em casa, no trabalho e no tribunal. Não havia paisagens de San Francisco ou vistas da Golden Gate (apenas um barco pairando no rio Chao Phraya). O cabelo de Sinjai estava curto (não bagunçado como de Janjira), arrumado como uma espécie de tempestade calma. Se ela tivesse concorrido ao Oscar, teria ganhado o prêmio de melhor atriz por decisão unânime; ela teria derrotado Jodie Foster em *Acusados*.

Como mencionado anteriormente, todos os filmes que vi antes de fazer 18 anos eram bons – embora não esteja certo de quantos anos eu tinha quando vi este. Antes dos cinemas e do público se tornarem mais restritos e serem conduzidos a lojas de departamento para se tornarem uma nova geração de fantasmas, Jintara Sukkapat, Darin Kornsakul e Sinjai Hongtai eram as melhores atrizes tailandesas.

Escolho chamar o público de fantasmas porque me lembro de um conto que li há alguns anos. Diz-se ser uma história real que ocorreu na província de Udon Thani. Coincidentemente, acabei de descobrir que esse conto está prestes a virar filme pela Five Star Productions. Até onde lembro, a história é mais ou menos assim: o protagonista organiza um show de cinema itinerante, que faz apresentações ao ar livre em vilas e templos. Um certo dia, um homem muito misterioso o contrata para exibir um filme num templo que há muito estava

fechado. Quando ele chega e instala o projetor e a tela já passa do anoitecer. Gradualmente as pessoas começam a chegar, no escuro. Enquanto o filme é exibido, a plateia toda está sentada de maneira ordenada e em silêncio, com seus olhos voltados para a tela. Não demonstram qualquer emoção, nem conversam entre si, até que o filme acaba. Então todos se levantam e se afastam. Na madrugada do dia seguinte, o proprietário percebe que estava no meio de um cemitério e que havia exibido um filme para fantasmas.



O Spot Cinema em Taipei

Quando terminei de ler essa história, senti-me triste: até os fantasmas queriam assistir a filmes, como todo mundo. Estes eram fantasmas que ainda queriam sonhar; eles pagaram sua oferta final de dinheiro para comprar sonhos, na forma de um filme. Se observar as pessoas ao seu redor enquanto assiste a um filme, verá que seu comportamento é como o de fantasmas, levantando suas cabeças para olhar para imagens em movimento à sua frente. O próprio cinema é como um caixão de defuntos, com corpos sentados quietos, como que enfeitiçados. As imagens em movimento na tela são registros pela câmera

de eventos que já aconteceram; são lembranças do passado, amarradas e chamas de filme. Nesse auditório de escuridão, fantasmas estão assistindo a fantasmas.

Senti-me da mesma forma mês passado quando tive a oportunidade de visitar um cinema de arte em Taipei, chamado Spot Cinema. Ele é administrado por um conhecido diretor de filmes, um deus, Hou Hsiao-hsien, e é patrocinado pelo governo que doou as instalações. A decoração é maravilhosa. Havia uma livraria, uma loja vendendo DVDs, um restaurante e um café chamado Café Lumière. Em vários cantos havia fotografias dos filmes de Hou, orgulhosamente usadas como decoração. No teto da escada havia uma grande foto em preto e branco de um homem andando de motocicleta com uma garota na sua garupa, uma cena de um dos seus filmes clássicos. A pessoa que nos guiava era um homem bem além da meia idade; ele apontou para a foto do jovem na motocicleta e disse que haviam estudado juntos na escola. Fiquei profundamente emocionado ao ouvir isto; daqui a não muito tempo, todos aqui virariam fantasmas. O idoso nos guiando usava óculos e já tinha cabelos brancos, mas seu amigo na motocicleta sempre permaneceria jovem.

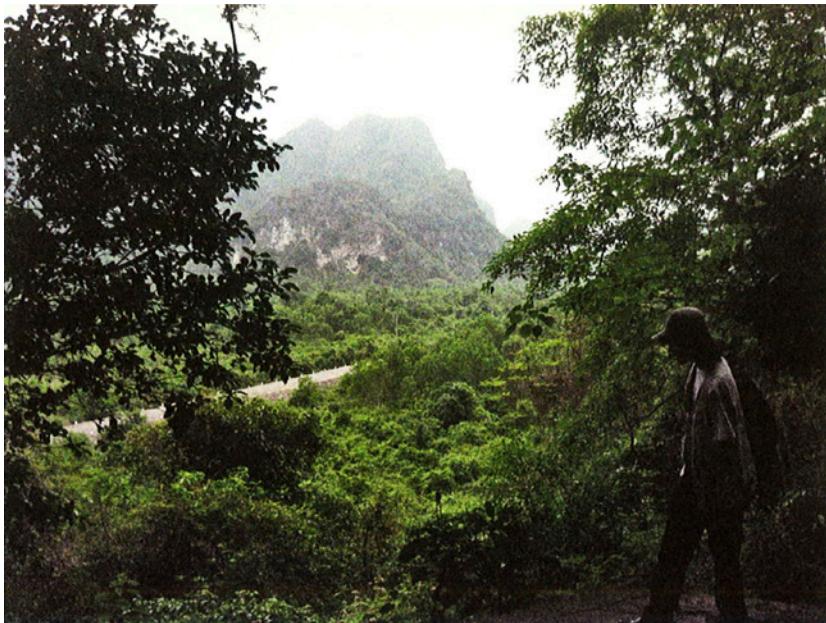
Assim como quando olhamos para fantasmas, parecemos instintivamente querer entrar em salas escuras; ficamos ansiosos pela possibilidade de ouvir histórias que emanam daquela luz na escuridão. É como voltar ao ventre de nossa mãe, fugindo para lá por uma questão de segurança, como no tempo da guerra no Laos em que as pessoas vivendo na Trilha Ho Chi Minh, criada pelos comunistas para enviar suprimentos para o Vietcong no sul do Vietnã, foram atacadas por bombas de fósforo e se refugiaram numa caverna; centenas delas foram mortas por gases venenosos. A caverna provavelmente ainda está cheia de ossos, de crianças e de adultos. Se for lá agora você poderá ver fantasmas reais – não precisaria de um filme.

Outro efeito que da guerra sobre as cavernas pode ser observado na ilha de Cat Ba, no Vietnã. Conta a história que durante a guerra, comboios de soldados feridos foram levados para lá. A partir dos navios que chegavam à Baía de Halong, os feridos eram levados pela a selva tropical até uma montanha isolada do resto do mundo. Eles entravam numa caverna chamada Quan Y. No interior havia um labirinto de salas, assim como uma tumba de múmias no Egito.

Inacreditavelmente, esta caverna era um hospital, com sala de raio X, centro cirúrgico, sala de conferência e sala de tênis de mesa. À medida que se caminhava, abria-se uma enorme caverna que era usada como cinema. Tente imaginar um hospital no interior de uma montanha, e então, incrivelmente,

um cinema no interior deste hospital. Numa extremidade da caverna havia uma pequena piscina usada para banho e para reabilitação enquanto se assistia aos filmes.

Ao imaginarmos os soldados lá deitados, assistindo às imagens em movimento nas paredes de pedra à sua frente, chega-se à conclusão de que assistimos a filmes instintivamente, como uma terapia para a dor mental ou emocional. Dezenas de milhares de anos atrás, quando nossos ancestrais viviam em cavernas, eles frequentemente desenhavam em suas paredes, mostrando-nos como viviam suas vidas. Parece ser uma força desconhecida no nosso sangue. Por esse ângulo, é possível dizer que os cinemas, dentro ou fora de lojas de departamento, são nossas cavernas atuais.



Quan Y, Vietnã

Recentemente, voltando a Khon Kaen, passei por uma estrutura de concreto construída há muito tempo. Algumas das lojas estavam fechadas, sem ninguém vivendo lá, mas olhando para frente era possível ver o cinema que outrora era o Kaen Kham. Ainda era tão grande quanto eu lembava, exceto

que agora estava abandonado, com rachaduras e grandes pedaços de concreto faltando. Sua parte inferior estava sendo usada como estacionamento para alguns carros espalhados, uma loja de alimentos estava escondida num canto. Um lojista de bom coração me disse que se eu quisesse podia entrar no antigo cinema. Foi preciso forçar minha passagem através de uma porta de correr dobrada, de ferro. Após passar por este vão escuro, ajustando os olhos à escuridão, era possível ver o auditório similar a um caixão de defunto, mortalmente silencioso, como se tivesse passado por uma guerra, o que realmente aconteceu. Ele passou por muitas guerras e agora parecia um animal morto. Havia um buraco no telhado pelo qual um raio de sol brilhava, como um feixe de luz direcionado dentro de uma caverna; a impressão se intensificava à medida que você caminhava, já que era possível ouvir o eco de seus próprios passos.

Na parte superior havia algumas fileiras com assentos de couro vermelho empoeirados, mas as fileiras no centro e abaixo, perto da tela, haviam todas sido removidas. Como um animal ferido, o lugar tentou se curar se transformando em uma sala de bilhar, mas havia perdido muito sangue, então se transformou num ringue de boxe, sua máscara final antes de morrer.

À medida que descia as escadas empoeiradas, vi uma mulher de meia idade deitada sobre uma esteira, contra um pilar, ouvindo um rádio. Próximas a ela duas garotas estavam brincando – era o final da manhã de um domingo, logo não havia aulas. Quando voltei ao carro, as garotas correram e perguntaram por que eu estava lá. Falei que tinha vindo ver o cinema que costumava frequentar quando era criança. Perguntei a elas o que elas queriam ser quando crescessem. Elas se entreolharam e pensaram por um momento, então responderam: “Na verdade, qualquer coisa, desde que ganhemos dinheiro.” Foi uma resposta simples e direta. Quem não quer ganhar dinheiro? Monges precisam de subsistência básica para cuidar dos templos. Cineastas querem ganhar dinheiro para comprar mais filme. Talvez as duas garotas estivessem apenas dizendo a verdade: seja lá que você decida fazer, é preciso que dê dinheiro.

Se você fizesse a elas a mesma pergunta quando fossem um pouco mais velhas, talvez recebesse uma resposta mais longa, como, “qualquer coisa que renda dinheiro, mas que te deixe bonita” (o que excluiria cozinhar, já que a gordura quente estraga a pele) ou, “qualquer coisa que dê dinheiro, mas que não seja muito cansativo” (o que excluiria trabalhar numa fábrica ou qualquer outra função fisicamente extenuante) ou, “qualquer coisa que dê dinheiro, te deixe bonita, não seja cansativo e te faça feliz.” Já isso somente seria possível se você nascesse, respirasse três vezes e morresse. Então alguém maquiaria seu rosto e

queimaria ofertas para enviá-lo ao céu, o que seria contra as regras porque você morreu antes de crescer. A primeira e a última condição – ganhar dinheiro e ser feliz – são um tanto complexas. Perguntas estranhas emergeriam, como, por exemplo, se você quer muito dinheiro, o salário de um baht seria suficiente?, e se você acontecesse de nascer sem precisar de mais nada, jamais tendo que se preocupar muito, você seria realmente feliz?

Não teria sido mais fácil dizer simplesmente “qualquer coisa, desde que seja feliz”? Se você pensar como Buddhadasa Bhikkhu, deve sempre procurar a felicidade no seu próprio coração. Melhor dizer simplesmente que trabalho é vida, mas fazê-lo fica cada dia mais difícil. Ao escrever essas palavras, não estou sugerindo que eu já tenha chegado a este ponto de aceitação; na realidade sinto o contrário, já que os problemas continuam surgindo o tempo todo – e porque sou um cineasta.



O cinema abandonado Kaen Kham em Khon Kaen

FILMES CITADOS

Plae kao (1977, Tailândia, Cherd Songsri)

The Adventure of Sudsakorn (*Sudsakorn*, 1979, Tailândia, Payut Ngaokrachang)

Leud Suphan (1979, Tailândia, Cherd Songsri)

The Mountain People (*Khon phuu kaow*, 1979, Tailândia, Vichit Kounavudhi)

Son of the Northeast (*Luk e-san*, 1983, Tailândia, Vichit Kounavudhi)

The Sagai (*Gno ha*, 1980, Tailândia, Prince Bhanubhan Yukol)

Phantay Norasingh

Paendinwipayoak (1978, Tailândia, Sompot Saengduenchai)

Terremoto (*Earthquake*, 1974, EUA, Mark Robson)

O destino de Poseidon (*The Poseidon Adventure*, 1972, EUA, Ronald Neame/Irwin Allen)

Godzilla (*Gojira*, 1954, Japão, Ishirô Honda)

Kortaikiem

Grizzly, a força assassina (*Grizzly*, 1976, EUA, William Girdler)

Piranha (1978, EUA, Joe Dante)

E.T. - o extraterrestre (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982, EUA, Steven Spielberg)

Kon Song Jao (1989, Tailândia, Jazzsiam)

Hong 2 Run 44 (1992, Tailândia, Bhandit Rittakol)

Yeaу (1987, Tailândia, Chana Krapayun)

Psicose (*Psycho*, 1960, EUA, Alfred Hitchcock)

Kampuchea: The Untold Story (*Kampuchea*, 1985, Tailândia, Toranong Shrichula)

Perigo em Bangkok (*Bangkok Dangerous*, 2000, Tailândia, Oxide Pang Chun/Danny Pang)

Prik Kee Noo Kub Moo Ham (1989, Tailândia, Somjing Srisupap)

Ya Bork Wa Tuer Barb

Acusados (*The Accused*, 1988, Canadá/EUA, Jonathan Kaplan)

O SABOR DA MELANCIA - Tsai Ming-liang



O CINEMA ASSOMBRADO¹

Jean Ma

Tsai Ming-liang é um cineasta que desafia as caracterizações fáceis. Durante sua carreira, ele desenvolveu uma abordagem narrativa minimalista muito distinta, notável pela sua utilização rigorosa do plano-sequência, muitas vezes utilizado para enquadrar cenas que são quase desprovidas de movimento, diálogo e expressão. Mas, ao mesmo tempo, outros componentes importantes de seu estilo autoral parecem estar em conflito com esta estética morosa - por exemplo, os coloridos espetáculos de canto e dança que se intercalam ao longo de *O buraco*, com sincronização labial feita por Lee Kang-sheng e Yang Kuei-me, em desacordo com sua narrativa austera e apocalíptica. Um sentido similar de dissonância é produzido por outros meios em *Adeus, Dragon Inn*, um filme que ocorre inteiramente dentro de um velho cinema onde o filme *wuxia*² de King Hu, *Dragon Gate Inn*, é exibido para um auditório quase vazio. As coloridas e movimentadas sequências de ação de artes marciais que ocorrem na tela se destacam em um estranho contraste com as salas escuras do cinema povoadas por espectadores letárgicos e silenciosos. Este formato intertextual e pastiche

1 MA, Jean. "The Haunted Movie Theater". In: MA, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. p. 95-122.

2 Gênero de ficção chinesa que significa literalmente “herói marcial”. Originário da literatura, o gênero *wuxia* faz parte da cultura popular de comunidades de língua chinesa no mundo e influenciou diversas manifestações artísticas como a ópera chinesa, o cinema, as histórias em quadrinhos, as séries televisivas e os jogos de videogame. [N.E.]

é ainda mais acentuado em *O sabor da melancia*; aqui a integridade naturalista do mundo diegético é rompida por sequências de música e dança que caracterizam o estilo espasmódico de performance da comédia pastelão, pontuadas por cenas gráficas de sexo mas desprovidas de emoção, encenadas de acordo com as convenções da pornografia comercial.³ Para retornar a um ponto levantado no capítulo anterior⁴, elementos como estes dificilmente podem ser equiparados ao rótulo do minimalismo, tão frequentemente ligado ao nome de Tsai.

Considerando essa heterogeneidade estilística, Emilie Yueh-yu Yeh e Darrell William Davis chamam atenção para a incongruência que posiciona os filmes de Tsai desconfortavelmente dentro de uma rubrica do modernismo cinematográfico definido unicamente em referência ao cinema europeu do pós-guerra. Tendo em vista as limitações desta rubrica para uma compreensão completa de seus filmes, eles propõem, no lugar, uma aproximação do conjunto da obra de Tsai através da lente crítica do *camp*, visando focalizar as importantes referências à cultura da classe trabalhadora de Taiwan que a permeia, por um lado, e seu deslocamento e subversão de estruturas heteronormativas da sexualidade e da sociabilidade, por outro.

Eles argumentam que, a partir da reivindicação do *camp* daquilo que é culturalmente rebaixado e fora de moda, surge um reconhecimento de como os filmes de Tsai celebram simultaneamente a estética “grosseira” e *kitsch* da cultura vernacular de Taiwan e sutilmente exploram a sexualidade gay. A citação de gêneros e estilos do passado na obra de Tsai reflete a direcionalidade nostálgica do *camp*, talvez até mesmo o extrapolando em suas proliferações intertextuais. Como esses críticos afirmam, “em sua incorporação de outros

3 Enquanto essa abordagem para a representação da sexualidade é motivada em *O sabor da melancia* pelo uso dos personagens principais na indústria da pornografia, as observações de Tsai sobre sua abordagem geral para a representação do sexo são esclarecedoras neste contexto. Ele observa, “As cenas de amor em meus filmes, por vezes, têm sido muito emocionantes e fumegantes, mas nunca muito ricas em emoção... Toda vez que eu quero exibir uma cena de amor eu tenho que dizer aos meus atores e equipe que desejo um efeito muito pornô. Sim, eu quero imitar isso porque também é parte de realidade”. RIVIÈRE, Danièle. “Scouting: An Interview with Tsai Ming-liang”. In: JOYARD, Olivier; REHM, Jean-Pierre; RIVIÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*. Paris: Dis Voir, 1999. p. 100.

4 A autora se refere ao capítulo anterior do seu livro *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*, no qual o texto aqui reproduzido apareceu originalmente. [N.E.]

cineastas e artistas (King Hu, François Truffaut, Grace Chang), Tsai poderia ser visto como derivativo, frívolo, até mesmo parasitário, baseando-se, talvez excessivamente, em estilos e temas do passado. Ele faz isso repetidamente, como se estivesse ficando sem ideias”.⁵ Mas mesmo a abordagem adotada por Yeh e Davis oferecendo um contrapeso importante para os vieses despolitzantes e descontextualizantes da recepção de Tsai no circuito de cinema de arte global, sua discussão ainda deixa aberta a questão sobre se o conceito de *camp* resolve o problema da adequação dos modelos críticos ocidentais para o trabalho do diretor, ou se apenas desloca o problema para uma arena teórica diferente – de uma centrada no modernismo para outra afiliada a um modo concorrente de pós-modernismo que implica em estratégias de apropriação, paródia e bricolagem.⁶

A invocação da estética gay do *camp* por esses autores chama a atenção para um tópico frequentemente omitido no discurso sobre “autoria” em Tsai, enquanto também registra as dificuldades de lidar com a política sexual do trabalho do diretor. Tsai também refuta a categorização fácil de “cineasta gay”. Nas entrevistas, ele rejeita repetidamente as tentativas de rotular seus filmes como “filmes gay”, insistindo que “meus filmes não são sobre famílias disfuncionais e nem sobre gays, eles são sobre os seres humanos e as dificuldades de ser humano. Eles são sobre a dor de não ser capaz de controlar seu corpo, suas emoções e seu destino”.⁷ Se tal declaração parece à primeira vista um repúdio manifesto da política em seu apelo a uma experiência humana universal, vale a pena recordar o status de Tsai como um dos primeiros grandes diretores de Taiwan a se envolver diretamente com as questões da homossexualidade em um número significativo de peças de teatro e programas de televisão, assim como nos filmes feitos com seu colaborador de longa data Lee Kang-sheng.⁸ Suas primeiras duas produções – *Rebeldes do Deus Neon* e *Vive*

5 YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005. p. 243.

6 Como Yeh e Davis argumentam, “O *camp* questiona a despolitização peculiar de críticas que se apoiam sobre o gay, queer, bi e trans em favor da Estética”. Ibidem, p. 221.

7 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005. p. 385.

8 Para uma discussão esclarecedora da obra de Tsai na televisão e no teatro, ver LIM, Song Hwee. “Confessing Desire: The Poetics of Tsai Ming-liang’s Queer Cinema”. In: LIM, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male*

L'Amour - introduzem Hsiao Kang, a persona de Lee Kang-sheng nas telas, um jovem cujos desejos são um tanto incipientes, mas ainda assim visivelmente direcionados a homens. No primeiro filme, Hsiao Kang fica fixado por outro adolescente e o persegue; em *Vive L'Amour*, Hsiao Kang se traveste e furtivamente beija um jovem por quem nutre uma paixão, enquanto ele está dormindo (em ambos os filmes, o objeto de sua obsessão também é encenado pelo mesmo ator, Chen Chao-jung).

E na entrevista citada acima, os comentários de Tsai são formulados com referência a seu próximo filme, *O rio*, onde encontramos em Hsiao Kang e seu pai dois personagens claramente gays. Este filme é famoso por uma cena em uma sauna que pode ser vista como ponto culminante e liberador dos desejos reprimidos que se acumulam nesses três trabalhos consecutivos; nela, pai e filho, sem saber, se cruzam em uma sauna gay e reconhecem um ao outro depois de terem relações sexuais. Tsai descreve a cena como a sua resposta para a rotulação de seus filmes como “filmes gays”, assim como “verdadeiramente um dos momentos mais felizes da minha carreira de cineasta”.⁹



Figura 1 – Um beijo roubado, *Vive L'Amour*.

Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. p. 126-152.

9 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005. p. 384.

Então, à luz da posição perversamente provocadora adotada aqui por Tsai, podemos considerar seus comentários não como um repúdio da política sexual, mas como uma crítica precisa de estratégias representacionais particulares evocadas pela alcunha do “cineasta gay”. Os filmes de Tsai desafiam o espectador a olhar para além de uma política de representação fundada sobre as afirmações de uma identidade sexual essencial, sobre os poderes comprovativos do meio cinematográfico para representar diretamente uma autêntica perspectiva gay e transmitir a verdade da experiência gay. A necessidade de delinear a apresentação da sexualidade gay por Tsai em termos de um regime diferente de visibilidade é reforçada ainda pela ausência geral de personagens lésbicas e gays definidos sem ambiguidades nos trabalhos que sucedem esta trilogia - ou seja, *O buraco*, *Que horas são aí?*, *Adeus, Dragon Inn*, *O sabor da melancia* e *Eu não quero dormir sozinho*. As narrativas deste grupo posterior de filmes se baseiam principalmente nos pares de personagem homem-mulher, com alusões momentâneas para o desejo pelo mesmo sexo decorrentes, por exemplo, do beijo que a protagonista de *Que horas são aí?*, Shiang-chyi, dá em uma mulher com quem faz amizade enquanto está de férias em Paris, ou o homem anônimo que investe sexualmente sobre Hsiao Kang e expõe seus genitais no mesmo filme.¹⁰ Por esta razão, a recepção crítica de Tsai como diretor gay está em grande parte centrada em seus primeiros três filmes - especialmente em *O Rio* - cuja representação do desejo gay é a mais explícita e direta.¹¹

10 *Eu não quero dormir sozinho* vale como uma exceção, dado o vínculo mais desenvolvido que se forma entre Hsiao Kang e Rawang, o trabalhador migrante de Bangladesh, que o alimenta para que ele recupere sua saúde após ter sido espancado por bandidos; Hsiao Kang se torna a ligação central num triângulo amoroso envolvendo Rawang e Shiang-chyi. Esse triângulo amoroso remete aos primeiros filmes de Tsai em que, como Yeh e Davis apontam, “mulheres fazem a mediação de impulsos sexuais consumados entre os protagonistas masculinos”. YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005. p. 221.

11 Uma exceção a essa ênfase crítica é a análise de Weihong Bao de *O sabor da melancia* em “Biomechanics of Love”, que localiza a estranheza em modos de performance que separam as ligações entre a interioridade e a expressão externa, desejo e prazer. BAO, Weihong. “Biomechanics of love: reinventing the avant-garde in Tsai Ming-liang’s wayward ‘pornographic musical’”. *Journal of Chinese Cinemas*, n. 1, 2007. Para fornecer outro exemplo, ao discutir *O rio*, Fran Martin observa que o motivo de portas em obras cinematográficas e teatrais de Tsai, associadas com o “conhecimento ocluído da homossexualidade”, sugere leituras queer de filmes como *O buraco* em que não figuram relações homossexuais.

Mas ao invés de rejeitar essas alusões fugazes como momentos efêmeros autossuficientes, marginais ao drama central do filme, a seguinte análise as assume como um ponto de partida para conceituar a indefinição e a complexidade da postura crítica de Tsai sobre a sexualidade, considerando que esses filmes posteriores não marcam um recuo direto da postura de confronto de *O Rio*. Se eles ficam aquém de replicar o olhar ousado e inflexível que o filme fornece aos tabus que defendem a heteronormatividade e a santidade da família patriarcal, isso deve ser visto menos como um gesto de retorno do que como parte integrante de uma mudança mais sutil e de longo alcance, um reflexo da consolidação do estilo de Tsai. Ou seja, a aparente insignificância desses gestos de desejo, a transitoriedade desses momentos, assumem o seu significado no contexto de uma abordagem narrativa que extirpa o mesmo tipo de evento contra o qual essas qualidades menores ou secundárias podem ser medidas e avaliadas como tal. Nos filmes de Tsai, a supremacia do quadro vazio e do tempo morto, do silêncio e da falta de expressão, do gesto enigmático desenraizado da estrutura motivadora da psicologia do personagem, exige que o espectador chegue a um entendimento da política da representação que leva em conta os seus métodos expositivos altamente incomuns. Como Song Hwee Lim argumenta, dada a sua falta pronunciada de um referente político claramente demarcado, os filmes de Tsai são mais precisamente descritos como *queer* do que *gay*. “O que é *queer* nos trabalhos de Tsai não é a representação literal da sexualidade *queer*, mas sim a sua irrepresentabilidade metafórica, inteligível apenas por causa das convenções que Tsai construiu em sua obra, do teatral para o cinematográfico”.¹²

Enquanto Lim prossegue discorrendo sobre o cinema *queer* de Tsai através de operações poéticas de metáfora, a minha própria abordagem na discussão é seguir os caminhos pelos quais as negatividades de ausência e inação dão origem a uma série de deslocamentos temporais e espaciais que em última análise difundem o *queer* ao longo da textura, da estrutura e dos ritmos dos filmes de Tsai. Ao mesmo tempo que suas estratégias autorais desafiam fórmulas cinematográficas convencionais - derrubando a hierarquia entre evento

MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public ulture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. p. 178.

12 LIM, Song Hwee. “Confessing Desire: The Poetics of Tsai Ming-liang’s Queer Cinema”. In: LIM, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. p. 131.

e inação que normalmente se observa nos filmes narrativos, desacelerando e desviando a unidade linear da progressão dramática - elas também confrontam o espectador com apropriações *queer* de tempo e espaço que desestabilizam os entendimentos normativos de identidade e comunidade. Seus filmes apresentam um mundo que é ao mesmo tempo familiar e estranho, construído em torno de uma iconografia realista de localidades urbanas cotidianas, reais e reconhecíveis, que são submetidas a uma operação de estranhamento, uma vez que estes locais são atravessados por percursos de perambulação e de viagem e fantasticamente sobrepostos por ecos do passado e do futuro. Através deste cenário, os corpos alternam entre uma aproximação e um afastamento dos tipos de personagens que eles significam e as identidades que habitam, adquirindo um aspecto inoportuno, ao passo que estruturas deterministas do eu, da família e da nação são submetidas à força desarticulante do contingencial. Delinear o *queer* nestes termos esclarece o que pode ser denominado um impulso fenomenológico que revigora o projeto político de Tsai, que prevê formas resistentes de subjetividade por meio de habitações alternativas do presente - aquelas fora de sincronia, anacrônicas, melancólicas, especiais.

Esse impulso também oferece uma chave hermenêutica para as sutis políticas do corpo encontradas em seus filmes, uma política que se baseia na desvinculação do corpo das coordenadas pelas quais as identidades são demarcadas, e a liberação concomitante de novas formas de corporalidade e presença que são fragmentárias, incompletas e desiguais. A respeito disso, o retorno nostálgico e excessivo ao passado que Yeh e Davis veem na obra de Tsai como um produto de uma disposição *camp* “frívola” e antioriginal também deve ser visto em termos de uma política *queer* do tempo, uma evocação das temporalidades que perturbam, nas palavras de Judith Halberstam, “as narrativas normativas de tempo que formam a base de quase toda definição do ser humano em quase todos os nossos modos de compreensão”.¹³

TEMPO SUSPENSO

Este capítulo se dedica à noção de uma política *queer* do tempo através de uma análise de *Adeus, Dragon Inn*, um filme frequentemente apontado como não apenas um dos mais idiosincráticos de Tsai, mas também um marco de um ponto decisivo em sua obra. Com toda sua história ocorrendo em um cinema

13 HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nova York: New York University Press, 2005. p. 152.

decadente dos anos 1930, *Adeus, Dragon Inn* incorpora um dos exercícios mais meticulosos de Tsai na redução e destilação da narrativa cinematográfica até as unidades de ação mais vagas e mínimas. Sua extensão cênica abrange o auditório do cinema, onde *Dragon Gate Inn* é apresentado para um grupo pequeno e heterogêneo de espectadores, e os espaços sombrios que se encontram na periferia da atenção do espectador - sanitários, corredores, camarins e cabine de projeção. Dentro desses recessos, a câmera segue as peregrinações de três personagens sem nome: um projecionista (Lee Kang-sheng), uma bilheteira (Chen Shiang-chyi), e um turista japonês (Kiyonobu Mitamura) que se refugia de uma chuva torrencial no cinema. Um estranho ar de suspense permeia o auditório conforme a nossa atenção é dirigida, por um lado, para as barulhentas e coloridas sequências de ação de *Dragon Gate Inn* intermitentemente vislumbadas na tela e, por outro lado, para o espaço físico escuro e tranquilo do cinema, com seus ocupantes apáticos, em transe, às vezes até mesmo parecidos com zumbis, cujas características discernimos apenas pela luz tremulante e instável refletida da tela do cinema.

Filmado em locação no Cinema Fuhe, localizado no distrito Yonghe de Taipei, *Adeus, Dragon Inn* foi concebido pelo diretor como um comprometimento comemorativo, um tributo ao seu próprio cenário. Tsai descobriu o Fuhe durante a gravação de *Que horas são aí?*, que contém uma cena filmada em seu interior.¹⁴ Ele conta ter visitado o cinema, antes frequentado por homens gays mais velhos do bairro, e geralmente o ter encontrado “completamente vazio”, com “apenas uma garota lá vendendo ingressos e nenhum lanterninha”. Como Tsai relata, “eu perguntei à menina por que o filme estava sendo exibido se não havia ninguém no cinema, e ela explicou que eles tinham que mantê-lo continuamente em projeção de forma que sempre haveria algo sendo exibido quando alguém entrasse. Então eles tinham dois filmes que eram exibidos consecutivamente... o próprio cinema era muito interessante”.¹⁵

Logo após as filmagens, o Cinema Fuhe fechou, incitando Tsai a dar vida a ele novamente, selecionando-o como o local para a estreia em Taipei de *Que horas são aí?* - um ato indicativo da persistente fascinação do diretor com este espaço, e calculado para produzir uma experiência única e altamente específica

14 MA, Jean. “The Post-Classical Art Film”. In: MA, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. p. 88

15 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005. p. 387.

de visualização para o público.¹⁶ O choque de encontrar um meio físico real espelhado nas imagens da tela equivale a um ato de reconhecimento que rompe a quarta parede invisível que divide o mundo da ficção daquele do espectador. O espelhamento de espaços ativa a consciência do ato de visualização e da tela como limite no próprio processo de violação da sua integridade; as zonas demarcadas por este limite não são mais estritamente separadas de acordo com as imposições do ilusionismo, mas colocadas numa interação dinâmica onde um contamina o outro. Nestes aspectos, o efeito de exibir esse filme num dos mesmos espaços de sua *mise-en-scène* se equipara aos objetivos dos movimentos teatrais de vanguarda que surgiram em Taiwan na década de 1980, que similarmente procuravam redefinir radicalmente o espaço dramático para transgredir o enquadramento fixo do proscênio e acabar com a fronteira entre a performance e o público, ainda que no contexto da performance ao vivo.

Tsai era um membro ativo do movimento “Little Theater” de Taiwan antes e durante sua carreira cinematográfica, e suas próprias alusões frequentes a este antecedente e sua influência sobre seus filmes corroboram a base vanguardista de sua orquestração da exibição como um evento único de performance.¹⁷ O impulso reflexivo subjacente a este movimento pode até evocar investigações sobre a especificidade do meio filmico de certas vertentes do cinema de vanguarda, embora o experimentalismo de Tsai permaneça firmemente centrado na cultura de cinema em suas dimensões pública, afetiva e sensual, ao invés da intransigência material do aparato.

Tsai continua e avança ainda mais esta reflexão sobre as condições físicas de projeção e exibição em *Adeus, Dragon Inn*, um filme que acompanha a tentativa malsucedida do diretor para impedir que o Cinema Fuhe fosse desativado, prestando uma última homenagem poética ao que ele descreve como

16 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005. p. 387-88.

17 Bao descreve muitas destas abordagens em “Biomechanics of Love”, que situa os filmes de Tsai em relação ao seu envolvimento no grupo Xiaowu Theater. Como Bao demonstra, a abordagem de Tsai para a performance e o espaço teatral pode ser ligada a práticas como o teatro ambiental de Jerzy Grotowski e a ação biomecânica de Vsevolod Meyerhold. BAO, Weihong. “Biomechanics Of Love: Reinventing The Avant-Garde In Tsai Ming-Liang’s Wayward ‘Pornographic Musical’”. *Journal of Chinese Cinemas*, n. 1, 2007.

sua “atmosfera estranha, quase mágica”.¹⁸ Com sua história construída sobre a premissa da última exibição pública do cinema, *Adeus, Dragon Inn* apresenta a projeção de um filme como um evento central da narrativa, refletindo e envolvendo a situação de seu próprio público, mas também desenvolvendo ainda mais esta reflexividade como a base para uma consciência histórica do cinema e das subculturas a que ele deu origem. Tsai descreve o próprio cinema como “personagem principal” do filme, o tema principal de um trabalho que parece um estudo documental tanto quanto de ficção na criação de um registro em celuloide da existência do Fuhe, em todos os seus detalhes arquitetônicos labirínticos e ambientação singular. Incisivamente evitando qualquer tentativa de reconstruir uma imagem do teatro em sua antiga glória, *Adeus, Dragon Inn*, pelo contrário, foca a nossa atenção deliberadamente nas devastações do tempo e nos sinais de idade impressos sobre este espaço, lançando o olhar sobre goteiras, pinturas descascando, encanamentos antigos, e corredores escuros cujo mofo podemos quase sentir e cheirar.¹⁹ Esse modo de representação enfatiza a historicidade da sala de cinema, a sua existência anacrônica como um resquício de uma cultura cinematográfica obsoleta e marginalizada, exemplificada, por um lado, pela Idade de Ouro do *wuxia pian* e King Hu como o autor reinante desta época, e por outro lado pela subcultura do *cruising*²⁰ que marcou a sala como um destino para homens gays.²¹ Enquanto ambas as facetas da identidade

-
- 18 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005. p. 387. Tsai se lembra de se aproximar do governo para preservar o cinema, sem sucesso, e mesmo considerando convertê-lo em um estúdio (p. 388).
- 19 Uma exceção é a cena do crédito de abertura do filme, que retrata uma plateia cheia assistindo ao filme *Dragon Gate Inn*; a relação dessa cena com o que se segue não está totalmente esclarecida em termos de continuidade realista da história.
- 20 Cruising é um termo de língua inglesa que designa, dentro do universo homossexual, a prática de encontros sexuais casuais em lugares públicos. [N.E.]
- 21 Sobre King Hu e *Dragon Gate Inn*, ver BORDWELL, David. “Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse”. In: DESSER, David; FU, Poshek. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 113-136.; TEO, Stephen. *King Hu's: A touch of Zen*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.; YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. “Parallel Cinemas: Postwar History And Major Directors”. In: YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005. p. 15-54. Observando a ênfase do filme nos

distinta do Cinema Fuhe estão inscritas na fisicalidade de seu espaço, o filme as desenvolve ainda mais em conjunto com um crescente sentimento de estranheza, fundamentando uma conjuntura precisa, mas paradoxal, entre o real e o fantástico.²² Embora a narrativa permaneça estritamente delimitada dentro da *mise-en-scène* da sala de cinema, a unidade espaço-temporal desse cenário é progressivamente fraturada pelo contato entre vários mundos que se cruzam dentro de seus muros.²³ O local começa a parecer menos com um cinema comum e mais com uma sala de memórias e da história. Os próprios comentários de Tsai sobre *Adeus, Dragon Inn* implicitamente comparam o cinema a uma casa assombrada, um local dotado de poderes subjetivos e onde o passado se mistura com e invade o presente:

Na realidade, trata-se de um filme sobre a memória deste cinema... Quando entramos em um cinema para assistir a um filme, é como se ele fosse um espaço atemporal, o tempo está em suspensão. Assim, as memórias deste teatro são como fragmentos, assim como você vê fragmentos de *Dragon Inn*. O teatro se lembra, por exemplo, de quando muitas pessoas estavam lá juntas assistindo, ou quando

aspectos decrépitos e desatualizados da idade cinematográfica de ouro que ele celebra, Kenneth Chan vê em *Adeus, Dragon Inn* uma tréplica fundamental para o revivalismo nostálgico que rodeia o filme *wuxia* na era atual dos blockbusters globais - simbolizado, por exemplo, no recente trabalho de Zhang Yimou. Tsai, em sua leitura, “envolve uma política localizada do lugar para perturbar a cooptação perfeita da nostalgia pelas estruturas capitalistas transnacionais e as redes de consumo cultural”. CHAN, Kenneth. “Goodbye, Dragon Inn: Tsai Ming-liang’s political aesthetics of nostalgia, place, and lingering”. *Journal of Chinese Cinemas*, n. 1, 2007. p. 90.

- 22 Chris Berry também observa a “assombração” do realismo em filmes de Tsai por intimações do fantástico e do sobrenatural; seu principal exemplo é *Que Horas São Aí?*. BERRY, Chris. “Haunted Realism: postcoloniality and the cinema of Chang Tso-Chi”. In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-shou Robert (Orgs.). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. Londres: Routledge, 2007. p. 47. [Traduzido nesse volume]
- 23 Andrea Bachner, em “Cinema as Heterochronos”, invoca o conceito de heterotopia de Michel Foucault em conexão com o trabalho de Tsai, e o cinema em *Adeus, Dragon Inn* certamente pode ser visto como um exemplo de um espaço heterotópico envolvendo temporalidades distintas. BACHNER, Andrea. “Cinema as Heterochronos: Temporal Folds in the Work of Tsai Ming-liang”. *Modern Chinese Literature and Culture*. Vol. 19, n. 1, 2007. p. 60-90.

apenas algumas pessoas estavam assistindo... Não é bem uma questão de saber se eles estão ou não lá, mas sim que esta é uma coleção de fragmentos de memória.²⁴

A suspensão do tempo que o diretor descreve é o efeito de uma perturbadora força do desejo - um desejo de lembrar, um apego cinéfilo por uma época passada, assim como um homoerotismo que encontra a sua expressão dentro das paredes do cinema. A este respeito, encontramos aqui um cinema que é *queer* em sua assombração e assombrado em sua *queerness*. Os dois motivos estão diretamente conectados em uma conversa que ocorre durante o *cruising*: o turista japonês caminha para uma área obscura do cinema e oferece um cigarro a um homem misterioso que encontra.



Figura 2 – “Você sabia que esse cinema é assombrado?” *Adeus, Dragon Inn*.

O homem (interpretado por Chen Chao-jung, que já apareceu em vários filmes anteriores de Tsai no papel de objeto inatingível de desejo masculino), acende o cigarro, enquanto pergunta ao turista em tons lentos e conscientes, “Você sabia que este teatro é assombrado? Há fantasmas neste teatro – fantasmas”. O turista responde a esta declaração enigmática, sem compreender: “Eu sou

24 RAPFOGEL, Jared. “Taiwan’s Poet of Solitude: An Interview with Tsai Ming-liang”. *Cineaste*. V. XXIX, 2004. p. 28.

japonês". Apesar da brevidade dessa interação, a sugestão da presença de fantasmas e assombrasões lança uma sombra sobre o teatro e os personagens dentro dele, ampliando a sensação de decadência e melancolia que permeia este local e se infiltra na percepção do turista – assim como na do espectador. E se de fato existirem fantasmas neste teatro, nós os enxergamos? Quem são esses fantasmas conjurados pela “memória desta sala de cinema”?

A imputação de qualidades fantasmagóricas para a figura do *queer* está enraizada em um repertório e um debate de longa data. Como Diana Fuss observou, a representação do homossexual “como espectro e fantasma, como espírito e assombração, como miserável e morto-vivo” funciona tanto como a expressão da experiência de exclusão social e da identidade impedida e, ainda mais problemática, como a reinscrição do posicionamento do homossexual como um “outro”.²⁵ O tropo da espectralidade, na sua própria capacidade de fazer avançar uma política de nomeação e reconhecimento através da transmissão poderosa de uma realidade histórica de repressão e de exclusão, também vai contra o perigo de reforçar essa história, lançando assim o homossexual como um sujeito sem futuro.²⁶ As formas de produção cultural gay e lésbica que surgiram em Taiwan desde os anos 1990 apresentam uma continuidade em relação a esse repertório, ao mesmo tempo concedendo-lhe uma inflexão cultural específica. Por exemplo, em seu importante estudo da escrita *queer* na Taiwan pós-lei marcial – um período que testemunhou um aumento do ativismo gay e lésbico - Fran Martin observa a proeminência de “anjos, vampiros e afins”, *feiren* (não-humanos) que pairam nas fronteiras do reino humano, e relaciona essas aparições “às formas em que o desejo homossexual não se enquadra no

25 FUSS, Diana (Org.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*. Londres: Routledge, 1991. p. 3-4. Em um ensaio dentro do volume introduzido por Fuss, Ellis Hanson pergunta: “Mas os homens gays têm suas próprias casas? Se seguirmos as representações populares, teríamos que concluir que um homem gay não vive em lugar algum, ele se esconde em algum lugar. Ele não tem casa, ele tem uma assombração”. HANSON, Ellis. “Undead”. In: FUSS, Diana (Org.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*. Londres: Routledge, 1991. p. 336.

26 Este perigo aparece claramente, por exemplo, à luz de como as perdas provocadas à comunidade gay pela epidemia de AIDS resultaram em um estereótipo preocupante de gays como vítimas agonizantes e fantasmas marcados para morrer; ver NUNOKAWA, Jeff. “All the Sad Young Men: AIDS and the Work of Mourning”. *Yale Journal of Criticism*. n. 4, 1991.

imperativo reprodutivo heterossexual".²⁷ Na medida em que este imperativo reprodutivo, juntamente com as estruturas de parentesco patriarcais e as redes de descendência fundadas por elas, são o que define o ser humano no contexto chinês, a rejeição desse regime sexual resulta no estado de fantasma que Martin chama de "exílio interno", convivendo com mas de fato excluído de sua comunidade.²⁸

Adeus, Dragon Inn retoma e amplia esse discurso de *feiren*, invocando a espectralidade não apenas como um significante da experiência gay, mas também como um meio de articulação entre a experiência gay e o destino histórico do cinema, efetuando uma apropriação *queer* da história, da memória, e do espaço público. O filme insiste na identidade do Cinema Fuhe tanto quanto um espaço *queer* como um artefato de outra época; no lento desvanecimento que constitui o arco narrativo do filme, discernimos ao mesmo tempo a passagem dessa época e o desaparecimento de um ambiente de desejo homossexual, enquanto a relação disjuntiva de cada um desses aspectos com o presente momento aparece à vista. Assim, as palavras dos dois interlocutores continuam a pairar no ar, ativando um jogo de associações que circunda a figura do fantasma e o vincula sucessivamente ao forasteiro, ao estrangeiro, ao *queer*, ao ator de cinema, e ao cinéfilo. Ao mesmo tempo, mesmo quando estas formas fantasmagóricas surgem de um processo de desaparecimento, elas marcam também, de forma importante, a persistência obstinada do passado em face da mudança, a recusa de simplesmente sumir. Figuras de prolongamento, ao invés de obliteração, e da vida após a morte, bem como da morte iminente, eles sugerem que a ausência não pode ser tomada pelo seu valor nominal dentro deste cinema assombrado. As múltiplas valências da ausência aqui em jogo, por sua vez, deformam a compreensão de presença do espectador. Assim, mesmo enquanto *Adeus, Dragon Inn* decreta uma virada em direção à corporeidade na

27 MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. p. 132.

28 Ibidem, p. 103. Na mesma linha, Chris Berry vê no cinema chinês da década de 1990 uma "reinvenção local" da iconografia do sexo masculino gay como o "jovem homem triste". Ele relaciona o aspecto distintamente sombrio de Hsiao Kang em *Vive L'Amour* à sua experiência de "sem-abrigo e falta de família", bem como ao status de exílio da geração de chineses do continente que emigrou para Taiwan no rescaldo da Guerra Civil Chinesa. BERRY, Chris. "Happy Alone? Sad Young Men in East Asian Gay Cinema". *Journal of Homosexuality*. n. 39, 2000. p. 197.

sua “queerificação” da história do cinema e da espectatorialidade – insistindo em um confronto com corpos na sala de cinema, assim como o corpo do próprio cinema – ele lança simultaneamente esta corporeidade como um estado de fluxo em que a estabilidade ontológica do corpo dá lugar a forças de des-corporificação, alternando constantemente entre as pressões discrepantes do imaterial e do hipermaterial.

CONEXÕES PERDIDAS

Logo no começo do filme, fica evidente que a maioria dos ocupantes do Cinema Fuhe não permanecem sentados durante todo o período da exibição, mas se movem inquietos – trocando de lugar, entrando e saindo do auditório, indo ao banheiro, perambulando pelo cinema de forma inconstante, e às vezes simplesmente desaparecendo. Em uma cena, o turista japonês, após ter se aconchegado confortavelmente, reage de forma assustada quando um homem mais velho entra no auditório vasto e vazio, senta-se exatamente ao lado dele, apesar da abundância de espaços disponíveis e, após algum momento, sem dizer nada, se levanta e se afasta. Pouco tempo depois o próprio turista toma a mesma atitude com outro homem sentado no cinema e dirige um olhar de anseio para seu rosto, o que nos leva a indagar se ele foi parar no cinema por acaso, se foi levado até ali pelo clima inóspito, ou se o escolheu deliberadamente a fim de conhecer outros homens gays. Enquanto esta pergunta nunca é respondida de forma definitiva, a presença do turista no teatro faz referência não apenas ao tema global da viagem, mas também às dimensões internacionais de uma subcultura gay masculina ancorada por uma rede de pontos de encontro em localidades urbanas de todo o mundo. Por fim, o turista caminha pelas profundezas do cinema, onde encontra uma série de personagens masculinos que perduram por lá, silenciosamente trocando olhares e acendendo o cigarro um do outro.²⁹

Embora a referência ao *cruising* adapte *Adeus, Dragon Inn*, mais facilmente do que outros filmes recentes de Tsai, a uma discussão da representação

29 O Cinema Fuhe pode ser visto como um exemplo das inúmeras “paisagens queer” que habitam o terreno do cinema chinês recente; como Helen Leung inventa o termo, uma paisagem queer é constituída por “usos contingentes e tangenciais do espaço público por minorias sexuais [e] atos públicos e expressão do desejo, erotismo e sexualidade que momentaneamente interrompem o que a ideologia heterocêntrica assume ser imutável, a relação coerente entre o sexo-gênero biológico, e o desejo sexual”. LEUNG, Helen Hok-sze. “Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema”. *Positions: East Asia Cultures Critique*. n. 9, 2001. p. 426.

queer, isso não pode ser de modo algum tomado superficialmente como um retrato realista do meio gay urbano, dada sua forma oblíqua e indireta de retrato. Isso porque as interações que transpiram dentro da sala de cinema são envoltas por uma atmosfera de incerteza e inércia, dissociadas das paixões que poderiam ser esperadas para abastecer o seu curso. O percurso do desejo que testemunhamos em *Adeus, Dragon Inn* permanece curiosamente parado, nunca realizado em uma teleologia da consumação ou do coito. Ele circunda e perdura em sinais de interesse sexual que ainda devem ser completamente decifrados, encontra bloqueios de expressão entre os interlocutores, se demora perante os silêncios e as aproximações não-recíprocas. A incapacidade do turista de falar chinês e, assim, de se comunicar verbalmente com os outros ocupantes do teatro, impede ainda mais o desenvolvimento de intimidades, como no exemplo da conversa sobre fantasmas. Tal sensação de desconexão e incomunicabilidade, aliás, não se limita às interações dos acompanhantes, mas também se estende às dos demais personagens. Por exemplo, outro vetor narrativo de *Adeus, Dragon Inn* envolve as tentativas árduas da vendedora de ingressos, que anda mancando de forma bem lenta devido a uma deficiência, de dividir metade de um pão cozido no vapor com o projecionista. Depois de fazer a viagem longa e tortuosa da bilheteria até a sala de projeção, ela a encontra vazia e fixa o olhar por muito tempo no cigarro que foi obviamente deixado queimando numa mesa há apenas alguns segundos, antes de finalmente desistir e sair com o pão cozido no vapor em mãos.³⁰

Os relacionamentos observados em *Adeus, Dragon Inn* confirmam a caracterização de Adrian Martin da obra de Tsai em termos de “uma linha que liga o que está desconectado, ainda o mantendo desconectado”, dando origem, em vários níveis narrativos, a uma “interação ambivalente do que conecta ou desconecta, vincula ou desvincula, as pessoas e os objetos e elementos do mundo”.³¹ A imagem da sexualidade gay projetada por Tsai não está apenas de acordo com esta visão particular de intimidade e sociabilidade, mas também a determina, uma vez que a linha que faz tanto a ligação quanto a divisão

30 O espaço me impede de fazer justiça a esta personagem fascinante, que merece todo um outro ensaio. Basta dizer que a tentativa fútil da bilheteira de entrar em contato com o projecionista recorda a busca de Shiang-chyi para observar o comerciante em *A passarela se foi*. Sua deficiência física serve como um alerta contra a possibilidade de se confluir o exercício móvel do *cruising* com liberação sexual, e seu encontro perdido com o projecionista é o pivô central do filme.

31 MARTIN, Adrian. “Tsai-Fi”. *Tren de Sombras*. n. 7. 2007.

encontra a sua figuração mais poderosa e condensada no *cruising*. Enquanto várias instâncias do *cruising* podem ser encontradas ao longo de toda a obra de Tsai – como uma dança do acasalamento entre parceiros heterossexuais e



Figura 3 – A perda de correspondência, *Adeus, Dragon Inn*.

homossexuais - a prática acontece mais em locais de encontro semelhantes ao Cinema Fuhe em *Adeus, Dragon Inn*, apresentada como uma prática emblemática da subcultura gay. O *cruising* transmite simultaneamente a solidão e o desejo de contato; sua distinção de outros atos de perambulação gira em torno de uma certa errância, como um movimento não estruturado por um fim pré-estabelecido, esculpindo seu caminho contingente de acordo com as possibilidades presentes no momento. Nas palavras de Aaron Betsky, trata-se de “um ato de transformação que transforma a separação em seu oposto, que é a conexão”.³² As formas de sociabilidade decorrentes dessa interação transformadora de separação e conexão são constituídas em torno de uma potencialidade aberta, uma atualização do espaço além das suas utilizações previstas. Assim, se “o *cruising* revela uma solidão essencial”, como Betzky mantém, esta solidão sinaliza, não tanto uma falta, mas uma latência que escapa das estruturas

32 BETSKY, Aaron. *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*. Nova York: William Morrow, 1997. p. 143.

relacionais normativas, como “o oposto natural dos muros de separação, medo, e distância que se destinam a criar uma comunidade dentro de seus limites”.³³

As possibilidades produtivas que persistem nas conexões ainda em formação entre os *cruisers* e os que os buscam exigem uma análise mais crítica, levando em conta a inclinação de muitos comentadores a assumir superficialmente a representação, por Tsai, de desejos não realizados, interpretando o fracasso da união e da conexão em termos irrefletidamente negativos. Essa inclinação resulta em uma certa “confusão moralista”, como Martin expressa, cobrindo o universo cinematográfico de Tsai com atributos de tédio, descontentamento, anomia e isolamento.³⁴ Embora essas descrições não sejam totalmente desprovidas de validade, dado o dom inegável de Tsai de capturar as sutilezas da alienação dos dias atuais, elas também tendem a cair em uma posição nostálgica vis-à-vis as relações tradicionais e os valores considerados ausentes ou inoperantes em seus filmes. Assim, a “família chinesa confuciana”, cuja desintegração Tsai supostamente documenta, é invocada com um tom de lamentação ao invés de comemoração, a separação confundida com o empobrecimento social, a alienação situada em continuidade com o desvio e a distopia - termos que revelam o viés normativo que frequentemente sustenta esta hiperbolização moral. Ao reduzir os filmes de Tsai a discursos sociológicos sobre a angústia urbana e a uma realidade decaída, essas leituras negligenciam as maneiras pelas quais esses filmes ativamente criticam a realidade através da construção de um universo alternativo, cujos habitantes, nas palavras de Rey Chow, “perdem suas antigas identidades e se relacionam entre si como camaradas, companheiros e participantes de um novo tipo de contrato social, devidamente equipados com sua própria linguagem e suas próprias regras de compartilhamento comunal”³⁵ Ela argumenta: “Enquanto que, nas mãos de outros diretores, a destituição óbvia e a estranheza de seus personagens... provavelmente se fixariam em retratos severos de angústia existencial”, aqui se “tornam elementos de uma sensorialidade e uma sociabilidade diferente, em

33 BETSKY, Aaron. *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*. Nova York: William Morrow, 1997. p. 149.

34 MARTIN, Adrian. Tsai-Fi. *Tren de Sombras*. n. 7. 2007.

35 CHOW, Rey. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p. 191.

que os limites, limiares, proibições e intensidades reprimidas são rastreados, retirados, e remoldados em potencialidades para refazer o mundo”.³⁶

A análise criteriosa de Chow, construída com base numa leitura atenta da cena do incesto entre pai e filho em *O rio*, se estende também para uma compreensão mais ampla dos filmes de Tsai, ao passo que ela aponta os desafios políticos que se acumulam em torno da negatividade e da ausência ao longo de seu trabalho. O ímpeto para o despojamento desconfortável de formas de sociabilidade serve para interrogar as formas em que a norma e a exceção são definidas de forma interdependente, e para desvendar as estruturas familiares e sociais que moldam a identidade sexual. Enquanto *O rio* desarticula esses processos de normatividade de uma forma distintamente explosiva – que Fran Martin descreveu como “um momento de ruptura apocalíptica”³⁷ –, os filmes subsequentes de Tsai mostram mudanças nas suas estratégias de desarticulação, evitando qualquer tentativa de replicar ou superar o choque dessa cena de clímax. *Adeus, Dragon Inn* oferece um ponto pertinente de comparação, na medida em que assume a representação do filme anterior de uma subcultura do *cruising*, incluindo os espaços do cinema e dos banheiros *públicos* na iconografia da sauna gay, a fim de estender essa representação para outras direções.

Se o “novo contrato social” imaginado por *O rio* é constituído pela força desterritorializante (levando em conta a terminologia deleuziana de Chow) do contingente – um contingente representado e posto em movimento pelo ato da prostituição, culminando no encontro acidental entre pai e filho – então *Adeus, Dragon Inn* explora mais adiante essa contingência através da *falha* do encontro entre parceiros em potencial. Na cena de incesto em *O rio*, o acaso traz uma ruptura dos limites que delineiam o decoro sexual e social por sua configuração de uma presença transgressora, que se articula sobre a intrusão coincidente de organismos dentro de um espaço proscrito, com cada um expondo a presença

36 CHOW, Rey. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p. 190.

37 MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. p. 183. Contra essas leituras e lamentos conservadores, Martin identifica os impulsos utópicos informando a tentativa de *O Rio* de imaginar uma intimidade desvinculada das restrições da *jia*, ou família, e a imaginar o que ela chama de uma subjetividade pós-*jia*. Ver MARTIN, Fran. “Perverse Utopia”. In: MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

do outro neste espaço. Em contrapartida, em *Adeus, Dragon Inn*, os poderes perturbadores do acaso encontram expressão através de uma variação dessa configuração, a do encontro perdido, coreografando um cortejo em que os corpos não aparecem no lugar ou no momento certo.³⁸ O corpo ausente, portanto, assume uma posição central ao lado do corpo transgressivamente presente dentro da revisão *queer* que Tsai faz do mundo. O tema do *cruising* não ativa apenas uma dialética de conexão e isolamento, mas também serve como um meio para o mapeamento das permutações de um corpo ilusório e indisciplinado. Além disso, esta falha e descoordenação dos corpos não marcam um ponto final das intimidades e dos relacionamentos, mas funcionam como um meio de mapeamento dos estados de observação, espera, persistência, anseio e falta que separam de contextos situacionais do enredo para surgir em toda a sua ambiguidade. Em sua conexão a estes vários estados de deriva e potencialidade, o *cruising* se destaca como algo fundamental para a estética política de Tsai.

AO ENTRAR NO CINEMA

No que talvez seja a referência mais bizarra do filme ao *cruising*, o turista japonês entra no banheiro dos homens, para diante de uma fila de mictórios que reveste a parede bem ao lado de outro homem, e permanece nesta posição por um tempo extraordinariamente longo. Algum tempo depois, outro homem entra no banheiro e fica do outro lado do turista. No restante da cena, os três permanecem imóveis diante de seus respectivos mictórios, posicionados ao longo de uma diagonal e rigidamente posados enquanto olham fixamente para frente com um silêncio constrangedor pairando sobre eles, um silêncio atenuado apenas pelo som de água corrente que ecoa por todo o banheiro. Aqui eles permanecem e esperam, apesar da falta de convívio e até mesmo porque seus rostos sem expressão desmentem qualquer sentido de antecipação. A cena lembra a tendência de Tsai de apresentar seus personagens no ato fazer suas necessidades, às vezes em longas micções cuja duração excessiva desafia a realidade, em uma auto-referência cômica ao uso frequente do plano-sequência pelo diretor,

38 Minha intenção aqui não é alegar que o tema do encontro perdido é exclusivo de *Adeus, Dragon Inn* ou de um determinado período do cinema de Tsai; como Angelo Restivo observou, esse tema funciona como uma “ideia estrutural” e como um princípio central de composição nos primeiros filmes do diretor como *Vive L'Amour*. RESTIVO, Angelo. *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham: Duke University Press Books, 2002. p. 161.

mas, neste caso, a sensação palpável de passagem do tempo provoca mais perplexidade do que descrença.³⁹ Não está claro por que os personagens permanecem como estão, enquadrados da cintura para cima para obscurecer suas ações. Como que para ressaltar esta questão, o homem à direita do turista, ocasionalmente, levanta a mão para tragar um cigarro. Uma certa emoção invade a cena quando um homem sai de uma das cabines ao longo da parede traseira, deixando a porta entreaberta, e uma mão se estende de dentro da cabine para fechar a porta; mas a faísca criada por esta insinuação de atividade sexual, que não provoca qualquer reação dos homens exceto um leve giro de cabeça, se esvai imediatamente na atmosfera calma da cena.⁴⁰ O suspense obtuso tende mais para o absurdo quando um homem idoso se confunde no banheiro, passa pelo turista japonês para pegar um maço de cigarros que ficou apoiado numa borda da parede onde os mictórios estão alinhados e, então, sai da forma que entrou, quebrando a estranha quietude apenas com o som de seus passos.

O número de pessoas reunidas nos aposentos apertados do banheiro masculino contrasta fortemente com o vazio cavernoso do auditório do cinema, e o fato de que descobrimos aqui um novo conjunto de figuras não vistas anteriormente em seus outros espaços estabelece uma competição entre os prazeres escopofílicos do filme em si e os outros encantos que podem ser encontrados quando se afasta da tela. O banheiro do cinema atende às funções corporais normalmente entendidas como um incômodo neste cenário, como uma barreira ao desejo do espectador de ficar imerso no filme e um retorno espontâneo a uma realidade imediata que normalmente apenas o distrai das satisfações da absorção narrativa. Mas são precisamente essas considerações que

39 Um exemplo pode ser encontrado em *O rio*, quando Miao Tien urina por um longo e improvável período de tempo - um feliz acaso, de acordo com o diretor, mas que oferece um comentário reflexivo bem humorado sobre o tempo real. Como Tsai lembra: “Ele continuou e continuou e eu queria rir, e assim fizeram os demais, e ninguém sabia por que estava acontecendo por tanto tempo... o momento em que ele parou, eu disse: ‘Corta’, e todo mundo começou a rir. Isso é um exemplo de algo natural e absurdo, que se transforma em humor quando eu o utilizo em meus filmes”. JOYARD, Olivier; REHM, Jean-Pierre; RIVIÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*. Paris: Dis Voir, 1999. p. 110.

40 A ação no cubículo ecoa o momento mais queer em *Que horas são aí?*, que ocorre neste mesmo banheiro: um homem que estava paquerando Hsiao Kang no cinema o convence a ir ao banheiro e abre a porta do cubículo para se expor em pé do lado de dentro com as calças abaixadas, coberto apenas por um relógio cujos ponteiros indicam sugestivamente meio-dia.

Adeus, Dragon Inn questiona em sua fixação insistente no espaço do banheiro, um espaço dedicado à recalcitrância do corpo e ao fracasso de sua superação.



Figura 4 – No banheiro dos homens em *Adeus, Dragon Inn*.

Sua ampliação da arquitetura do cinema sugere outros prazeres proporcionados pelas dimensões materializadas da espectatorialidade, em um deslocamento de foco que chama a atenção para as ponderações de Roland Barthes sobre o ato de ir ao cinema em “Saindo do Cinema”. De fato, as preocupações do filme de Tsai e do ensaio de Barthes se articulam de uma forma mutuamente esclarecedora, mantendo em comum uma agenda de desfamiliarização do espaço teatral e de descoberta do erotismo da espectatorialidade; isso codifica uma expressão singular da sexualidade em termos da idiossincrasia do espectador solitário.

“Saindo do Cinema” apresenta um ensaio sobre os pontos chave de questões psicanalíticas da relação do espectador com o dispositivo cinematográfico, denotando chamarizes imaginários da “imagem que me rodeia, me captura” e a dissolução da distância entre o eu e a tela/espelho em meio aos processos de projeção e identificação narcisista.⁴¹ No entanto, após ter esboçado este cenário

41 BARTHES, Roland. “Leaving the Movie Theater”. In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Nova York: Hill and Wang, 1987. p. 348.

familiar de cativação fantasmática, Barthes passa a complicá-lo, expressando uma resistência ao impasse envolvente do olhar sob a forma da pergunta: “Como se desgrudar do espelho?”. E arrisca uma resposta:

Ao se deixar fascinar duplamente, pela imagem e por seus arredores - como se tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcisista que olha, perdido, para o espelho imersivo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, o corredor, a massa obscura dos outros corpos, os raios de luz, que entram na sala, que saem do corredor: em suma, para criar uma distância, para “desagregar”, eu complico uma “relação” por uma “situação”. O que eu uso para me distanciar da imagem é aquilo que, em última análise, me fascina: Estou hipnotizado por uma distância; e essa distância não é crítica (intelectual); ela é, por assim dizer, uma distância amorosa: haveria, no próprio cinema... uma possível felicidade na discrição?⁴²



Figura 5 – O corpo perverso, *Adeus, Dragon Inn*.

Sem negar os poderes da imagem, Barthes registra a intervenção da sua disciplina visual do espectador por um corpo sensível ao ambiente empírico,

42 BARTHES, Roland. “Leaving the Movie Theater”. In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Nova York: Hill and Wang, 1987. p. 349.

que enquadraria e superaria esta imagem, recusando-se a simplesmente a retroceder à invisibilidade. Em sua listagem desses elementos ambientais que o ancoram em uma “situação” e, portanto, que o proporcionam certa distância da tela, encontramos um inventário aproximado do foco de interesse de *Adeus, Dragon Inn*, visto que ele alterna entre o físico e o virtual, o esboçado e o iluminado, o tátil e o visual. O filme lança seu olhar sobre o “corpo perverso” descrito nesta passagem, revelando-o em todas as suas facetas sinistras, indisciplinadas, grotescas e de grande carga sexual.

Este corpo perverso emerge particularmente com humor, por exemplo, em uma série de cenas em que o comportamento disruptivo de vários membros da plateia do Cinema Fuhe frustra as tentativas do turista japonês de assistir ao filme. Em vários momentos, podemos vê-lo incomodado com as interferências sonoras criadas por seus vizinhos conforme eles saciam seus apetites e participam dos prazeres sensoriais além do visual; o estalo de sementes de melancia sendo descascadas, o amassar de sacos plásticos e os sons de mastigação, do estalar dos lábios, e de saliva sendo chupada, atingem um nível irreal de intensidade na câmara ecoante que é o auditório.⁴³ Somando-se à grosseria dessas distrações, há o súbito aparecimento de um par sujo de pés perto do rosto do turista no momento em que alguém no assento de trás apoia as suas pernas ao lado dele. E o fluxo constante de fumaça de cigarro à deriva pelo ar serve como uma verificação dos desejos que podem, a qualquer momento, trazer a fisicalidade de volta ao espectador. O efeito cômico dessas cenas depende diretamente da relação inversa entre o conforto dos espectadores deleitados e o do turista japonês, que está cada vez mais perturbado pelo prazer deles.

Se o comportamento do público do Cinema Fuhe não se adequa aos protocolos de visualização adequada, no entanto, o dos personagens no banheiro masculino aparece, por contraste, em plena conformidade. Lá, encontramos em exibição um resguardo e uma quietude notavelmente ausentes no auditório. A semelhança entre a disposição dos corpos no banheiro e no cinema

43 As sementes de melancia aparecem em uma cena cômica em que Yang Kuei-meí come de forma barulhenta e rasteja no chão à procura de seu sapato depois de cair de seu pé, uma ação que lembra sua representação de uma barata em *O buraco*. O equivalente à pipoca para uma geração específica em Taiwan, as sementes de melancia se destacam como uma marca altamente específica da cultura cinematográfica local; nas palavras de Tsai, “uma memória muito profunda para o público chinês”. Ming-liang, Tsai apud RAPFOGEL, Jared. “Taiwan’s Poet of Solitude: An Interview with Tsai Ming-liang”. *Cineaste*. V. XXIX, 2004. p. 28.

- envolvendo a proximidade física associada a uma imprecisão do olhar, com os personagens quase se tocando em ambientes íntimos, mas nunca fazendo contato visual - é igualmente impressionante. Através deste paralelo visual, *Adeus, Dragon Inn* aponta para a presença e a impertinência carregadas, adquiridas pelo corpo precisamente naquele espaço onde a convenção social exige uma desatenção a elas. A recuperação de uma dimensão corpórea da experiência, além disso, desmascara um erotismo latente, de modo que reconhecer as tensões sexuais que percorrem e conectam esses espaços é também reconhecer o seu homoerotismo. Para Tsai, o erotismo da espectatorialidade está inextricavelmente ligado à subcultura gay da sala de cinema, não redutível a um aspecto único e pessoal de recepção. Dadas as oclusões particulares de atenção que confrontam a sexualidade gay em um mundo heteronormativo, no entanto, o status do cinema como um espaço *queer* complica ainda mais a repressão do corpo dentro dele; na verdade, a questão daquilo que Barthes coloca nos termos do corpo perverso não é neutra. Sobre este aspecto, então, surge a pergunta: poderia *Adeus, Dragon Inn* iluminar uma leitura de “Saindo do Cinema” e ao mesmo tempo o ensaio oferecer *insights* sobre o filme?

É significativo que este seja um ensaio no qual a própria disposição sexual de Barthes possa ser discernida com clareza incaracterística, visto que o próprio cinema marca um ponto de parada no itinerário de desejo do escritor, um local em um mapeamento de uma cidade gay diferente daquela familiar a Tsai, mas que partilha algumas das suas características. Falando do seu lugar dentro do cinema, Barthes descreve sua distância da imagem como uma distância “amorosa”, compreendida sensualmente ao invés de cognitivamente, sublinhando assim a natureza desejante do corpo perverso do espectador - que ele sugere não ser simplesmente lembrada, mas, de fato, descoberta dentro dos confins do cinema. Ele faz uma referência rápida ao *cruising* ao perseguir essa linha de pensamento: a escuridão do cinema é “a ‘cor’ de um erotismo difuso”, que torna a sala “um local de disponibilidade (até mais do que de *cruising*), a desocupação dos corpos que melhor define o erotismo moderno - não o da publicidade ou do *strip-tease*, mas aquele da cidade grande”. O *cruising*, no entanto, cai no esquecimento conforme ele persiste na indagação: “É nesta escuridão urbana que a liberdade do corpo é gerada; esse trabalho invisível de

afetos possíveis emerge de um casulo cinematográfico verdadeiro...é devido ao fato de eu estar fechado que eu trabalho e brilho com todo o meu desejo”.⁴⁴

Dentro do cinema, a escuridão convida o corpo para um estado de sossego, um relaxamento da atividade e das aparências que, por sua vez prenuncia a liberação da disponibilidade erótica e do “brilho” do desejo. Sob sua capa tenebrosa, “é gerada a liberdade do corpo”, o desejo é liberado, e dentro do invólucro que protege as trevas da luz, a sexualidade encontra a libertação. O senso de erotismo evocado nesta passagem tem uma qualidade distintamente intermitente e indescritível, tecido numa oscilação contínua de termos opositos - escuridão e brilho, invisibilidade e surgimento, confinamento e liberdade, indolência e trabalho. Longe de estar ancorada numa fixidez situacional, ele é constituído pelo efeito de cintilação desta oscilação, perceptível apenas em visões fugazes. Da mesma forma o *cruising* – uma prática associada tanto ao cinema de Barthes quanto ao de Tsai, e que se destaca como um tropo chave da sexualidade gay em todo o trabalho do crítico – desaparece de campo apenas para reaparecer novamente momentos depois, quando Barthes muda sua atenção do “afeto possível” do espectador individual para aqueles liberados pela massa de corpos congregados neste espaço, ao qualificar a escuridão do cinema como “anônima, povoada, numerosa”. Se uma experiência *queer* da espectatorialidade materializada move este ensaio, então essa experiência também só pode ser captada em vislumbres intermitentes, retirados do véu de obscuridade que lhe confere um contorno visível. Nossa primeira pista da hesitação que estrutura este ensaio pode ser encontrada logo no início de seu título, “Saindo do Cinema”, um título curioso para um texto que diz respeito principalmente ao que acontece depois de se entrar no cinema. Então, no diálogo entre este texto e *Adeus, Dragon Inn*, descobrimos uma perspectiva importante sobre uma sexualidade cuja expressão evita a instrumentalidade da exposição e a declaração direta, encontrando recurso, ao invés, em uma discrição ambígua. Este termo que, como muitos comentaristas observam, funciona como um código para a própria sexualidade de Barthes, aparece no seu questionamento final acerca da existência, “no próprio cinema... de uma possível felicidade de discrição?”, uma pergunta cuja significado completo pode ser discernido à luz vacilante de um cinema como o Fuhe .⁴⁵

44 BARTHES, Roland. “Leaving the Movie Theater”. In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Nova York: Hill and Wang, 1987. p. 346.

45 A discrição de Barthes sobre a questão de sua homossexualidade tem sido um desafio para os pensadores lidando com o legado que ele oferece para

O TEATRO E SEUS DUPLOS

A estranha dimensionalidade do corpo em *Adeus, Dragon Inn*, com suas atenuações espetrais e retornos materiais, sofre uma nova inflexão no tratamento de Tsai do familiar conceito estrutural do “filme dentro do filme”. As primeiras imagens do filme consistem em uma sequência de crédito que emula o visual do *Dragon Gate Inn* e outras obras de seu gênero e período, com o título do filme - *Bu san*, ou “não separados” - e seus créditos de produção anunciados em letras impressas em vermelho blocadas em negrito contra um fundo preto. A sequência de crédito é seguida por uma tomada da tela do Cinema Fuhe que preenche todo o quadro conforme começa a exibição, causando uma confusão momentânea em relação a que filme exatamente estamos assistindo. Esta incerteza é dissipada na próxima gravação, enquadrada a uma distância maior para abranger o espaço do auditório, bem como a tela, e, assim, estabelecer claramente o enquadramento como um todo do filme dentro do outro. Nesses momentos de abertura, encontramos o auditório lotado de espectadores, em contraste com o vazio que posteriormente se segue no filme. Entre esses espectadores está o próprio diretor, com sua nuca distintamente visível em um plano que o revela sentado ao lado do crítico de cinema Alphonse Youth-Leigh, igualmente reconhecível por sua grisalha cabeleira rebelde. O som reforça ainda mais a citação e a confluência de imagens conforme os créditos de abertura são apresentados ao som da trilha de *Dragon Gate Inn*.⁴⁶ A trilha sonora do filme *wuxia* - que consiste em uma narração em terceira pessoa estabelecendo o background da história e apresentando suas personagens principais - continua dominando o restante dessa cena. Mais do que simplesmente citar o *Dragon Gate Inn*, então, o filme de Tsai tece a sua própria narrativa dentro do filme de King Hu de modo complexo - como Liu Yung Hao observa, “amalgamando-se

os estudos queer; sobre isto ver MILLER, D.A.. *Bringing Out Roland Barthes*. California: University of California Press, 1992. Minha própria leitura de “Leaving the Movie Theater” deve muito à intervenção de Pierre Saint Amand nesta discussão: “É possível ... olhar além do mecanismo do segredo em direção a um erotismo particular e marginal (ou minoritário). E se o próprio segredo não for mais destinado a simplesmente estar em conformidade com um texto homofóbico, mas tenha conseguido criar uma nova disponibilidade do corpo e do ser?” SAINT-SAINT-AMAND, Pierre. “The Secretive Body: Roland Barthes’s Gay Erotics”. *Yale French Studies*, New Haven, n. 90, p. 153-171. 1996. p. 155.

46 Esta estratégia de citação ecoa o uso de Tsai da trilha de *Os incompreendidos* como acompanhamento não-diegético para os créditos finais de *Que horas são aí?*.

a *Dragon Gate Inn*, mas também “convergindo, colidindo, portanto produzindo certa incoerência e desarmonia”.⁴⁷ Esta estratificação dos tempos de tela e das histórias – no tributo nostálgico do filme à idade de ouro do cinema chinês associado ao filme de artes marciais e seu retrato simultâneo do declínio dessa idade de ouro no fechamento da sala de cinema – transmite uma densidade e ressonância pronunciadas a um tempo presente narrativo quase vazio de ação, drama, ou evento.

Dragon Gate Inn não volta a monopolizar a nossa atenção no restante do filme tão inconsistentemente como na cena de abertura, mas tampouco alguma vez retrocede inteiramente de nossa consciência. Somos levados a perceber que *Adeus, Dragon Inn* dura todo o tempo da exibição, e apenas se conclui quando o show se encerra e os dois funcionários do teatro fecham o estabelecimento e vão embora⁴⁸. Assim, o esquema geral do filme inscreve o espelhamento reflexivo de um filme no outro como uma moldura narrativa central. Em vários momentos cruciais da história, também, o nosso olhar é redirecionado para frente e para trás entre o espaço do teatro e da tela sobre a qual *Dragon Gate Inn* é projetado. Uma instanciação importante similar ocorre ao descobrirmos entre os membros da audiência da exibição de *Dragon Gate Inn* os próprios atores principais do filme, Miao Tien e Shih Chun, dois astros do cinema chinês. Ao assistir a esses atores assistido a si próprios no filme, nos deparamos com o contraste entre a sua aparência envelhecida e comum, observada na penumbra do cinema, e sua glória juvenil projetada, como guerreiros heroicos de *wuxia*, banhada na incandescência colorida da tela.

A reduplicação dos corpos desses atores através de ambos os espaços reais e virtuais inscreve a passagem do tempo no contraste entre suas imagens da tela do passado e do presente e sugere em sua co-presença a simultaneidade de múltiplas temporalidades dentro da mesma localidade. Seus reflexos um do outro criam uma ponte impossível entre as ordens incomensuráveis da realidade, que se expande sobre o motivo de assombração do filme. De fato, de acordo com o diretor, a ideia central que rege *Adeus, Dragon Inn* é o retorno dos mortos: “*Adeus, Dragon Inn* realmente começou com Miao Tien e *Que horas são*

-
- 47 LIU, Yung Hao. “I thought of the times we were in front of the flowers: analyzing the opening credits of *Goodbye Dragon Inn*”. In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-shou Robert (Orgs.). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. Londres: Routledge, 2007. p. 178.
- 48 O evento real da exibição é, na verdade, ligeiramente comprimido, já que o tempo total de *Dragon Gate Inn* excede o de *Adeus, Dragon Inn*.

aí?. Devido ao fato da personagem de Miao Tien morrer em *Que horas são aí?* eu fiquei pensando em como utilizá-lo novamente em meus filmes ... Eu queria fazer um filme sobre um fantasma que vem a um teatro para assistir a um filme. Eu me perguntava qual filme Miao Tien assistiria se ele voltasse, e *Dragon Gate Inn* parecia ser a resposta natural”⁴⁹. O retorno de Miao Tien dos mortos já é insinuado no filme anterior; depois de ter morrido nos primeiros cinco minutos da narrativa, ele reaparece inexplicavelmente em Paris na mágica cena final do filme como um fantasma bem vestido que passeia pelo pôr do sol metafórico de uma roda gigante no horizonte distante.⁵⁰ A seleção de Tsai de *Dragon Gate Inn* – em que Miao encena um de seus papéis mais conhecidos, um oficial da lei corrupto que trabalha para o maldoso Eunuco Tzao - ressuscita não só o próprio ator, mas também a história incorporada em seu papel de estrela, a fim de prestar homenagem à corporificação por Miao de uma memória cultural coletiva do gênero das artes marciais. Assim, *Adeus, Dragon Inn* amplifica o tropo da assombração, confrontando o fantasma com seu duplo virtual, a imagem da tela. E à medida que nós consideramos esta *narrativa em abismo* de espectralidade, torna-se incerto exatamente quem são os fantasmas neste filme - os atores idosos que aparecem como uma sombra de seus eus anteriores ou as imagens sobre a tela, projeções fantasmáticas e vestígios do passado, conjuradas no presente.

Se Miao Tien, que apareceu em quase todos os filmes de Tsai até o momento, inspira a citação de *Dragon Gate Inn* pelo diretor, esta citação, por sua vez, motiva a participação de Shih Chun, que interpreta o antagonista de Miao no filme, um guerreiro heroico cuja missão é defender os alvos inocentes dos desejos maldosos de Eunuco Tzao. Shih Chun é introduzido em um plano que visivelmente trata a tela como um espelho: o único espectador no auditório, de costas para a câmera, à direita do plano, ele contempla a sua própria imagem na tela à sua frente, avançando na diagonal em direção à câmera e enquadrada em plano médio. Shih Chun e Miao Tien se reúnem numa cena próxima ao final do filme, na qual assistem à batalha final entre as suas personagens em

49 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005. p. 387-88

50 Enquanto a assombração estabelece uma interação fantástica através dos espaços geográficos, Taipei e Paris, em *Que horas são aí?*, aqui ela inscreve uma reverberação temporal dentro de um espaço singular; mesmo nesta diferença, no entanto, podemos detectar um espelhamento invertido de um filme no outro.

Dragon Gate Inn. Miao Tien se vira para olhar incisivamente para Shih Chun sentado várias fileiras atrás dele, e Shih Chun, por sua vez dirige um olhar severo em direção Miao Tien, de modo que o cruzamento de seus olhares reprisa o entrelaçamento de suas espadas na tela. Alternando entre os pontos de vista dos atores no auditório e suas imagens na tela, o padrão de edição desta sequência sublinha ainda mais a duplicação dessas figuras e espaços. A sequência termina com um prolongado plano próximo de Shih Chun conforme a batalha final alcança seu fim. Uma lágrima lentamente, mas perceptivelmente, nasce e transborda de cada olho e seu rosto evidencia mutuamente uma tristeza profunda, saudades e prazer - uma expressão nostálgica que encapsula a atmosfera do filme com uma intensidade notável e sutil.



Figura 6 – Shih Jun observa a si mesmo, *Adeus, Dragon Inn*.

Conforme as energias das espadas, dos corpos e dos pulmões engajados na batalha *são* subordinadas à modulação da fixação do olhar, torna-se aparente um outro ponto de contraste entre o espaço físico e virtual. A calma que caracteriza a batalha de olhares entre Shih Chun e Miao Tien é consistente com a relação curiosamente disjuntiva entre o espaço sônico e o espaço visual no filme. Assim como muitos dos outros filmes de Tsai, *Adeus, Dragon Inn* não contém nenhuma música não-diegética, exceto por sua sequência final de créditos. Nem mesmo quaisquer de suas personagens realmente

falam na maior parte das vezes e, embora a qualidade especialmente lacônica da totalidade da obra de Tsai tenha sido frequentemente observada, *Adeus, Dragon Inn* vai ainda mais além em sua eliminação quase total do diálogo.



Figura 7 – Miao Tien observa a si mesmo, *Adeus, Dragon Inn*.

No entanto, descrever o filme como mudo seria impreciso dado à contínua presença sônica de *Dragon Gate Inn* ao longo da narrativa. Mesmo quando o universo fictício de *jianghu*⁵¹ de King Hu desaparece da visão da câmera vagaante, ele ainda pode ser ouvido ecoando através dos espaços da sala de cinema, fazendo com que fiquemos o tempo todo cientes da sua exibição dentro do filme. A trilha sonora comparativamente saturada de *Dragon Gate Inn*, desse modo, funciona um pouco à maneira da música de fundo de *Adeus, Dragon Inn*, como uma partitura fiduciária que define o humor da narrativa e registra seus eventos através de uma remoção oblíqua. Os sons desincorporados emitidos pela projeção são reverberados e se mesclam com os ruídos emitidos do espaço real do teatro num palimpsestoônico que produz um sentido auditivo de uma realidade duplicada. Nessa paisagem sonora a *mise-en-scène* contraída da sala de cinema progressivamente ganha profundidade a partir das sombras sônicas produzidas pelo filme-dentro-do-filme. A tensão assim gerada entre o mundo

51 O mundo ficcional no qual as histórias do gênero *wuxia* se desenrolam é conhecido como *Jianghu*, que significa literalmente “rios e lagos”. [N.E.]

virtual da tela e espaço físico do teatro, e mantida através dos registros de som e imagem, compreende a premissa fundamental de organização de *Adeus, Dragon Inn*.

Os sons vindos do filme projetado no Cinema Fuhe não só nos lembram do mundo fictício paralelo que obscurece o verdadeiro cenário da história, mas também chama a atenção para a relativa ausência de som no auditório. Com exceção de dois breves exemplos de conversa, incluindo o assunto de fantasmas discutido anteriormente neste capítulo, os habitantes do Cinema Fuhe nunca falam enquanto vagam, assistem e fitam. Nós não ouvimos os corpos que observamos, e, enquanto isso, os rastros sonoros de muitos outros corpos despercebidos flutuam pelo ar. Essa exclusão rigorosa da fala marca uma rejeição deliberada da hierarquia narrativa que convencionalmente privilegiaria o diálogo na trilha sonora, abrindo caminho para que outros tipos de ambiente e sons corporais - passos, mastigação, respiração, chuva e água escorrendo - venham à tona. Conforme o diálogo é deslocado de sua posição de primazia, a trilha sonora perde a sua estrutura de organização e se dispersa num campo acêntrico de ruído, cujo ponto de foco aural não é determinável em um primeiro momento. Assim como Tsai, tantas vezes em seu cinema, recalibra a escala de ação dramática em relação a atos, gestos, e detalhes menores, aqui a trilha sonora também é reordenada com relação à materialidade opaca dos sons ao invés do significado linguístico das palavras, à fala de objetos e espaços ao invés de personagens.

Michel Chion, em sua análise da voz no cinema, chamou a atenção para o fascínio particular causado pela mudez como um dado de presença liminar. Assim como a voz sem corpo - o que Chion designa o *acousmêtre* - serviu durante muito tempo para representar monstros, fantasmas e vilões sobrenaturais, o corpo sem voz também transmite um tipo de existência assombrada, que sugere obscuridade, segredos e profundidades desconhecidas.⁵² (Curiosamente, Chion nomeia a homossexualidade como um desses segredos.) Na sua

52 Vemos esta convenção operando em filmes de *M, O vampiro de Dusseldorf* (1931) e *O testamento do Dr. Mabuse* (1933) de Fritz Lang até filmes de terror como *Sangue de pantera* (1942) e *Halloween: a noite do terror* (1978). Na verdade, a fantasmagoria paradigmática do *acousmêtre* e o corpo sem voz tem desempenhado um papel importante, conforme muitos comentaristas têm observado, no desenvolvimento do gênero de horror. Para uma discussão sobre o estranho acústico, ver SPADONI, Rob. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007.

intimação do incognoscível e do incomunicável, a figura do mudo, assim, opera uma ruptura: “os limites do seu ser e do seu corpo geralmente são indefinidos”, escreve Chion; assim, “por definição, o mudo problematiza a ‘palavra final’ da narrativa do filme que, supostamente, fecha o sistema narrativo como um todo unificado”.⁵³ Sem dúvida, os personagens mudos em *Adeus, Dragon Inn* devem ser qualificados como não vocalizados, ao invés de corpos sem voz - uma distinção que sugere uma invocação mais deliberada de um modo anacrônico de performance baseada no gesto. No entanto, o efeito desestabilizante sobre a unidade e a presença é semelhante. Se a ausência da palavra falada, vista em relação ao tema da prostituição, mantém o suspense em torno desse ato, como uma espécie de centro oco em torno do qual a sua tensão dialética de conexão e isolamento se cristaliza, neste contexto narrativo mais amplo ela também suspende a unidade do corpo em si. Como Mary Ann Doane observou, a imagem falada reforça uma ideologia da presença: som e imagem se fundem no corpo, o que, consequentemente, surge como organicamente integral e subjetivamente centrado.⁵⁴ Por outro lado, a mudez dos personagens do filme aumenta a sua aura de fantasmagoria: se esses personagens já aparecem deveras desprovidos de vida conforme se escondem nas sombras do cinema, em um vívido contraste com os corpos vociferantes e infatigáveis projetados na tela, seu silêncio passivo os torna ainda mais estranhos e parecidos com zumbis.

Conforme o filme se aproxima do fim, vemos os créditos finais de *Dragon Gate Inn* aparecerem na tela, seguido de um corte abrupto para uma gravação em reverso de planos do auditório vazio, visto da perspectiva da tela, conforme a bilheteira liga as luzes e começa a se mover entre os corredores, retirando os detritos. As últimas notas da trilha musical do filme de *wuxia* são silenciadas pelo barulho alto das luzes de serviço, seguido por uma imobilidade quebrada apenas pelos passos pesados da bilheteira.

53 CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1999. p. 100.

54 Ver DOANE, Mary Ann. “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”. In: ROSEN, Philip (Org.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 335-49.



Figura 8 – O olhar nostálgico, *Adeus, Dragon Inn*.

A transição entre esses dois planos é apresentada de forma nítida, contrastando a música e o silêncio, a planaridade e a profundidade, a escuridão e a luz, para destacar a cesura que as divide e imprimir no espectador a experiência de uma ruptura sensorial e fenomenológica profunda, semelhante ao despertar de um sonho ou à emersão de um estado alterado⁵⁵. Finalmente, a bilheteira sai do quadro para a esquerda e o som de seus passos some, drenando o plano de toda presença humana. A câmera permanece fixa na sua posição estática conforme o silêncio e o vazio se desenrolam em uma impressionante longa duração.⁵⁶ Nesta cena indelével, o olhar prolongado para o espaço vazio do

55 A analogia do cinema e do sonho é desenvolvida em um curta de três minutos feito por Tsai em contribuição para *Cada um com seu cinema*, um filme de compilação encomendado para homenagear o sexagésimo aniversário do Festival Internacional de Cannes em 2007. Intitulado *It's a Dream*, o curta ocorre em um antigo cinema, ao mesmo tempo que evoca memórias de infância do diretor de ir ao cinema na Malásia e reencenar um sonho sobre si mesmo com seu pai (Lee Kang-sheng) e a mãe. Junta-se ao trio uma mulher (Pearly Chua, de *Eu Não Quero Dormir Sozinho*), que come peras em um espeto e as fornece a um homem sentado atrás dela (Norman Atun, do mesmo filme). Em sua configuração de cinema, o erotismo anônimo da troca entre o homem e a mulher, e a canção anacrônica que acompanha as imagens, é um sonho que pode ser visto como um posfácio para *Adeus, Dragon Inn*.

56 A duração total do plano é de cinco minutos e meio.

cinema se torna um ato de homenagem, com o espectador convidado a relaxar neste último olhar ao Cinema Fuhe e se render à formação lenta de sensações de perda e saudade no tempo morto do plano-sequência.⁵⁷

Com o término da exibição, assim como uma sensação de realidade é restaurada para o espaço misterioso do cinema, seus fantasmas também são exorcizados com a restauração das vozes nos corpos. Após essa cena, testemunhamos Miao Tien e a criança pequena que ele acompanha deixando o cinema, e à medida que passam pelo saguão, Shih Chun chama seu velho amigo pelo nome: “Você veio ver um filme?” “Há muito tempo que eu não vou ao cinema”. Shih Chun responde: “Ninguém mais vem ao cinema. E ninguém mais se lembra de nós”. Com estas palavras, eles ficam juntos num momento de silêncio contemplativo e lançam seus olhares de volta para o cinema atrás deles. Enquanto a primeira conversa no filme entre os dois jovens que se seduzem serviu para insinuar verbalmente a ideia de assombração, esta segunda e última instância de diálogo entre os atores mais velhos alcança um efeito inverso, dissipando a aura sobrenatural dos dois atores e humanizando sua presença na troca mundana de palavras. O pesar melancólico expresso pelos oradores coloca um ponto final à magia sobrenatural lançada pelo filme no próprio ato de articular seus impulsos afetivos.

Tsai ecoa estes sentimentos com a canção que pontua o filme, sua única instância de música não-diegética, entrando ao final de uma série de imagens em que a bilheteira e o projecionista fecham o local e separadamente partem sem cruzar seus caminhos. A única troca que ocorre entre os dois personagens é indireta, com o projecionista descobrindo ao acaso o pão deixado pela moça em uma panela de arroz na bilheteria e a confirmação dessa descoberta conforme ela secretamente o observa montando em sua motocicleta com a panela de arroz nas mãos.⁵⁸ Enquanto ela caminha para casa sob a chuva forte, uma música dos anos 1960 começa a tocar e ouvimos os versos: “Sob a lua eu me

57 Descrevendo esta exibição, Tsai recorda que “eu não poderia apenas dizer ‘corta’... [eu] queria chegar neste sentimento de que as coisas estão desaparecendo”. Citado em RAPFOGEL, Jared. “Taiwan’s Poet of Solitude: An Interview with Tsai Ming-liang”. *Cineaste*. V. XXIX, 2004. p. 28.

58 A panela de arroz é mais um objeto recorrente nos filmes de Tsai, em lugar de destaque como um acessório familiar onipresente; para uma discussão sobre esse objeto ver YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005. P. 227-28.

recordo, diante das flores eu me recordo, o passado ainda está no meu coração. Meio amargo, meio doce, ano após ano eu não consigo me desvencilhar. Para sempre me lembrarei, com saudades.” Esses versos demonstram o que Yeh e Davis descrevem como “um apelo coletivo profundo nos filmes de Tsai,” enraizado “numa recusa a deixar com que os detritos sumam ... como nossa lógica consumista manda. Ele se recusa, pois é um detrito cultural valioso, que nos liga aos outros e ajuda a explicar quem e o que somos”.⁵⁹ Assim como uma expressão enfática do desejo de lembrar, ao invés de abandonar, a canção afirma o próprio cultivo do diretor de uma atitude nostálgica para o passado e seus vestígios, ilustrada como um resquício de uma cultura obsoleta passada pelo intertítulo escrito à mão que aparece antes dos créditos finais do filme: “Uma música antiga dos anos 1960, ‘Lembrando com Nostalgia’; Interpretada por Yao-Lee; Música de Hattori Ryoichi; Letra de Chen Dei Yi”.



Figura 9 – Um presente de despedida, *Adeus, Dragon Inn*.

A inscrição rotula a canção como “antiga” e chama atenção para a saudade sentimental expressa na música, enquanto a marca do diretor acrescenta mais uma camada de auto-reflexividade através do estabelecimento dessa

59 YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005. p. 250.

saudade como um sinal da presença autoral, uma declaração altamente pessoal de afeto. Além da agência individual, a marca invoca uma série de nomes com os quais “Tsai Ming-liang” está associado, afirmando a identidade do diretor como parte de uma experiência coletiva e histórica de autoria, colaboração e criação. Assim como a aparição de Tsai no início de *Adeus, Dragon Inn*, a marca de sua mão no final do filme liga a autoria à recepção e à restauração, o ato de criação ao do tributo memorial amoroso, e propõe a própria atividade cinematográfica como um exercício ativo da recusa do esquecimento.

NOSTALGIA QUEER

A melancolia ousada de *Adeus, Dragon Inn*, suas atenções sensíveis para o que está desaparecendo e sendo deixado para trás, sugere a tendência antiprogressista da política *queer* de Tsai. Assim como seus filmes desviam das posições de sujeito ativo em relação à autenticidade implícita na categoria do “cineasta gay”, eles também rejeitam profundamente a teleologia da revelação sobre a qual as narrativas sobre sexualidade são comumente modeladas - uma teleologia em que as histórias se resolvem através de uma progressão do sigilo para a abertura e da repressão para a liberação. A estabilidade enganosa do dentro/fora da lógica binária da identidade sexual oferece pouco para as fantasias utópicas de *Adeus, Dragon Inn*, um filme que se move muito além do alcance do que Song Hwee Lim chama de um “quadro anglo-americano-cêntrico de identidade baseado na política” que privilegia a narrativa de revelação como forma original do cinema gay⁶⁰. As limitações desse quadro em relação a outros contextos culturais, com suas normas universalistas de identidade e liberdade, valem muito a pena de serem recordadas, levando em conta os lapsos críticos que marcam as discussões contemporâneas dos movimentos gays e lésbicos não-ocidentais - isto é, a tendência de impor uma epistemologia do armário enraizada no Ocidente como o único padrão de contraposição, de modo que as iniciativas liberacionistas de outras partes do mundo são medidas como inevitavelmente atrasadas e inadequadas para o presente. Nos contextos da China,

60 FUSS, Diana (Org.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*. Nova York: Routledge, 1991; LIM, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulus: University of Hawai'i Press, 2006. A resistência de Tsai contra modelos políticos identitários também é discutida por ROJAS, Carlos. “Nezha Was Here”: Structures of Dis/placement in Tsai Ming-liang’s Rebels of the Neon God”. *Modern Chinese Literature and Culture*, n. 15, 2003. p. 63-89.

a incomensurabilidade das normas universalistas e a especificidade cultural muitas vezes se esgotam em termos de uma fusão problemática das estruturas tradicionais de parentesco chinês com o atraso e a repressão e, concomitantemente, opera-se uma valorização neoliberal de modos de subjetividade modernos, urbanos, e individualizados como os únicos caminhos para uma sexualidade viva⁶¹. Na verdade, a resistência de Tsai aos modelos progressistas da temporalidade adquire um significado mais profundo à luz dos pressupostos coloniais e desenvolvimentistas que pesam sobre o ideal de progresso, e os anexa a um “outro” tardio⁶².

-
- 61 Um exemplo típico pode ser encontrado em um recente artigo de um jornalista americano, Tim Johnson, sobre a situação dos homossexuais na República Popular da China. Johnson relata que apesar dos progressos realizados rumo a uma maior aceitação do público e da visibilidade para gays que vivem em áreas metropolitanas, que testemunharam o florescimento de redes e comunidades subculturais nos últimos anos, uma barreira aparentemente intransponível continua a ser erguida. Os gays (pelo que Johnson parece designar “homens gays”, especificamente) se deparam com a pressão de casar e ter filhos, para continuar a linhagem da família - uma pressão exacerbada pela política de filho único da RPC, e a qual muitos homens gays não conseguem resistir. Mesmo muitos dos que agora desfrutam das liberdades civis e sociais disponíveis para os homossexuais, Johnson sugere, resignaram-se a uma vida futura no armário. Seu artigo, “Attitudes toward Homosexuality Relax in China, but Pressures Remain”, provocou um debate caloroso na lista de e-mails da *Modern Chinese Literature and Culture*, com muitas objeções aos preconceitos culturais que funcionariam como premissa ao retrato pessimista de Johnson da vida gay na China. Ver JOHNSON, Tim. Attitudes toward Homosexuality Relax in China, but Pressures Remain. *McClatchy Washington Bureau*, 2007. Um comentarista, Red Chan, escreveu: “Sair do armário não é apenas a estratégia de assegurar a identidade gay. Na verdade, pode causar mais mal do que bem. Às vezes, a consequência de sair do armário poderia ser tão prejudicial que de forma geral, é melhor não fazer isso. É pessoal, é político? É para o bem individual ou geral? Sou contra pensar que, se uma pessoa gay não sair do armário, isso significa automaticamente que sua vida está arruinada. Eu sou contra a perspectiva do artigo de Tim Johnson, de que porque os homens gays na China acham difícil sair do armário, eles estão condenados. Acontece que eu conheço chineses gays que desafiam os estereótipos de formas brincalholas, energéticas e criativas”. Lista de e-mail da *Modern Chinese Literature and Culture*, 13 de fevereiro de 2007.
- 62 Fran Martin retoma as questões de tempo, o desenvolvimento e a política pós-colonial em relação a Tsai em MARTIN, Fran. “The European Undead: Tsai Ming-liang’s Temporal Dysphoria”. *Senses of Cinema*. Disponível em: <http://>

A representação da sexualidade na cultura cinematográfica chinesa recente apresenta uma série de desafios a essas suposições críticas. Desde os anos 1990, Taiwan tem assistido a uma onda de filmes que envolvem o tema da homossexualidade, juntamente com obras de literatura e teatro. Conforme Fran Martin demonstrou, o fenômeno da *tongzhi wenzue*, ou ficção queer, indexa a força cultural dos movimentos ativistas gays e lésbicos emergentes em Taiwan ao longo da década⁶³. Se a visibilidade do tema da sexualidade gay na produção cultural de Taiwan tem como mais famoso exemplo *Banquete de Casamento* (1993) de Ang Lee - um dos filmes mais populares do período do pós-Novo Cinema e um enorme sucesso global que estabeleceu a reputação de Lee como uma estrela em ascensão - então, seu contemporâneo Tsai pode ser situado na outra extremidade desse eixo cultural, como um exemplo de uma sensibilidade⁶⁴ queer radical. Além de Taiwan, inúmeros filmes de Hong Kong e da China Continental neste período também abordam o desejo pelo mesmo sexo. Abrangendo um largo espectro de práticas, estas obras vão desde filmes de arte como *O outro lado da cidade proibida* (China, 1996) de Zhang Yuan, *Felizes juntos* (Hong Kong, 1997) de Wong Kar-wai e os filmes de Stanley Kwan; até filmes comerciais populares, como *Fórmula 17* (Taiwan, 2004) de Chen Yin-jung; até produções *avant-garde* e *underground* como *Let's Love Hong Kong* (Hong Kong, 2002) de Yau Ching e o trabalho do diretor da China continental Cui Zi'en. Uma visão regional mais ampla do cinema asiático corrobora o impacto dessa virada cultural, dado o aumento sem precedentes de representações da sexualidade gay e lésbica em filmes do Japão, Coréia do Sul, Tailândia e Índia.

sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/. Acesso em: 13 nov. 2015.

- 63 MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- 64 Ambientado em Nova York, a história de *O Banquete de Casamento* envolve o subterfúgio de um homem chinês-americano gay que se casa com uma mulher imigrante da República Popular da China para apaziguar seus pais tradicionais e homofóbicos e esconder o seu relacionamento com seu amante branco. A representação da homossexualidade no filme suscitou muitas críticas. Ver, por exemplo, Lim, "The Burden of Representation," em LIM, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006. e Fran Martin, "Globally Chinese at The Wedding Banquet," em MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

Assim, críticos como Andrew Grossman postularam a ascensão de um Novo Cinema Asiático *Queer*, ecoando a declaração de B. Ruby Rich de um Cinema Asiático *Queer*.⁶⁵

A cunhagem de Rich deste termo dialogou com uma onda de filmes independentes norte-americanos da década de 1990, representada por diretores como Jennie Livingston, Todd Haynes, Gus Van Sant, e Gregg Araki.⁶⁶ A conectividade global veiculada à ideia de um Novo Cinema Asiático *Queer*, captando a frase de Rich a fim de recodificá-la em torno da diferença cultural, aponta para o caráter híbrido e translacional das sexualidades encontradas neste Cinema Asiático *Queer*, fundamentado de uma só vez pelas configurações locais e globais de identidade e comunidade, de público e privado, bem como pelas tensões entre estas. A proximidade histórica de filmes como *O rio, O outro lado da cidade proibida* e *Felizes juntos* com as obras do Cinema Asiático *Queer* funciona como *Veneno* (Todd Haynes, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992), e *Meninos não choram* (Kimberly Peirce, 1999), sugere algo a respeito do traço de um cinema gay transnacional, com filmes de língua chinesa se abrindo para um horizonte mundial, por um lado, e ao mesmo tempo encarando histórias e práticas culturalmente específicas, conforme eles se envolvem com uma política de sexualidade.⁶⁷ No caso específico de Taiwan, Martin argumentou que as identidades sexuais que estão ganhando visibilidade pública no momento

65 GROSSMAN, Andrew (Org.). “Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade”. *Journal of Homosexuality*, n. 39, 2000; Ver também LEUNG, Helen Hok-sze. *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2009. e WU, Chia-chi. “Queering Chinese Language Cinemas”. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE SOCIETY FOR CINEMA AND MEDIA STUDIES, Chicago, mar. 2007. Em Taiwan e Hong Kong, o cinema gay ganhou impulso nos anos de 1990 com a criação de festivais dedicados a filmes gays e lésbicos, enquanto na RPC o tema da homossexualidade tem sido explorado por cineastas underground desde meados da década de 1990. Para uma teorização alternativa do cinema *queer* que o situa dentro do legado do Terceiro Cinema como um cinema underground político, ver LEUNG, Helen Hok-sze. “New Queer Cinema and Third Cinema”. In: AARON, Michele (Org.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

66 Ver RICH, B. Ruby. “New Queer Cinema”. *Sight and Sound*. n. 2, 1992. p. 30-35.

67 Essas histórias incluem uma longa tradição de representações de inflexões de gênero - eunucos, travestis, mulheres guerreiras - enraizadas em formas pré-cinematográficas como a literatura e o teatro.

são compostas da interação e das “relações complexas entre as culturas locais, histórias nacionais, ligações regionais e conhecimentos sexuais globalmente móveis”.⁶⁸ A consciência de *Tongzhi*, ela observa, expressa uma “aspiração de participar da ‘cultura mundial’ contemporânea”⁶⁹, uma cultura na qual o cinema desempenha um papel importante como uma mídia globalizada.

As variantes coordenadas de identidade sexual e nacional descritas por Martin encontram uma expressão particularmente convincente nos filmes de Tsai, que voltam um olhar desfamiliarizante sobre os temas e formas sociais, destacando a desorientação dos indivíduos ao encontrarem as instabilidades de lugar, de tempo e das redes relacionais. Em seu imaginário cinematográfico, nos deparamos com uma estranheza que é central e constitutiva de um mundo em que a coerência e a estabilidade das fronteiras, identidades e intimidades foram radicalmente prejudicadas. Embora a imagem da sexualidade encontrada em filmes como *O rio e Adeus*, *Dragon Inn* ofereça ao público pouco em termos de acesso às verdades interiores ou aos desejos autênticos, ainda assim esta encontra um lar natural num mundo cada vez mais desnaturalizado, um mundo sob a constante exclusão e transformação.⁷⁰ Como outras obras de ficção gay taiwanesa, esses filmes “[posicionam] o tema da homossexualidade ... no coração dos sistemas da cidade, do estado e do globo e suas novas reconfigurações para a era atual”, nas palavras de Martin, ao invés de permanecer

68 MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. p. 8.

69 Ibidem, p. 248. A palavra *tongzhi* significa “camarada”. Incorporada pelos ativistas gay e lésbicas de Hong Kong no final dos anos 1980 como um significante de gênero neutro da homossexualidade, *tongzhi* entrou em uso generalizado em todo o território chinês. Várias etnografias recentes da cultura *tongzhi* insistem também sobre o seu enraizamento imaginário e global em redes homossexuais e transnacionais; Ver, por exemplo, ROFEL, Lisa. *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality, and Public Culture*. Durham: Duke University Press, 2007. e SIMON, Scott. “From Hidden Kingdom to Rainbow Community: The Making of Gay and Lesbian Identity in Taiwan”. In: JORDAN, David K.; MORRIS, Andrew D.; MOSKOWITZ, Marc L. *The minor Arts of Daily Life: Popular Culture in Taiwan*. Honolulu: University of Hawai’I Press, 2004. p. 67-88.

70 *A passarela se foi*, uma coda para *Que Horas São Ai?*, lida com a topografia instável de Taipei.

nas margens de uma ordem social heteronormativa.⁷¹ Eles interpretam a sexualidade *queer* como central para a imaginação dos prazeres e dos perigos de desvio na metrópole global. Essa imanência torna a sexualidade evasiva e, às vezes, enigmática nos filmes de Tsai, faltando contornos subjetivos definidos, evaporando para o espaço vazio entre os personagens que estão fora de sincronia, não expressivos, insatisfeitos. E esta qualidade incipiente indica os desafios fenomenológicos colocados pela desorientação como uma operação de mapeamento no sentido inverso, onde a dissolução das vias conhecidas de escolha do objeto e a intencionalidade nos coloca em contato com configurações incomuns de tempo e espaço. Isso se alinha a uma política baseada na noção de que o “*queer* como uma orientação sexual arrisca mais do que o sexo, assim como outros tipos de efeitos *queer*, por sua vez, podem, ao invés, acabar arriscando o sexo”. Como Sara Ahmed argumenta em seu apelo a uma fenomenologia *queer*, “se o sexual envolve a contingência de corpos que entram em contato com outros corpos, então, a desorientação sexual se transforma rapidamente em desorientação social, uma desorientação na forma como as coisas estão organizadas. Os efeitos são realmente estranhos”.⁷²

A sensação de estranheza que se apega aos desejos inopportunos e não-normativos representados por Tsai aponta para a necessidade de ir além de uma crítica que os enquadraria principalmente na postura receptiva ironizada de *camp*. De fato, a consonância entre as temporalidades assíncronas encontradas em *Adeus, Dragon Inn* e em outros filmes recentes sobre a sexualidade gay que olham para o passado como um local de luto e saudade utópica sugere uma virada em direção a uma estética pós-*camp*.

Considere, por exemplo, *Felizes juntos* de Wong Kar-wai, cujos dois protagonistas tentam a todo instante “recomeçar”, mas não conseguem redescobrir a paixão que os une na primeira cena do filme; *Velvet Goldmine* de Todd Haynes (1998), um filme de flashback que contrasta o presente monótono com um passado vivo, de possibilidades sexuais pulsantes, ou a reinterpretação nostálgica pelo mesmo diretor do melodrama Sirkiano em *Longe do paraíso* (2002);⁷³ ou *O*

71 MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. p. 116.

72 AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006. p. 161-62 (grifo do autor).

73 Na verdade, praticamente qualquer filme de Haynes pode ser inserido nessa lista; como Dana Luciano observa, “a ocupação temporal perversa é a tendência unificadora da obra do diretor norte-americano gay”. LUCIANO, Dana. “Coming

segredo de Brokeback Mountain, de Ang Lee (2005), que combina a iconografia do *western* com o modo temporal muito tardio do melodrama clássico, visto que os dois personagens principais passam a maior parte do filme lembrando e desejando a sua breve mas idílica estada na montanha de mesmo nome, um nome que significa um tempo tanto quanto um lugar. Nesses trabalhos, o sentido e o valor da obsolescência transcendem uma política do gosto, preferindo uma análise mais matizada das valências da nostalgia, do anacronismo, e da hipermnésia enquanto temporalidades *queer*.

A este respeito, os filmes de Tsai cristalizam uma mudança na poética do cinema *queer*, uma mudança que exige ser compreendida no âmbito de uma guinada cronopolítica do discurso teórico *queer*. Esse pensamento olha para a inadequação temporal como um recurso para a resistência e o prazer, colocando questões da sexualidade em termos de “lógicas de localização, movimento e identificação”, nas palavras de Halberstam, e de “relações alternativas ao tempo e ao espaço”.⁷⁴ O seu escopo abrange uma atenção à forma como as identidades sexuais e de gênero são mantidas por uma biopolítica do tempo que regula a reprodução heterossexual em sincronia com os ritmos estruturados do capitalismo e com as narrativas coletivas da história e da nação (como na obra de Halberstam, Elizabeth Freeman, Dana Luciano); a recusa da ideia de um futuro concebido em termos de “sucessão geracional, temporalidade, e sequência narrativa”, onde a regeneração significa simplesmente a perpetuação do mesmo (Lee Edelman); historiografias de passados *queer* deixados de lado e esquecidos, incluindo formas difíceis de integrar a uma narrativa política do progresso (Heather Love, Carla Freccero); obra que forja um diálogo entre a política *queer* e as críticas pós-coloniais da modernidade, mapeando conexões entre a sexualidade, a nação, e o transnacional (Ahmed, Gayatri Gopinath, David L. Eng).⁷⁵ No espírito de uma política *queer* que se esforça para vislumbrar

Around Again: The Queer Momentum of Far from Heaven”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. n. 13, 2007. p. 250.

- 74 HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nova York: New York University Press, 2005
- 75 Enquanto não é possível uma articulação detalhada desses debates neste contexto, alguns pensadores fundamentais listados aqui são Ahmed, *Queer Phenomenology*; Lee Edelman, *No Future*; David L. Eng, “Transnational Adoption and Queer Diasporas”; uma edição especial da *GLQ* sobre “Queer Temporalities,” organizada por Elizabeth Freeman, em 2007, assim como seus artigos “Packing History, Count(er)ing Generations” e “Time Binds, or, Erotohistoriography”;

habitações alternativas do tempo, que poderiam permitir diferentes modos de identificação e filiação, *Adeus, Dragon Inn* convida seu público a se apoiar no tempo não ancorado do desejo melancólico, sintonizado ao mesmo tempo a um passado esquecido e a futuros alternativos.

Carla Freccero, *Queer/Early/Modern*; Gayatri Gopinath, *Impossible Desires*; Halberstam, *In a Queer Time and Place*; Heather Love, *Feeling Backward*; Luciano, “Coming Around Again.” Como Carla Freccero observa: “Agora me parece que o tempo queer está em toda parte”. FRECCERO, Carla. “Queer Times”. *South Atlantic Quarterly*. n. 106, 2007. p. 489.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- BACHNER, Andrea. “Cinema as Heterochronos: Temporal Folds in the Work of Tsai Ming-liang”. *Modern Chinese Literature and Culture*. Vol. 19, n. 1, 2007. p. 60-90
- BAO, Weihong. “Biomechanics of love: reinventing the avant-garde in Tsai Ming-liang’s wayward ‘pornographic musical’”. *Journal of Chinese Cinemas*, n. 1, 2007. p. 139-160
- BARTHES, Roland. “Leaving the Movie Theater”. In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. Nova York: Hill and Wang, 1987.
- BERRY, Chris. “Happy Alone? Sad Young Men in East Asian Gay Cinema”. *Journal of Homosexuality*. n. 39, 2000. p. 187-200.
- BERRY, Chris. “Haunted Realism: postcoloniality and the cinema of Chang Tso-Chi”. In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-shou Robert (Orgs.). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. Londres: Routledge, 2007. p. 35-50
- BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Nova York: Columbia University Pres, 2005.
- BETSKY, Aaron. *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*. Nova York: William Morrow, 1997.
- BORDWELL, David. “Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse”. In: DESSER, David; FU, Poshek (Orgs.). *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 113-136.
- CHAN, Kenneth. “Goodbye, Dragon Inn: Tsai Ming-liang’s political aesthetics of nostalgia, place, and lingering”. *Journal of Chinese Cinemas*, n. 1, 2007. p. 89-103.
- CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1999.
- CHOW, Rey. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. Nova York: Columbia University Press, 2007.

- DOANE, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". In: ROSEN, Philip (Org.). *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 335-49
- EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- ENG, David L. "Transnational Adoption and Queer Diasporas". *Social Text*. n. 21, 2003. p. 1-38.
- EPSTEIN, Jean. "Sound in Slow Motion". *Cinemages*, n. 2, 1955. p. 44-45.
- EPSTEIN, Jean. "The Reality of Fairyland". *Cinemages*, n. 2, 1955. p. 43-44.
- FRECCERO, Carla. "Queer Times". *South Atlantic Quarterly*. n. 106, 2007. p. 485-94.
- FRECCERO, Carla. *Queer/Early/Modern*. Durham: Duke University Press, 2005.
- FREEMAN, Elizabeth (Org.). "Queer Temporalities". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. n.13, 2007.
- FREEMAN, Elizabeth. "Packing History, Count(er)ing Generations". *New Literary History*. n. 31. 2000. p. 727-44.
- FREEMAN, Elizabeth. "Time Binds, or, Erotohistoriography". *Social Text*. 2005. p. 57-68.
- FUSS, Diana (Org.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*. Nova York: Routledge, 1991.
- GOPINATH, Gayatri. *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham: Duke University Press, 2005.
- GROSSMAN, Andrew (Org.). "Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade". *Journal of Homosexuality*, n. 39, 2000.
- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nova York: New York University Press, 2005
- HANSON, Ellis. "Undead". In: FUSS, Diana (Org.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*. Londres: Routledge, 1991.

JOHNSON, Tim. Attitudes toward Homosexuality Relax in China, but Pressures Remain. *McClatchy Washington Bureau*, 2007.

LEUNG, Helen Hok-sze. New Queer Cinema and Third Cinema. In: AARON, Michele (Org.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

LEUNG, Helen Hok-sze. Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema. *Positions: east asia cultures critique*. n. 9, 2001. p. 423-447.

LEUNG, Helen Hok-sze. *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2009.

LIM, Song Hwee. Confessing Desire: The Poetics of Tsai Ming-liang's Queer Cinema. In: LIM, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006. p. 126-152.

LIU, Yung Hao. "I thought of the times we were in front of the flowers": analyzing the opening credits of Goodbye Dragon Inn. In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-shou Robert (Orgs.). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. Nova York: Routledge, 2007.

LOVE, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

LUCIANO, Dana. Coming Around Again: The Queer Momentum of *Far from Heaven*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. n. 13, 2007. p. 249-72.

MA, Jean. The Post-Classical Art Film. In: MA, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

MARTIN, Adrian. *Tsai-Fi. Tren de Sombras*. n. 7. 2007.

MARTIN, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

MARTIN, Fran. The European Undead: Tsai Ming-liang's Temporal Dysphoria. *Senses of Cinema*. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/. Acesso em: 13 nov. 2015.

MILLER, D.A. *Bringing Out Roland Barthes*. California: University of California Press, 1992.

YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

FILMES CITADOS

Adeus, Dragon Inn (*Bu san*, 2003, Taiwan, Tsai Ming-liang)

Banquete de casamento (*Xi yan*, 1993, Taiwan/EUA, Ang Lee)

O buraco (*Dong*, 1998, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)

Dragon Gate Inn (*Long men kezhan*, 1967, Taiwan, King Hu)

Eu não quero dormir sozinho (*Hei Yan Quan*, 2006, Malásia/China/Taiwan/França/Austrália, Tsai Ming-liang)

Felizes juntos (*Chun Gwong Cha Sit*, 1997, Hong Kong/Japão/Coreia do Sul, Wong Kar-Wai)

Fórmula 17 (*17 Sui de Tian Kong*, 2004, Taiwan, Chen Yin-jung)

Halloween: a noite do terror (*Halloween*, 1978, EUA, John Carpenter)

Os incomprendidos (*Les Quatre Cents Coups*, 1959, França, François Truffaut)

Let's Love Hong Kong (*Ho yuk*, 2002, Hong Kong, Yau Ching)

Longe do paraíso (*Far From Heaven*, 2002, EUA/França, Todd Haynes)

M, o vampiro de Dusseldorf (*M*, 1931, Alemanha, Fritz Lang)

Meninos não choraram (*Boys Don't Cry*, 1999, EUA, Kimberly Peirce)

A passarela se foi (*Tian Qiao Bu Jian le*, 2002, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)

Que horas são aí? (*Ni Na Bian Ji Dian*, 2001, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)

Rebeldes do deus Neon (*Qing Shao Nian Nuo Zha*, 1992, Taiwan, Tsai Ming-liang)

O outro lado da cidade proibida (*Dong Gong xi Gong*, 1996, China, Yuan Zhang)

O rio (*He lLu*, 1997, Taiwan, Tsai Ming-liang)

O sabor da melancia (*Tian Bian Yi Duo Yun*, 2005, França/Taiwan, Tsai Ming-liang)

Sangue de pantera (*Cat People*, 1942, EUA, Jacques Tourneur)

O segredo de Brokeback Mountain (*Brokeback Mountain*, 2005, EUA/Canadá, Ang Lee)

O testamento do Dr. Mabuse (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933, Alemanha, Fritz Lang)

The Living End (1992, EUA, Gregg Araki)

Velvet Goldmine (1998, EUA/Inglaterra, Todd Haynes)

Veneno (*Poison*, 1991, EUA, Todd Haynes)

Vive L'Amour (*Ai Qing Wan Sui*, 1994, Taiwan, Tsai Ming-liang)

TIO BOONMEE, QUE PODE RECORDAR SUAS VIDAS PASSADAS - Apichatpong Weerasethakul



AS CAMADAS DO TEMPO: OS FILMES DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

Alexandre Wahrhaftig

Os filmes de Apichatpong sussurram o desejo de encontrar um novo mundo, uma nova história, um novo plano de pensamento, uma nova consciência.

Indo mais longe, é uma busca por uma nova encarnação, uma nova vida, algo frequentemente mencionado pelos personagens de seus filmes.¹

– Kong Rithdee

No cinema, as imagens seguem umas às outras. É inevitável. Como um trem cujos vagões estão enfileirados, sempre um atrás do outro. Movimento horizontal. Cinema, arte do tempo, da força da horizontalidade das concatenações entre planos, entre fotogramas. Mas é possível, mesmo dentro de sua estrutura mais tradicional (o longa-metragem), escavar a imagem, buscar novas articulações temporais, explorar verticalmente as camadas daquilo que invariavelmente desaparecerá uma vez projetado. A obra do cineasta e videoartista Apichatpong Weerasethakul (também conhecido como Joe) mergulha na ideia de que o tempo está além da dimensão horizontal em que passado, presente e futuro se sucedem naturalmente. Investigar cinematograficamente a verticalidade da imagem, se não um dos objetivos dos filmes de Apichatpong, é certamente uma de suas conquistas.

Uma cartela com o texto “Era uma vez...” abre o primeiro longa-metragem do diretor, *Objeto misterioso ao meio-dia* (*Dogfahr Nai Meu Marn*, 2000). É o convite para adentramos sua filmografia como se estivéssemos penetrando em

1 RITHDEE, Kong. “Cinema of reincarnations”. In: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Synema Publikationen: Viena, 2009. p. 124.

um mundo não apenas de ficção, de memória de um passado, mas um mundo de fábula, habitado por seres e acontecimentos fantásticos. O plano seguinte a essa cartela, filmado do ponto de vista de um carro, em 16mm, preto e branco, é um longo passeio por ruas e estradas de Bangkok. O rádio divulga anúncios de novelas populares e propagandas de incensos budistas; depois passa a anunciar peixes à venda em um som de alto falante (o carro revela-se em seguida como um pequeno caminhão que vende peixes). O caráter documental do plano funciona como forte contraponto à promessa fabular da cartela inicial. O mundo que penetrarmos é um mundo real.

Logo nos primeiros segundos do filme, portanto, coloca-se em choque a dicotomia entre o mergulho no “real” da imagem documental e a enunciação fabular da cartela. O filme se desenvolve a partir de diversos registros distintos para contar justamente uma espécie de fábula seguindo o jogo surrealista do *cadavre exquis*. Neste, desenhos ou textos eram elaborados por um grupo de pessoas, cada uma contribuindo com uma parte da obra, mas sem acesso ao todo. Ao final, com a colagem dos fragmentos, obtinha-se uma obra coletiva e até certo ponto randômica.² No filme de Apichatpong, misturam-se depoimentos em entrevistas, reencenações ficcionais para a câmera, a apresentação de um grupo de teatro musical, imagens dos bastidores das filmagens, material de televisão etc.: tudo para compor o “cadáver” da narrativa, uma história fantástica cujas infinitas reviravoltas a torna quase impossível de ser sintetizada em poucas palavras, mas que envolve, entre outras coisas, um garoto paralítico, uma professora que desaparece e vira um menino alienígena (e depois reaparece como *doppelgänger*), uma bruxa-tigre assassina e a venda de crianças na cidade grande... Cada pessoa ou grupo de pessoas que o filme encontra em seu trajeto errante continua a história do ponto que outra a deixara, adicionando-lhe novos elementos e inclusive contradizendo-se com relação ao que viera antes.

Esse, que talvez seja o longa menos visto de Apichatpong,³ já possui um trabalho bastante particular de escavar as profundidades da imagem. A primeira pessoa que é entrevistada no filme, uma mulher trabalhando no caminhão

2 Cf. QUANDT, James. “Resistant to bliss: describing Apichartpong Weerasethakul”. In: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema Publikationen, 2009. p. 31.

3 Tony Rayns diz que “como os grandes filmes de Andy Warhol de meados dos anos 60, *Misterioso objeto ao meio-dia* é mais discutido que visto” (RAYNS, Tony. “Touching the voidness”. In: QUANDT, James, op. cit., 2009. p. 139).

que vende peixes, conta em entrevista a trágica história de sua vida, de como foi vendida pelo pai e hoje está trabalhando ali. Após terminar de falar, uma voz em *off* (provavelmente do diretor) pede a ela que conte outra história, podendo ser real ou ficção. Desconcertada com o pedido, ainda em lágrimas, a mulher parece buscar em sua mente algo para falar. Corta-se para um plano de uma sala onde uma professora dá aulas a um menino em uma cadeira de rodas. Escutamos passar ao fundo um caminhão vendendo peixe, o mesmo que já ouvimos no início, e então a entrevistada, em *over*, narra a história dos personagens que vemos em cena. A combinação da imagem e do som escava o plano e faz a realidade penetrar no fantástico da história, fundindo os dois universos. O barulho do alto falante do caminhão faz com que o tempo da entrevista seja contíguo ao da história fantástica. O filme reitera esse recurso, fazendo com que as narrações estejam quase sempre “sujas” do som direto do ambiente ao redor do entrevistado. Assim, a voz *over* não nasce de um lugar “neutro”, para além da ficção, mas de uma realidade própria que contamina a ficção além de enunciá-la. Inversamente, as diversas imagens supostamente documentais que vemos ao longo do filme – cenas de lutas de boxe, programas de televisão, um trem em movimento etc. – podem, como num passe de mágica, por uma frase enunciada em *over*, se transformar em ficção fantástica.

Há uma particular operação do tempo narrativo em *Objeto misterioso ao meio-dia* que depois será bastante desenvolvida e transformada nos longas seguintes do diretor que consiste em elaborar *fraturas* na estrutura da obra. A entrevista com a mulher no início do filme é marcada por uma fratura: a intervenção do diretor pedindo-lhe que conte outra história. É uma fratura não apenas no discurso da mulher, mas no próprio filme, que adere ao que ela passa a contar abandonando tudo que antes havia apresentado para poder encenar uma nova narrativa. Isso faz com que um novo brote no meio do filme. Nos últimos minutos um novo começo parece novamente emergir no momento em que uma criança, que está contando e inventando mais um episódio sobre a professora e o menino paralítico, decide inventar uma nova história sobre uma bruxa-tigre, inclusive falando “era uma vez...”, um eco da cartela de abertura. O início, portanto, é refeito e recolocado a todo momento.

O mesmo ocorre com o fim do filme. Mais de um personagem termina sua narração enunciando que aquele é o fim da história. Porém, logo após fazerem isso, a história prossegue, em outro registro, por outra voz. Em uma determinada sequência encenada, os atores terminam a ação, “desmontam-se” dos personagens que interpretam e comentam que as filmagens acabaram e que podem

ir para casa. Apichatpong, porém, aparece em quadro e pede mais uma tomada para a cena: novo adiamento do fim. Inclusive depois de surgirem os créditos finais, uma nova cartela aparece sobre fundo preto com o texto “de tarde”; e aí outra sequência se inicia (esta sim a sequência final do filme). Começos e finais se acumulam, adiam-se e repetem-se.

Algo de similar encontraremos nos três longas subsequentes de Apichatpong em sua forma bipartida, fraturada ao meio. Diferentemente de *Objeto misterioso ao meio-dia*, em que acompanhamos diversas viradas na narrativa, os próximos filmes serão explicitamente divididos em duas partes. *Eternamente sua* (*Sud Sanaeha*, 2002) opera tal divisão a partir da inserção dos créditos iniciais após 45 minutos do início do filme, dividindo a narrativa em um antes – quando os personagens do filme estão às voltas com problemas burocráticos na cidade – e um depois – quando, ao contrário, estarão entregues a um idílio sexual na floresta.⁴ A fratura, contudo, não significa uma reestruturação completa do filme, mas um desvio em sua trama, que segue a linearidade do percurso que já vinha traçando, acompanhando seus três personagens principais: Min, um imigrante birmanês⁵, Roong, sua namorada, e Orn, uma mulher mais velha que forma um estranho e jamais consumado triângulo amoroso com eles.

Em *Mal dos trópicos* (*Sud Pralad*. 2004), o dispositivo da *fratura* atinge um ponto mais incômodo e desconcertante. A primeira metade apresenta cenas do romance entre o camponês Tong e o soldado Keng, do momento em que se conhecem até a estranha separação dos dois, quando Tong, à noite, ao pé de um poste de luz, afasta-se de Keng e caminha até desaparecer na escuridão. A segunda metade do filme apresenta um novo título (*Um caminho do espírito*) e abandona o registro cotidiano mais solar da primeira parte para adentrar um universo fantástico noturno em que um soldado (interpretado pelo mesmo ator que fizera Keng) caça um “tigre” polimorfo (interpretado pelo mesmo ator de Tong) em uma floresta habitada por fantasmas, macacos falantes e vaga-lumes

-
- 4 A surpresa da entrada desses créditos durante projeção de *Eternamente sua* em Cannes fez com que alguns críticos se levantassem de seus lugares para reclamar que o projecionista havia invertido os rolos do filme (Cf QUANDT, James. “Resistant to bliss: describing Apichatpong Weerasethakul”. In: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema Publikationen, 2009. p. 49).
- 5 A temática da fronteira e de imigrantes é recorrente na obra de Apichatpong.

mágicos. Parece se tratar de dois filmes diferentes, montados juntos, mas Apichatpong insiste que não, que um não faz sentido sem o outro.⁶

Esse modo específico de ruptura ou fratura, Ji-hoon Kim chamará de *interstício*, ou seja, “uma abrupta fenda extradiegética que interrompe a continuidade espaço-temporal da narrativa fílmica de tal modo que não pode ser justificada por seus elementos diegéticos nem de modo cronológico, nem de modo causal.”⁷ Tal fenda faz com que reavaliemos cada imagem após o inters-tício com as imagens que o antecederam e, mais do que isso, faz com que as imagens de antes sejam rebatidas, em forma de memória, naquelas de depois. Para Kim isso é uma espécie de transposição dos efeitos de multi-tela e de *looping* das instalações de vídeo para o cinema, subvertendo a inerente linearidade deste. Estamos diante da verticalidade da vídeo-instalação contaminando a horizontalidade “natural” do cinema.⁸ Embaralham-se os começos e os finais, as metades rebatem-se uma nas outras.

É natural que convoquemos referências do universo dos museus e das vídeo-instalações para pensar o cinema de Apichatpong, afinal ele próprio transita nesse universo há muito tempo, a ponto de não ser possível afirmar que esteja mais inclinado a um determinado campo do que outro – o cinema ou o museu.⁹ Mas precisamos ir além da constatação de que as diferentes lingua-

-
- 6 Cf. STEPHENS, Chuck. “Tiger, tiger, burning bright”. In: *San Francisco Bay Guardian*, vol. 39, nº 4, 2004. Disponível em http://www.sfbg.com/39/04/art_film_weerasethakul.html. acesso em: 25 jul. 2015.
- 7 JI-HOON, Kim. “Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations”. In: GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (org). *Global art cinema: new theories and histories*. Nova York: Oxford University Press, 2010, p. 132.
- 8 Phillip Dubois, ao tentar definir a estética do vídeo, associa-a à verticalidade (mixagens, incrustações, sobreimpressões etc.) em oposição à horizontalidade do agenciamento de planos cinematográfico. Ver: DUBOIS, Phillip. “Por uma estética da imagem em vídeo”. In: *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 69-95.
- 9 Apichatpong afirma: “Às vezes quando faço um filme, eu incorporo práticas da arte instalativa de forma que se cria um efeito que não é tradicionalmente ‘fílmico’, mas ‘instalativo’. Eu acho que ainda estou experimentando com essas duas mídias, ou esses dois ambientes, e com a forma de combiná-las para criar uma outra coisa” (WEERASETHAKUL, Apichatpong apud JI-HOON, Kim. “Learning about time: an interview with Apichatpong Weerasethakul”. In: *Film Quarterly*, vol. 64, nº 4, 2011. p. 48).

gens artísticas se contaminam em seus filmes para compreendermos o olhar sobre o mundo que se constrói a partir de tais *fraturas*, *interstícios*, adiamentos e repetições de *fins* e *inícios*. A definição de Ji-hoon Kim já nos fornece alguma pista: a ideia de uma fenda extra-diegética, não justificada de modo causal nem cronológico aponta para a elaboração de um universo cuja organização ultrapassa o campo de ação de seus personagens e de uma narrativa única. Extrapolando essa ideia, diríamos que se trata de um universo regido por forças que ultrapassam as forças humanas em cena. E nesse ponto, uma certa concepção de tempo budista vem fortemente à tona.

Na Tailândia, o budismo está enraizado na cultura. Antes mesmo de se estabelecerem na região em 1238, o povo tai já havia travado encontro com o budismo no primeiro século da era cristã quando o seu rei se converteu à doutrina de Buda. Hoje, o budismo é reconhecido como religião de estado no país e está intimamente vinculado ao modo de vida do tailandês.¹⁰ Mas é preciso ressaltar que não há um budismo “puro” e nem homogêneo em todo o país. Cada região possui suas singularidades, onde a religião se desenha e se transforma a partir do encontro entre diferentes culturas e etnias (kmer, tai, lao, yuan) e diferentes escolas ou tradições budistas (a Teravada sendo a dominante no país).

Na cosmologia budista, seguindo a doutrina dos Vedas, o mundo é aniquilado e criado ciclicamente infinitas vezes. Em seu livro sobre o budismo, Borges e Jurado comentam que esta ordem de primeiro falar em aniquilação e depois em criação – seguida a exemplo de textos originais budistas – “desconcertou os pesquisadores europeus, os quais não compreenderam de imediato que o propósito era eludir toda a ideia de um começo absoluto do universo”, tal como anunciado, por exemplo, no primeiro versículo do Gênesis.¹¹ Não estaríamos próximos dessa concepção no cinema de Apichatpong?

Os sucessivos finais e inícios que se acumulam em *Objeto misterioso ao meio-dia*, bem como as divisões em duas partes de seus três longas subsequentes (as fendas extra-diegéticas, os interstícios, as fraturas), guardam paralelo com essa concepção cíclica de infinitos aniquilamentos e recomeços da temporalidade budista. O início de *Eternamente sua*, sem nenhum crédito de abertura e sem sequer um *fade in*, nos coloca de imediato em um ambiente – uma cena de consulta médica – desprovido da ideia de situação de apresentação ou

10 Cf. Sunthorn Na-Rangi. “O budismo na cultura tailandesa”. In: YOSHINORI, Takeushi (org.). *A espiritualidade budista I*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 120-124.

11 BORGES, Jorge Luiz; JURADO, Alicia. *Buda*. São Paulo: Difel, 1977. p. 45.

abertura: começa-se pelo meio de algo. E o “começo” tradicionalmente cinematográfico, através da sequência de créditos, só surgirá no meio do filme.¹²

Quando pensamos na estrutura bipartida de *Mal dos trópicos*, já não se trata apenas de confundir pontos de começo para a narrativa, mas de criar efetivamente dois universos. Um é aniquilado e outro se inicia com a metade do filme. Após o camponês Tong desaparecer na escuridão, Keng volta para a sua base militar. Ele entra em uma casa e senta-se em uma cama onde logo antes, em uma breve e enigmática cena, vimos Tong. Sozinho, Keng pega um álbum de fotos ao lado da cama e folheia. Durante a ação, escutamos um diálogo distante entre dois moradores da região falando sobre um monstro e sobre o misterioso desaparecimento de um animal: “achei uma pegada hoje de manhã e uma vaca sumiu”. Passamos para um plano detalhe das fotografias do álbum: imagens solares do passado de Tong. Em uma delas, vemos o jovem com um outro rapaz posando para a câmera no contra-luz. Subitamente, a exposição do plano muda: um clarão seguido de um recorte escuro sobre a imagem remetem à película terminando de passar pelo obturador da câmera. A tela fica preta e uma nova sequência de créditos surge.

Esse aniquilamento do universo da história a que assistimos até então é feito pela introdução de um novo título nos créditos, pela tela preta que dura mais de um minuto e pela imagem do fim de rolo de película “queimando”. É notável que a película acabe justamente sobre o plano próximo de uma fotografia, pois há uma coincidência entre o debruçar-se sobre uma imagem do passado (o registro fotográfico) e a explicitação da imagem que vemos no filme como registro (atentando para sua origem material). É um sinal da sobreposição em camadas de diferentes temporalidades: o tempo da memória e do passado de Tong com o tempo do filme que vimos até então, que adquire seu status de memória ao revelar sua produção como registro. As imagens e os tempos se fundem e a película queima quase como se fosse o resultado do sol que vemos em quadro na fotografia de Tong.

A segunda metade do filme, muito menos solar, é um mergulho na selva, que não é apenas outra locação, mas de fato outro universo, regido por

12 Tal forma de estrutura aproxima-se também da concepção temporal fragmentária do modernismo ocidental do início do século XX. Admitidamente influenciado pelo universo artístico ocidental, tendo estudado nos Estados Unidos, Apichatpong certamente dialoga com a(s) estética(s) do modernismo, mas seria redutor pensar a temporalidade de seus filmes somente nesses termos, negligenciando a espiritualidade budista que os atravessa.

outras forças. O monstro de que ouvimos falar ao fim da primeira parte passa de lenda à “verdade”. Sua origem é narrada por cartelas, o que já lhe confere uma realidade dentro da ficção do filme. Em um jantar na casa de Tong, na primeira metade do filme, os personagens conversavam sobre um corpo morto que os militares encontraram no início do filme. Quando o pai de Tong fala da saída do espírito do corpo morto, as pessoas dão risada, por ele estar falando de fantasmas. Apenas ele, o mais velho em cena, parece dar credibilidade ao “fantasmagórico” da situação. Na segunda parte do filme, porém, o mundo dos fantasmas surge em primeiro plano. Os personagens de antes não existem mais. O que antes surgira como “gracioso” e em parte “irreal” (algo de que se ri à mesa de jantar), aqui toma toda a realidade diegética com intensidade. O mundo fantasmagórico desta segunda parte dialoga com o próprio universo do cinema de gênero (suspense/terror): uma relação entre os fantasmas e o imaginário cinematográfico que circunda esses seres. Mas o clima de suspense/terror dessa parte de *Mal dos trópicos* não funciona tanto para tornar cinematograficamente verossímil a existência dos fantasmas, quanto para contrapor-se ao clima cotidiano do relacionamento entre Tong e Keng.

São dois universos distintos, mas interconectados: um não existe sem o outro. A segunda parte do filme ressignifica a primeira, conferindo uma dimensão sombria ao relacionamento cujo desenvolvimento acompanháramos, ao mesmo tempo em que é ressignificada por tudo o que veio antes, atribuindo à violência da caça do tigre-fantasma, desejo sexual. O fato de os mesmos atores estarem nas duas metades é crucial para a construção de uma ponte entre elas. Poderíamos inclusive pensar, seguindo a tradição budista, que os personagens de uma metade do filme são reencarnações dos personagens de outra.

Em *Síndromes e um século* (*Sang Sattawat*, 2006), seu longa-metragem seguinte, a temporalidade budista das transmigrações efetivamente estrutura a obra. Rigidamente dividido em duas metades, o filme se passa em dois hospitais: primeiro em um hospital rural, banhado de luz natural e rodeado de árvores; depois, em um hospital urbano, em um prédio de vidro cercado por outros prédios. A primeira metade está focada na personagem da Dra. Toey e a segunda metade no Dr. Nohng, mas ambos estão presentes nas duas partes. O filme é uma coleção de fragmentos, de pequenos eventos e de histórias que rondam os universos desses personagens, que muitas vezes nem sequer estão envolvidos nas situações apresentadas.

O que é marcante no filme e que distancia seu dispositivo narrativo daquele de *Mal dos trópicos* é o fato de inúmeras situações da primeira metade

repetirem-se na segunda. Há um inevitável estranhamento nessa repetição. Por exemplo, no início do filme a Dra. Toey entrevista, realizando uma espécie de avaliação psicológica, o Dr. Nohng, que acaba de começar a trabalhar no hospital. Acompanhamos a cena em um plano próximo do personagem masculino e em um plano geral da situação. Depois, Nohng praticamente não aparece mais na primeira metade. Quando se inicia a segunda metade do filme, a mesma entrevista acontece, agora em um andar no alto de um moderno edifício na cidade. Agora vemos a conversa pelo plano próximo da Dra. Toey, que, por sua vez, pouco continuará presente no filme a partir dessa cena. Durante a entrevista, as mesmas perguntas e respostas surgem, porém, com algumas leves diferenças.

Tal mecanismo, segundo o qual uma cena se repete com sutis variações, estrutura *Síndromes e um século* profundamente, ao ponto de podermos falar em uma espécie de *serialismo* para a obra. Uma consulta médica com um monge que tem distúrbios de sono, uma consulta de um outro monge com um dentista, um jovem tímido que, apaixonado, esconde-se da Dra. Toey atrás de colunas são alguns dos elementos que se repetem, com variações, de uma parte do filme para a outra. Essa estrutura espelhada faz com que cada imagem da segunda parte ganhe uma nova camada de significação, ao ser contraposta, na memória do espectador, por sua contraparte precedente. Não estamos apenas vendo um monge tratar de seus dentes em um consultório, mas estamos vendo o atra- vessamento de um tempo a outro, e suas diferenças em meio a essa repetição.¹³

Seria errôneo, contudo, pensar as duas metades – rural e urbana – como dois tempos separados – passado e presente, respectivamente. Nada na primeira parte sugere que estamos vendo um filme “de época”. O campo não é o passado em relação ao urbano, mas sim convive com ele (algo natural em um país rural como a Tailândia). Os tempos que se rebatem entre as duas metades são de outra ordem e podemos pensar na *memória* como o elemento central para a configuração dessa temporalidade. Novamente, não se trata de pensar uma parte como memória da outra. A memória é o que interliga as partes; nossa memória, como espectador. Da mesma forma, é a memória que alimenta

13 James Quandt inclusive compara a estrutura do filme ao canon musical de Bach, ressaltando que não se trata de um “canon estrito” já que há coisas entre as duas metades que não se repetem propriamente. (QUANDT, James. “Resistant to bliss: describing Apichartpong Weerasethakul”. In: QUANDT, James [org.]. *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema Publikationen, 2009. p. 92).

a composição do filme, inspirado nas memórias de Apichatpong de seus pais, ambos médicos.¹⁴

Indo mais longe, é quase uma memória de uma outra vida e de uma outra reencarnação que interliga as duas metades. Não é à toa que, logo antes de o filme “virar de lado” (como um disco com lado A e lado B), há uma cena em que dois personagens (o dentista e o jovem monge) conversam sobre reencarnações: o dentista pergunta se aquele monge não seria a reencarnação de seu falecido irmão, ao que o monge responde negativamente, dizendo que em uma vida passada não era nem humano. O diálogo prossegue um pouco e então o monge caminha para a escuridão e desaparece (lembrando-nos da despedida de Tong em *Mal dos trópicos*).

A estrutura do filme com suas repetições e sua “fratura” aponta, em conjunto com uma série de diálogos do filme em que se fala sobre karma e vidas passadas, para algo que ultrapassa o presente das personagens, para uma força que os ultrapassa. A forma como o filme livremente abandona uma história para seguir outra – na primeira metade, quando a Dra. Toey começa a contar para o rapaz apaixonado por ela a história de seus encontros com um vendedor de flores, o filme adentra o “flashback” dessa história e, quando volta ao “presente”, não reencontra nem Toey nem o rapaz – atesta não apenas a sua liberdade narrativa, mas uma composição que não busca se pautar pelo drama dos personagens. Os dramas são apresentados, mas não são eles que organizam a obra.

Acreditamos que o gesto composicional de Apichatpong no filme está pautado por um vínculo com a espiritualidade budista. Mas o elemento quase trágico, além do humano, que compreende o karma e as transmigrações, no seu cinema, não serve para a criação de um mundo a-histórico, separado dos conflitos do mundo contemporâneo. A verticalidade da imagem, a sobreposição de diferentes camadas temporais e de diferentes universos em um mesmo momento (por exemplo, o momento em que percebemos encontrar algo já visto,

14 Tony Rayns atenta que não há fetichismo nessa vontade de retorno às memórias por parte diretor: “não há uma tentativa obsessivo-compulsiva de recriar específicas memórias em detalhes precisos. Ao contrário, uma vez que a cena está armada – elenco e locação escolhidos, iluminação e posição de câmera decididos – Apichatpong está completamente aberto a novos inputs de seus atores e equipe técnica”. (RAYNS, Tony. “Touching the voidness”. In: QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema Publikationen, 2009. p. 132).

mas com alguma sutil modificação), não serve a um propósito abstrato e metafísico ou exclusivamente de referência ao budismo, mas compõe contaminações, confluências, misturas entre diferentes universos e tempos.

Um exemplo notável é o cruzamento entre a espiritualidade budista e o conhecimento científico, que está presente a todo momento em seus filmes, por exemplo, nos personagens monges. Integrar figuras do monastério ao cotidiano “secular” das consultas hospitalares é uma forma de construir essa contaminação de mundos. Os monges, aliás, no cinema de Apichatpong, constantemente encontram-se em situações que a vida monástica parece velar: monges correndo atrás de helicópteros de brinquedo, tocando violão, falando sobre salas virtuais de bate-papo, despindo-se para tomar banho, falando sobre desejos como ser DJ etc.¹⁵ A fricção entre os dois conhecimentos, científico e religioso, está no interior das cenas – quando vemos monges pedindo compridos psiquiátricos ou médicos propondo curas através de chakras – e está também sugerida pela montagem e pela câmera. Em alguns momentos do filme, a câmera passeia no térreo do hospital urbano. Ela observa, em movimentos de *travelling*, com a mesma velocidade, em enquadramentos com distâncias focais muito similares, tanto um busto de bronze de um médico quanto uma estátua de Buda ou também uma grande árvore: todos viram monumentos sublimes. Isso força, na montagem, uma contraposição entre tais elementos, mas também (e acima de tudo) uma sobreposição de todos eles. São monumentos de diferentes “tempos”: o tempo histórico dos homens, o tempo budista cósmico, o tempo da natureza.

Essa câmera que percorre espaços sem atentar para os personagens, uma câmera solta da narrativa e que formula suas próprias ideias e jogos entre diferentes planos, é uma característica emblemática de *Síndromes e um século*. Ela

15 O monasticismo é muito forte na Tailândia (é uma das características fundamentais da tradição Teravada do budismo). No país, é comum que jovens do sexo masculino em algum momento da vida passem meses dentro de monastérios: “quando um jovem chega aos vinte anos de idade, os pais providenciam sua ordenação temporária como monge e ele permanece na vida monástica por pelo menos três meses de vassa [retiro espiritual]” (Sunthorn Na-Rangi. “O budismo na cultura tailandesa”. In: YOSHINORI, Takeushi (org.). *A espiritualidade budista I*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 122). Não é de se estranhar, portanto, que a vida dos monges esteja repleta de elementos externos à suposta rigidez de um monastério. Ainda assim, cenas de *Síndromes e um século* como a de dois monges correndo atrás de um helicóptero de brinquedo ou de um monge tocando violão foram censuradas pelo governo tailandês.

já estava presente em algumas sequências de *Mal dos trópicos*, mas ainda tímida. Seus movimentos, geralmente acrescidos de um som grave de música *drone*, contribuem para a criação de um ambiente estranhado no qual o espectador é mergulhado, em uma espécie de meditação cinematográfica.

Esse recurso, acrescido a sequências aparentemente pouco dramáticas, de teor cotidiano, com um tempo muitas vezes dilatado, e uma série de elementos “enigmáticos” e sem explicação (por que a câmera, afinal, circula ao redor de uma árvore no pátio do hospital?), fez com que críticos exaltassem o “sensorialismo” de sua obra. A tailandesa Anchalee Chaiworaporn fala, por exemplo, que diante de um filme de Apichatpong basta “relaxar, deixar o cérebro se render a seus instintos naturais.”¹⁶ Erly Vieira Jr. afirma que em seus filmes “a relação espaço-tempo está intimamente ligada a uma construção de atmosferas, de ambiências, num fluxo que conduz o espectador, de maneira muito mais sensorial que intelectual, a um estado de contemplação e imersão no desenrolar dos acontecimentos.”¹⁷ Estamos muito próximos, ao que tudo indica, da confluência entre arte instalativa e cinema.¹⁸

Comentários como esses não deixam de carregar alguma verdade, mas podem se transformar em armadilhas. De fato, há uma “ambiente sensorial”

-
- 16 CHAIWORAPORN, Anchalee. “A Perceiver of Sense - Apichatpong Weerasethakul”. Publicado originalmente para o catálogo de 11th Hong Konk Independent Short Film & Video Awards - 2006. Disponível em: http://www.thaicinema.org/Essays_07apichatpong.asp. Acesso em: 19 out. 2015.
- 17 VIEIRA JR., Erly. “O tempo dos corpos no ‘cinema de fluxo’ de Apichatpong Weerasethakul”. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009. Curitiba. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1003-1.pdf>. Acesso em: 19 out. 2015.
- 18 Luiz Carlos Oliveira Jr., comentando um certo panorama do cinema contemporâneo visto criticamente pela *Cahiers du Cinéma*, aborda a questão do “filme-instalação” e dos “cineastas-artistas” em sua dissertação de mestrado: “Seguindo o exemplo dos artistas plásticos que trabalham com instalações, os ‘cineastas-artistas’ cada vez mais iriam conceber seus filmes como ‘obras atmosféricas, ambientes sensoriais’. O filme-instalação se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão-somente o isolar num espaço onde se possa experienciá-lo de maneira intensificada. (...) Não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve habitar” (OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Meios e processos audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010, p. 86).

nos filmes de Apichatpong, mas ela não exclui o fato de que há uma rígida estrutura conceitualmente propositiva em suas imagens e sons. Mais do que isso, para além de uma composição temporal que ecoa aspectos do budismo, há uma explícita vontade de dialetizar uma dimensão “cósmica” e espiritual dos filmes com aspectos da realidade do presente; de tensionar o místico com o documental; o religioso com o secular; o divino com o humano. Dualidades sempre fizeram parte da filmografia de Apichatpong e elas correm o risco de se perder na defesa de uma fruição “puramente sensorial”.

O sensorialismo também pode obliterar a violência presente em seu cinema. Ao se falar na sensação de *feel-good* de suas ambiências¹⁹, incorre-se no perigo de esquecer o rumor sutil de uma violência obscura que subjaz o universo de seus filmes. Essa violência compõe uma outra profunda camada das imagens de sua obra. Pois ao lado das múltiplas camadas temporais, reencarnações, aniquilações e recomeços, e ao lado do sensorialismo do presente (que não buscamos negar), há uma camada de tempo histórico (muitas vezes repleta de violência).

Exemplos em que tal dimensão se faz presente encontraremos em muitos momentos de seus filmes. Em *Eternamente sua*, Min é um imigrante birmanês com uma estranha doença de pele que está em busca de um emprego e cujas memórias nostálgicas de sua terra natal vem à tona pela sua voz over (uma temporalidade pouco comentada nas críticas ao filme). Nesse mesmo filme, um karen, membro de uma etnia nativa da região ocidental da Tailândia e da fronteira com Myamar, atira (fora de campo) no amante de Orn, supostamente matando-o. O filme, além de mergulhar no presente das sensações, remete-se ao conflituoso universo de fronteiras e migrações. Em *Mal dos trópicos*, não apenas acompanhamos a perseguição mútua de um ser fantástico e de um soldado, mas no início do filme vemos um grupo de soldados tirando uma foto posando

19 Felipe Bragança em entrevista pela Revista Cinética a Apichatpong usa o termo *feel-good* para descrever seu cinema, em contraposição a um certo mal-estar que ronda a arte contemporânea. Ver: BRAGANÇA, Felipe. “Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul”. In: *Revista cinética*, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 19 out. 2015. De maneira semelhante, é com esse termo que Luiz Carlos Oliveira Jr. descreve a sensação de leveza presente nos filmes do diretor (OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “...E o cinema continua”. In: *Contracampo*, nº 64-65, 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/cinemacontinua.htm> Acesso em: 19 out. 2015.

alegremente com um cadáver que encontram no campo.²⁰ Em *Síndromes e um século*, a construção de uma camada de violência é mais sutil, mas há sempre algo de estranho que ultrapassa a ambiência desinteressada e penetra uma dimensão mais obscura (e muitas vezes melancólica) da realidade, como nas cenas no sinistro porão que serve como ala militar no hospital urbano ou também nas fotografias que a namorada de Nohng lhe mostra do cinzento mundo industrial para o qual pretende se mudar. Além disso, há também sempre uma dureza nas relações de poder que se dão entre os médicos e pacientes ao longo do filme, explicitada na entrevista que abre as duas metades do filme.

Será no filme de 2010, *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (*Lung Boonmee Raluek Chat*), que uma dimensão política e histórica (carrégada de violência) se mesclará de maneira mais explícita à temporalidade budista, levando mais longe a investigação de Apichatpong da verticalidade das imagens e dos sons. O filme, abandonando a estrutura bipartida dos longas anteriores, conforme o diretor havia “prometido” em uma série de entrevistas feitas após *Síndromes e um século*, narra os últimos dias de vida de Boonmee, um fazendeiro da região nordeste da Tailândia (nos arredores do vilarejo de Nabua), acometido de uma doença renal.

Talvez o mais marcante nesse longa-metragem seja a presença constante de fantasmas em seu universo. Decerto, eles já existiam antes no cinema de Apichatpong, principalmente em *Mal dos trópicos* ou em *Objeto misterioso*, mas nesses casos valiam mais como “seres fantásticos” em geral do que como efetivamente fantasmas, ou seja, como seres do passado que retornam. Em *Tio Boonmee*, os fantasmas estão ligados diretamente ao passado das personagens. Enquanto Boonmee janta com sua cunhada Jen e seu sobrinho Thong, que vieram passar uma temporada em sua fazenda, ele é visitado pelo fantasma de sua falecida esposa Huay e, em seguida, pelo fantasma-macaco de seu desaparecido filho Boonsong. O fato de que a aparição desses seres à mesa de jantar não cause mais do que um pequeno espanto inicial nos outros personagens é bastante estranha aos nossos olhos, que podem desconhecer o quão presentes na cultura tailandesa estão o fantasmagórico e o animismo (derivado da cultura kmer). Apichatpong leva a presença “naturalizada” desses seres a um ponto em que o fantástico e o “real” se entremelam de maneira totalmente inesperada, culminando em uma cena na qual o fantasma da falecida Huay realiza os

20 O cadáver é, segundo Apichatpong, o personagem assassinado em *Eternamente sua*, configurando uma das muitas ligações entre seus filmes.

procedimentos médicos para a hemodiálise de Boonmee – novamente o cruzamento do “médico” e do “científico” com o “espiritual” e o “sobrenatural”.

Porém, além de flertar com o fantástico e com sua cultura, o interesse de Apichatpong nos fantasmas está na forma como eles manifestam um certo corte na temporalidade da narrativa, o que, de certa maneira, remete à própria natureza do cinema. Juliano Gomes, em crítica ao filme, elucida a íntima relação entre fantasma e imagem cinematográfica: o fantasma é “a imagem de uma ausência, de alguém que já morreu. É a presença de uma ausência, como imagem. (...) Uma manifestação visível da ausência da coisa. Visível porque é luz, é luz no tempo.”²¹

Cinema e fantasma se confundem: luz no tempo, presença de ausência, passado e presente fundidos. A figura do fantasma já é, potencialmente, uma forma de escavar camadas na imagem; é como uma imagem dentro da imagem do filme. *Tio Boonmee* explicita essa relação na história do desaparecido Boonsong que se transformou em macaco. O personagem conta à família sua obsessão na juventude pela fotografia e por uma foto específica cuja revelação lhe fez perceber algo que não havia notado no momento em que tirara a foto: ecos de *Blow-up* (1966), de Antonioni. Mas não se trata de um assassinato, e sim de uma espécie de homem-macaco que ele descobre na revelação. E Boonsong, ao retornar ao local em que fizera a foto, acaba se metamorfoseando em um homem-macaco. Ele adentra o universo da imagem que estava perseguindo: torna-se um “ser-imagem”, o que nos lembra o desaparecimento do personagem de *Blow-up* ao final do filme de 1966.

A presença de fantasmas, imagens, ausências presentes, não é apenas um flerte do filme com a cultura tailandesa e com a ideia de transmigração, mas uma forma de adentrar nas profundezas de uma terra com um passado conturbado. Nabua, afinal, não é uma região qualquer (existe algo como um território qualquer?). Ali e em outras áreas do nordeste tailandês, dos anos 1960 ao início dos anos 1980 (período das ditaduras militares do terceiro mundo apoiadas pelos Estados Unidos), o exército montou bases para “caçar” comunistas, gerando um regime de terror, morte e estupro entre as comunidades locais.

Em um dos diálogos mais assustadores do filme (certamente mais assustador que os próprios fantasmas), o simpático Boonmee comenta com Jen que

²¹ GOMES, Juliano. “Tio Boonmee que Pode Recordar Suas Vidas Passadas, de Apichatpong Weerasethakul, (Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda,2010)”. In: *Revista Cinética*, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tioboonmee.htm>. Acesso em: 19 out. 2015.

sua doença renal deve ser resultado de um péssimo karma por ele ter, no passado, matado muitos comunistas. Jen responde: “mas você matou com boas intenções”. E Boonmee insiste: “matei também muitos insetos em minha fazenda”. O diálogo revela tanto o passado daquele local e de Boonmee, quanto um discurso que busca relevar o peso das mortes (chegando a igualar os insetos às pessoas, o que talvez não seja tão estranho em um contexto de reencarnações, mas que não deixa de ser desconcertante em sua frieza). Jen, que curiosamente aparece em mais de uma cena matando insetos, reitera que Boonmee matou comunistas pela “nação” e que não há problema nisso. Esse discurso remonta a um dos mais conhecidos monges seguidores da linha budista Dhammadaya, Kittivuddho Bhikkhu, que trabalhou em estreita relação com os militares e afirmou, misturando perversamente a religião a interesses políticos, que matar um comunista não era pecado.²²

O filme, que lida o tempo todo com memórias, seja na figura dos fantasmas, nas rememorações de vidas passadas de Boonmee ou em suas constatações de karma ruim, também aponta para o futuro em uma estranha sequência onírica, que complexifica ainda mais o inventário de camadas temporais em Apichatpong. Boonmee conta à família um sonho no qual viajava ao futuro em uma máquina. Enquanto fala, fotografias fixas preenchem a tela em uma montagem como se assistíssemos a uma sessão de *slides*. Ele conta que o futuro é um lugar controlado por uma autoridade que pode fazer qualquer pessoa desaparecer (referência direta à ditadura assassina de décadas atrás). As pessoas que vieram do passado são iluminadas por uma luz que as transforma em imagem e as mata. Nas fotografias, vemos ora jovens militares, descansando ou levando um homem-macaco preso por uma corda, ora adolescentes civis atirando pedras ou tirando uma fotografia (emulando uma cena de *Blow-up*). Essa sequência funde temporalidades e universos distintos de maneira impressionante. O futuro aparece em uma projeção de slides, dispositivo tradicional de rememoração do passado, fazendo com que a cena vire uma espécie de memória de um tempo por vir. Além disso, as imagens fundem um certo registro histórico (dos militares na região), com o fantástico que envolve o homem-macaco e os comentários de tecnologias do futuro, sintetizando muitas das indagações a repeito de dicotomias e dualidades que atravessam a obra do diretor.

22 SIVARAKSA, Sulak. “A espiritualidade tailandesa e a modernização”. In: YOSHINORI, Takeushi (org.). *A espiritualidade budista I*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 129.

Enfim, são inúmeros os dispositivos dentro dos filmes de Apichatpong Weerasethakul que constroem diferentes perspectivas para uma percepção temporal (sensorial e intelectual) das imagens e sons cinematográficos. O budismo e a tradição tailandesa estão presentes, mas não devem ser vistos como chaves para compreender seus filmes. Eles alimentam uma maneira de ver e de estruturar as obras, mas não são a resposta final para tudo. Também não devemos cair na falácia de falar apenas em fruir sensorialmente seus filmes esquecendo-se de que há uma série de comentários conceituais, históricos e políticos atravessando as imagens.²³ A obra de Apichatpong justamente recusa o caminho único, a resposta final. Está sempre buscando, escavando as imagens em busca de novos sentidos, novas formas de olhar, outras temporalidades. Está sempre pronta para aniquilar um mundo e construir outro. A morte é uma transformação e não um fim.

23 Ao ser perguntado sobre a dimensão política de seu cinema, o diretor responde: “O político no meu trabalho é algo que está escondido, mas você vagarosamente toma conhecimento do que aconteceu historicamente em um lugar particular”. (WEERASETHAKUL, Apichatpong apud JI-HOON, Kim. “Learning about time: an interview with Apichatpong Weerasethakul”. In: *Film Quarterly*, vol. 64, nº 4, 2011. p. 52).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Jorge Luiz; JURADO, Alicia. *Buda*. São Paulo: Difel, 1977.
- BRAGANÇA, Felipe. "Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul". In: *Revista Cinética*, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/intervistajoe.htm>. acesso em 30 jul. 2015.
- CHAIWORAPORN, Anchalee. "A Perceiver of Sense - Apichatpong Weerasethakul". Publicado originalmente para o catálogo de 11th Hong Konk Independent Short Film & Video Awards, 2006. Disponível em: http://www.thaicinema.org/Essays_07apichatpong.asp.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GOMES, Juliano. "Tio Boonmee que Pode Recordar Suas Vidas Passadas, de Apichatpong Weerasethakul (Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda,2010)". In: *Revista Cinética*, 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tioboonmee.htm>. Acesso em: 02 out. 2015.
- KIM, Ji-hoon. "Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations". In: GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (org). *Global art cinema: new theories and histories*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- KIM, Ji-hoon. "Learning about time: an interview with Apichatpong Weerasethakul". In: *Film Quarterly*, vol. 64, nº 4, 2011.
- QUANDT, James (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema Publikationen, 2009.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. "...E o cinema continua". In: *Contracampo*, nº 64-65, 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/cinemacontinua.htm>. Acesso em: 30 jul. 2015.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Meios e processos audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.

VIEIRA JR., Erly. “O tempo dos corpos no ‘cinema de fluxo’ de Apichatpong Weerasethakul”, trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1003-1.pdf>.

YOSHINORI, Takeushi (org.). *A espiritualidade budista I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FILMES CITADOS

Blow-up - depois daquele beijo (*Blowup*, 1966, Inglaterra/Itália/EUA, Michelangelo Antonioni)

Eternamente sua (*Sud Sanaeha*, 2002, Tailândia/França, Apichatpong Weerasethakul)

Mal dos trópicos (*Sud Pralad*, 2004, Tailândia/França/Alemanha/Itália, Apichatpong Weerasethakul)

Objeto misterioso ao meio-dia (*Dogfahr Nai Meu Marn*, 2000, Tailândia, Apichatpong Weerasethakul)

Síndromes e um século (*Sang Sattawat*, 2006, Tailândia/França/Áustria, Apichatpong Weerasethakul)

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas (*Loong Boonmee Raleuk Chat*, 2010, Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda, Apichatpong Weerasethakul)



**REALISMO ASSOMBRADO:
PÓS-COLONIALIDADE E O CINEMA DE CHANG TSO-CHI¹**
Chris Berry

Os filmes de Chang Tso-chi combinam consistentemente modos aparentemente incompatíveis: o realismo de estilo documental e a fantasia². Feii Lu realizou uma análise minuciosa de uma obra de Chang, *Darkness and Light (Heian Zhi Guang*, 1999), para demonstrar como o uso da estrutura do campo-contracampo produz este efeito de continuidade. Inspirado no ensaio de Lu e no texto de Bliss Cua Lim sobre “tempo espectral” no filme de fantasma, este ensaio examina os elementos fantásticos presentes nos filmes de Chang, em particular em *Bons tempos (Meili Shiguang*, 2002), como meios poderosos de protestar a história normalmente invisível dos marginalizados e desprovidos da sociedade taiwanesa. Utilizando a ideia de “realismo assombrado” para ampliar os *insights* de Lim sobre o filme de fantasma, afirmo ainda que as inovações de Chang proporcionam reconsiderações do famoso realismo dos filmes anteriores do Novo Cinema Taiwanês, como os trabalhos de Hou Hsiao-hsien nos anos 1980, e do realismo em geral.

-
- 1 BERRY, Chris. “Haunted Realism: postcoloniality and the cinema of Chang Tso-Chi”. In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-shou Robert (Orgs.). Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts. Londres: Routledge, 2007. p. 33-50.
- 2 Uma versão anterior deste ensaio apareceu em Chinês, Pei Kairui (Chris Berry), “Zhumo de Xieshizhuyi: duiyu Zhang Zuoji Dianying de Guancha yu Xieshizhuyi de Sikao,” trans. WangJunqi. Dianying xinshang [Film Appreciation Journal], no. 120(2004): 91-95.

Feii Lu já chamou atenção para isso e analisou as características formais marcantes do cinema de Chang Tso-chi. Em *Ah-chung* (1996), *Darkness and Light*, e no mais recente *Bons tempos*, Chang procura rigorosamente um realismo contemporâneo, fundamental, trabalhando com atores não profissionais em histórias situadas entre a classe baixa da sociedade taiwanesa. Porém, os finais dos filmes se distanciam cada vez mais do realismo convencional. Eventualmente, os mortos voltam à vida sem aviso e sem gerar aparentemente muita preocupação aos vivos. A audácia destes momentos é alcançada na medida em que tal efeito é produzido sem ser abandonada a rigorosa estética realista que Chang emprega em todos os seus filmes. Lu demonstrou como isto é produzido em *Darkness and Light* quando o uso estratégico da convenção do campo-contracampo é incorporado em tais momentos, de modo que na cena em que se vê o namorado e o pai da personagem principal mortos entrando pela porta o enquadramento assume o ponto de vista da personagem.³

Bons tempos expande este uso audacioso das convenções realistas para além do campo-contracampo e produz sua própria técnica formal distinta. Ah Wei e Ah Jie são primos e melhores amigos. Eles se envolvem com uma gangue e accidentalmente matam um membro de uma gangue rival. O grupo inimigo os persegue e primeiro acaba matando Ah Jie. Quando os rivais estão perseguindo Ah Wei, ele dobra uma esquina e encontra Ah Jie o esperando no local onde foi morto. Novamente, os primos fogem correndo e desta vez acabam numa represa onde anteriormente outro amigo afirmou ter visto dois homens pularem para cometer suicídio. Inevitavelmente, eles são forçados a pular na represa. O filme termina com os dois nadando e aparentemente felizes debaixo d'água entre os peixes.

Com certeza, é possível entender que na análise Feii Lu as cenas de *Darkness and Light* são desdobramentos do desejo ou da fantasia das personagens cuja perspectiva motiva a utilização do campo-contracampo. Mas nenhum dos códigos convencionais de representação de algo fantástico são empregados em *Darkness and Light*. Por exemplo, não há *close-ups* no rosto seguidos por fusões. Como resultado, há uma profunda ambivalência. Ademais, as cenas finais de *Bons tempos* também não podem ser explicadas de modo tão simples. Nelas também não há nenhum código convencional de uma fantasia

3 LU, Feii. "Another Cinema: Darkness and Light". In: BERRY, Chris; LU, Feii. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. p. 137-147.

cinematográfica, o aparentemente sobrenatural é filmado dentro das estruturas do campo-contracampo, superando os códigos convencionais, de modo que a explicação “é apenas um desejo” se torna muito menos crível. Então, o restante deste ensaio segue para outro caminho, abordando mais literalmente o retorno para a vida nos filmes de Chang. O texto analisa tal aspecto da obra de Chang como uma configuração cinematográfica do tempo. A partir desta perspectiva, os filmes de Chang Tso-chi se enquadram numa tendência mais ampla do cinema taiwanês, que perturba o tempo linear para transparecer a condição pós-colonial de Taiwan. Outras análises defendem que perturbações similares no tempo linear são configurações que opõem o pós-colonial e antirrealista com o moderno e realista. No entanto, eu argumento que a inscrição feita por Chang desta perturbação nas convenções realistas constitui um modelo diferente que combina realismo e pós-colonialidade. Pois se a estética realista é associada à modernidade, o estilo de Chang, ao combinar realismo e antirrealismo, sugere que as divisões violentas da pós-colonialidade são extremamente presentes na modernidade de Taiwan. O ensaio conclui ponderando se a observação dos filmes de Chang sob a perspectiva do realismo assombrado permitiria uma reconsideração do famoso realismo do Novo Cinema Taiwanês através de um outro ponto de vista.

Primeiro, vamos examinar como Chang amplia as técnicas audaciosas que desenvolveu em *Darkness and Light*. Fei Lu demonstra como as estruturas de campo-contracampo são utilizadas nas cenas em que personagens parecem voltar à vida para assumir o olhar subjetivo daqueles que as perdem. Na ausência de técnicas como fusões, este recurso cria uma ambivalência no entendimento das cenas, já que não é possível saber se deveríamos interpretá-las como fantasia ou realidade. Chang usa esta técnica novamente em *Bons tempos*, e particularmente nas cenas envolvendo a morte de Ah Jie. Após Ah Jie matar accidentalmente o chefe da gangue rival, o grupo inimigo vai atrás dele. Eles encontram Ah Jie e Ah Wei numa ruela da vizinhança, que já vimos com frequência no filme. Em função do que acontece depois, esta ruela cotidiana se torna simbolicamente um espaço liminar carregado de transformação.

Avistando a gangue em uma das saídas da ruela, Ah Wei e Ah Jie retornam e escapam pela outra saída. Eles correm pela vizinhança, separando-se e tomando direções diferentes, mas planejando se encontrar na ponte da represa próxima dali. O filme segue Ah Wei, que eventualmente volta e retorna à ruela (Figuras 1 – 9).



Figura 1 – Plano conjunto. Ah Wei desaparece na entrada da ruela, que vira para a esquerda.



Figura 2 – Plano conjunto. Ah Wei aparece no início da ruela, caminhando em direção à câmera. Um ombro aparece em primeiro plano, no canto direito do quadro. O modelo da camisa nos permite reconhecer Ah Jie.



Figura 3 – Contracampo de 180° para uma posição atrás de Ah Wei. Ele caminha em direção de Ah Jie, que diz: “O que houve? Você está atrasado! Eles quase me pegaram”, e então é subitamente atacado pela gangue, que o agride pela esquerda, onde a ruela obscurece nossa visão.



Figura 4 – Breve contracampo de 180°. Ah Jie é empurrado contra a parede.



Figura 5 – Igual a 3, *Bons tempos*.



Figura 6 – Jump-cut frontal para uma posição à frente de Ah Wei (reproduzindo seu ponto de vista). Os inimigos atacam Ah Jie gritando “Matem-no.” A gangue foge deixando Ah Jie esfaqueado no chão.



Figura 7 – Contracampo de 180°. Ah Wei observa chocado.



Figura 8 – Igual a 6, *Bons tempos*.



Figura 9 – Igual a 7.

Após um breve momento de escuridão, acompanhamos uma nova cena na qual Ah Wei conduz Ah Jie para o hospital, onde ele finalmente morre.

Algum tempo depois, Ah Wei vê os assassinos de Ah Jie na calçada. Aproveitando a oportunidade, ele pega um tijolo e, no momento em que o líder da gangue rival sai do carro, golpeia sua cabeça. O grupo inimigo persegue Ah Wei enquanto ele foge de volta para a vizinhança.

De muitas maneiras, este emprego do campo-contracampo é similar aos utilizados em *Darkness and Light*, tornando possível entender que particularmente o enquadramento da Fig. 13 assume a visão subjetiva de Ah Wei. Toda a próxima cena pode ser compreendida como a realização do desejo de Ah Wei, como um reflexo de seu sentimento de culpa pela morte de Ah Jie, já que não soube intervir na briga original para salvar seu amigo. Porém, esta cena diverge de *Darkness and Light* de uma maneira crucial, aumentando a aposta de Chang na disjunção ousada entre a fantasia e realidade. Em *Darkness and Light*, não são empregadas técnicas filmicas para conotar a fantasia, por outro lado, nenhum dos personagens questiona sua visão ou revela alguma dúvida sobre o que está vendo. Isto cria uma ambivalência significativa, porém sutil. Na segunda sequência de *Bons tempos*, detalhada abaixo, Ah Wei fica em choque ao presenciar a reaparição de Ah Jie nas Figuras 12 e 13 e, na Figura 15, ele questiona diretamente o amigo, indagando se ele realmente é quem parece ser. Ah Jie afirma sua identidade e os códigos realistas são mantidos. Assim, Chang evidencia a estrutura paradoxal sem resolvê-la.

Além disso, na sua sequência conclusiva, *Bons tempos* vai além da técnica do campo-contracampo. Após uma perseguição pelos arredores da vizinhança, Ah Jie e Ah Wei se encontram em outro local que já apareceu outras vezes no filme – a represa. Esta é uma versão reversa da ruela. Em vez de serem rodeados por paredes altas, eles estão envoltos por quedas d’água. Cercados pela gangue rival, eles se viram para a represa e saltam. O filme mostra a queda em câmera lenta, e no momento em que eles estão no ar a imagem congela, bem ao estilo *Thelma & Louise*. A tela fica escura por um momento, então vemos os dois amigos se debatendo embaixo d’água. Há mais um momento de escuridão e mais momentos de luta, que podemos presumir que sejam os espasmos de Ah Wei e Ah Jie. Mas estes momentos gradualmente se transformam numa longa sequência dos dois jovens nadando felizes com os peixes, como uma versão humana do aquário que fascinou Ah Wei em todo o filme.



Figura 10 – Muito similar à 1, mas a câmera é posicionada um pouco mais próxima da entrada da ruela e mais para a esquerda. Ah Wei corre para a ruela.



Figura 11 – Igual a 2, incluindo a aparição da camisa de Ah Jie no quadro.



Figura 12 – Igual a 3, mas Ah Wei diz, “O que está acontecendo?”



Figura 13 – Igual a 6, a posição da câmera avança para frente, mas ainda está atrás de Ah Wei. Ah Jie diz, “Estava esperando o tempo todo.”



Figura 14 – Igual a 7, incluindo Ah Wei em choque. Ah Jie diz, “Corra ou eles nos alcançarão.” Ah Wei responde, “É você, Ah Jie?”

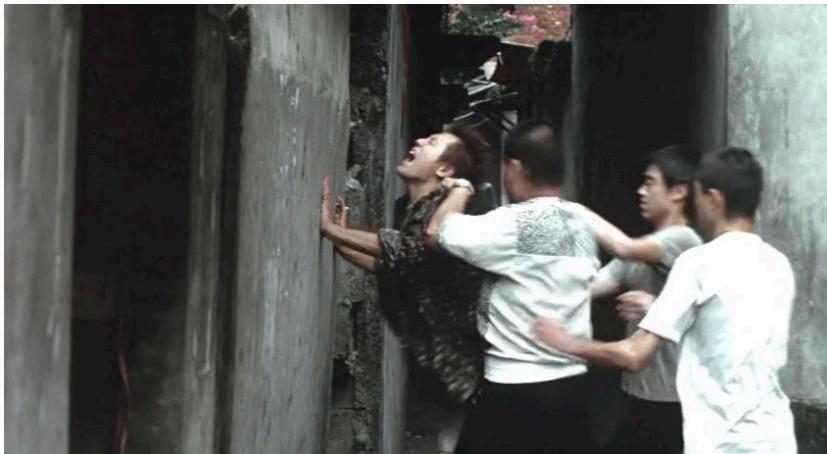


Figura 15 – Contracampo de 180° para uma posição atrás de Ah Jie. Ele diz, “Quem mais? Corra!”. A gangue rival entra pela direita do quadro e ataca Ah Jie.



Figura 16 – Como 7.



Figura 17 – Contracampo de 180° para uma posição atrás de Ah Wei. Ele intervém na luta.



Figura 18 – Contracampo de 180° para uma posição atrás de Ah Jie e seus agressores. Ah Wei pula sobre os inimigos e arrasta Ah Jie para fora.



Figura 19 – Contracampo de 180° para a entrada da ruela. Ah Jie e Ah Wei correm na direção da câmera, e passam por ela, perseguidos pelos agressores.

Enquanto se vê Ah Jie puxar a faca escondida em suas costas, ouve-se a voz *over* de Ah Wei dizendo, “Meu primo Ah Jie é louco por truques de mágica. Suas mãos podem transformar tudo. Ele não é como eu. Sou um cara feliz. Não sou como as outras pessoas. Não tenho preocupações. Porém, coisas ruins continuam acontecendo.” Nesta sequência os pontos de vista não apresentam subjetividade, de modo que a partir dela, o filme entra no que chamamos de realismo mágico, em uma espécie de experiência de vida fantasmagórica após a morte⁴.

Misturar gêneros, por si só, não é algo tão incomum, e este recurso não deve ser considerado o responsável pelo efeito de choque das cenas dos filmes de Chang em que alguém morto parece voltar à vida. No entanto, é atípico misturar os gêneros realista e fantástico, transpondo as fronteiras que os separam. Ter elementos do gênero realista em filmes de cowboy, por exemplo, ou em filmes de samurai, como em alguns filmes de Kurosawa, não parece muito incongruente. Mas, quando os personagens parecem voltar à vida no que era senão um drama realista contemporâneo, duro, corriqueiro, como no caso dos filmes

4 Agradecimento especial a Emilie Yueh-yu Yeh por me ajudar a acessar o filme, fazendo possível a análise mais minuciosa possível.

de Chang, o efeito é surpreendente. Isso porque as pressuposições ontológicas adotadas pelos registros realista e fantástico são incompatíveis. O realismo assume um mundo secular, no qual a realidade é reconhecida pelo que é materialmente visível. Por definição, o fantástico não é observável – é compreendido como fruto da imaginação ou como uma ordem diferente da realidade, invisível ao olho humano. Citando outro exemplo, é por este motivo que, em *O buraco* de Tsai Ming-liang, a mistura do gênero musical com a *mise-en-scène* realista, dura e urbana também parece tão surpreendente, embora este caso seja mais absurdo que chocante. Se considerarmos os elementos fantásticos nos filmes de Chang literalmente como um retorno à vida, aproximamo-los do gênero de filmes de fantasma.

O que significa organizar estes elementos ao longo do tempo? No passado, os filmes de fantasma e de terror atraíram a atenção de estudiosas feministas como Carol Clover, Barbara Creed e Rhona Berenstein, bem como teóricos queer como Harry Benshoff. Esses acadêmicos foram atraídos pela capacidade do fantástico de abrir a porta do suprimido, reprimido e oculto. O desejo das mulheres é considerado ameaçador para os homens porque estabelece um ponto em que aquelas, que na cultura patriarcal supostamente devem ser objetos passivos do desejo masculino, tornam-se agentes ativas. Na mesma ordem ideológica, a existência do desejo homossexual é reprimida. Nestas circunstâncias, a estrutura do fantástico marca esta exclusão do real e a potencial ruptura da fronteira entre o real e o irreal.⁵

Mais recentemente, outros teóricos, incluindo Kim Soyoung, Audrey Yue e John Zou, estão ampliando esta reflexão. Eles enfatizam a habilidade do filme de fantasma em tornar visível a transformação violenta herdada da disjunção colonial. Muito do passado indígena é subitamente suprimido, apagado e descartado nos irregulares fluxos globais de desterritorialização e reterritorialização. No filme de fantasma, estes elementos podem ser simbolizados como aqueles que retornam ou que vivem entre nós após a morte, invisíveis, mas efetivos. Ademais, em muitas culturas, espíritos e fantasmas representam aqueles

5 CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992; CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Feminism, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1993; BERENSTEIN, Rhona J. *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1996; BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

que não deixaram este mundo porque foram maltratados, assim, retornam para cá ou permanecem aqui. Como uma figura metafórica da violência colonial, eles podem expressar o sentimento de raiva e o desejo de vingança quase esquecido representando a experiência dos colonizados.⁶

Bliss Cua Lim se refere ao desfoque da evidente fronteira entre os períodos pré e pós-colonial, personificado pelas figuras fantasmagóricas, como “tempo espectral”. Para ela, o personagem fantasmagórico é um elemento temporal. Ele representa uma ruptura, uma confusão na ordem linear de desenvolvimento do tempo, associado à modernidade imposta pelo colonialismo Euro-americano (e japonês) ao mundo. Para o fantasma, não se trata somente do passado voltar ao presente, mas do passado e do presente coexistirem ao mesmo tempo.⁷ Desta maneira, o trabalho de Lim ecoa fora do pensamento cinematográfico, relacionando-se com reflexões que também usaram a espiritualidade para reconsiderar o tempo moderno e seu subconjunto, o tempo colonial. Baseado no *insight* de Benjamin que afirma que a modernidade é caracterizada pelo choque do novo e por uma ruptura radical com o passado, Françoise Proust afirmou que a história aparece na modernidade como espectros que a assombram.⁸ O livro *The Spectre of Comparisons* de Benedict Anderson usa a metáfora do fantasma para afirmar que a modernidade colonial é sempre assombrada pela cultura do colonizado.⁹

Certamente, há um intertexto cinematográfico próprio das produções taiwanesas e um contexto histórico que ajudam a posicionar os filmes de

-
- 6 BERRY, Chris; SO-YOUNG, Kim. “‘Suri Suri Masuri’: The Magic of the Korean Horror Film: A Conversation”. In: *Postcolonial Studies*. Nova York, v. 3, no. 1, p. 53-60, 2000; YUE, Audrey. “Preposterous Hong Kong Horror: Rouge’s (be) hindsight and A (sodomitical) Chinese Ghost Story”. In: GELDER, Ken (Org.) *The Horror Reader*. Nova York: Routledge, 2000, p. 364-373; ZOU, John. “A Chinese Ghost Story: Ghostly Counsel and Innocent Man”. In: BERRY, Chris. *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. Londres: British Film Institute, 2003, p. 39-46.
- 7 LIM, Bliss Cua. “Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory”. *Positions: East Asia Cultural Critique*. Durgam: Duke University Press, 2001, v. 9, no. 2, p. 287-329.
- 8 PROUST, Françoise. *L’Histoire a Contretemps*. Paris: Les Éditions du Cerf. 1994.
- 9 ANDERSON, Benedict. *The Spectre of Comparisons*. Londres: Verso, 1998. Ver também CHEAH, Pheng. *Spectral Modernity: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. Nova York: Columbia University Press, 2003.

Chang Tso-chi no cenário genérico dos filmes de fantasma e no quadro explicativo do tempo espectral. Em relação ao intertexto cinematográfico, personificações espirituais e sobrenaturais das rupturas históricas de Taiwan podem ser encontradas em filmes populares como *Ilusão de morte* (*Shuang Tong*, Chen Kuo-fu, 2001), com seus terroristas do culto budista na cobertura corporativa, e em *art house films* como *Red Lotus Society* (*Fei Xia A Da*, Stan Lai, 1994), no qual os desapontamentos da modernidade são aliviados pela descoberta de um manual antigo de artes marciais que ensina o protagonista a voar. O foco dos filmes de Chang é nas classes mais baixas da sociedade taiwanesa, produzidas pela transformação que Taiwan sofreu na modernidade, desde que o KMT assumiu o poder dos colonizadores japoneses no final dos anos 1940. Em *Bons tempos*, por exemplo, Ah Jie é o filho de um soldado do KMT que chegou à ilha como um refugiado deslocado, não como um membro da classe governante do KMT. O outro jovem, Ah Wei, é parte da subclasse local. A relação próxima entre estes dois setores desfavorecidos da sociedade – soldados ordinários do KMT e os pobres taiwaneses locais – é literalizada nos dois jovens que passam a fazer parte de uma grande família. Além disso, a irmã de Ah Wei, Ah Ming, está morrendo de leucemia, uma doença frequentemente relacionada à poluição brutal que acompanhou a exploração econômica e a industrialização da ilha. Se suas mortes podem ser entendidas como parte dos efeitos a longo prazo da violência pós-colonial e da desigualdade social, então seu retorno espiritual representa um tipo de acerto de contas espectral destes erros.

No entanto, embora os filmes de Chang possam ser enquadrados no gênero de filmes de fantasma e no conceito de tempo espectral, as maneiras como eles não se encaixam precisamente nestes modelos são tão interessantes quanto os motivos que os enquadram neles. Há, no mínimo, dois problemas. Primeiro, apesar do que acabou de ser dito sobre os históricos de classe dos protagonistas de *Bons tempos*, a história colonial não é necessariamente o principal fantasma que assombra este filme, nem os outros de Chang. Em segundo lugar, há a questão do realismo dos filmes de Chang, que Lim posiciona como o oposto do filme de fantasma e do “tempo espectral”. Afirmarei que estes dois problemas não colocam em cheque a ideia de “tempo espectral” proposta por Lim; pelo contrário, a ampliam. Estou usando o termo “assombrado” para invocar este conceito de maneira ampliada.¹⁰

10 Para outras discussões, ver o capítulo 2 de BERRY, Chris; FARQUHAR, Mary. *Cinema and Nation: China on Screen*. Nova York: Columbia University Press, 2006.

Sobre o primeiro ponto, embora os problemas contemporâneos dos protagonistas das obras de Chang possam ser localizados em momentos de ruptura entre o colonial e o pós-colonial, os filmes são firmemente estabelecidos no presente. Apesar da utilização de elementos aparentemente fantasmagóricos e sobrenaturais, os filmes, de modo intencional, não prolongam seus momentos de reencarnação além do presente imediato no qual estão inseridos. Junto com a falta de pistas cinematográficas, como fusões ou músicas “fantasmagóricas”, tal característica acrescenta uma camada de surpresa ou choque às aparentes reencarnações, porque nada em relação aos personagens, aos figurinos ou aos cenários é diferente do que já vimos anteriormente. Isto sugere que os tipos de rupturas sociais, culturais e políticas que podem ser configuradas como assombração excedem os eventos do passado pós-colonial. Outro exemplo de filme taiwanês que usa o tempo assombrado para este fim é *Que horas são aí?* de Tsai Ming-liang, em que o tempo assombrado é configurado simultaneamente com fusos horários e com o atraso do passado cinematográfico, para transmitir a ideia de globalização e de um tipo de assombração através das culturas.¹¹ Fazendo um balanço, podemos sugerir que no mínimo três organizações de tempo assombrado caracterizam a pós-modernidade e o pós-colonial de Taiwan na cinematografia do país. Primeiro, há aquelas que rompem a divisão convencional entre o moderno e o pré-moderno, como *Red Lotus Society*. Segundo, há o corte de Tsai Ming-liang dos fusos horários para transmitir as disjunções desorientadoras e as conjecturas da globalização. E, terceiro, há as invocações muito locais e cotidianas da realidade assombrada do cinema de Chang Tso-chi, demonstrando como esta estrutura permeia a sociedade.

Assim como as obras de Chang, os filmes de Tsai são renomados por construírem um tipo particular de realismo em muitos outros aspectos. Embora haja muitos filmes de Taiwan que invocam o gênero de filme de fantasma para colocar um foco na história e nas políticas complicadas da ilha, o cinema de Taiwan é principalmente renomado por empregar uma chave realista para este fim, em vez de uma chave fantástica. Isto nos desafia a repensar um pouco mais a ideia de Lim de “tempo espectral”. Lim mantém a oposição convencional entre o realismo e o gênero de filmes de fantasma, associando o realismo com a

11 MARTIN, Fran. “The European Undead: Tsai Ming-Iiang’s Temporal Dysphoria”. *Senses of Cinema*. Melbourne: v. 27, jul, 2003, Disponível em: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/ Acesso em: 28 set. 2015.

modernidade, a racionalidade e a ideologia do desenvolvimento linear e, por outro lado, alinhando o gênero de filmes de fantasma com o pré-moderno, o pré-colonial, o irracional e assim por diante. Mas os filmes de Chang de nenhuma maneira usam o tempo assombrado para representar um espaço arcaico ou pré-moderno. Ao contrário, a assombração ocorre na chave realista, inserida em uma representação considerada mimética do mundo contemporâneo, e em uma linha linear do tempo geralmente associada à modernidade secular.

Esta configuração se afasta das oposições entre o pré-moderno e o moderno, o pré-colonial e o pós-colonial, e o secular e o espiritual. Para compreender a configuração de Chang da assombração na modernidade, podemos nos voltar à ideia de modernidades múltiplas e diferentes. Entre as principais razões para o avanço da ideia de modernidades múltiplas está a necessidade de registrar a sobrevivência dos elementos do passado no presente, quebrando a ideologia moderna de uma ruptura absoluta entre a modernidade e a pré-modernidade.¹² É a sobrevivência e a operação continuada destes elementos que faz a modernidade ser diferente em lugares distintos e vice-versa. Por exemplo, as personagens nos filmes de Chang estão envolvidas numa variedade de práticas religiosas locais. A mãe de Ah Chung participa dos rituais do grupo de Bajiang. Os protagonistas em *Bons tempos* encontram vários pequenos santuários e templos nas suas vidas diárias e assim por diante. Nos filmes de Chang, parece que é a prática religiosa visível que representa uma modernidade taiwanesa particular e distinta. Este tempo espectral prolongado e reconfigurado pode ser chamado de “realismo assombrado”.

Gostaria de encerrar este pequeno ensaio considerando as implicações de repensar a assombração através das lentes de múltiplas modernidades, como provocada pela análise dos filmes de Chang. Primeiro, se a assombração e seu desafio à ideologia convencional da modernidade podem ocorrer em uma chave realista, o que isto sugere sobre outros filmes realistas do Novo Cinema Taiwanês que não apresentam nenhum fantasma? Podem estes filmes ser

12 Um número de termos foram apresentados para expressar esta ideia, incluindo “modernidades alternativas,” “modernidades divergentes,” e assim por diante. Porém, como Harry Harootunian corretamente destaca, estes termos inadequadamente cedem primazia a uma modernidade Euro-americana, contra a qual todas as outras formas aparecem como divergências e reflexões posteriores de diferentes tipos. “Modernidades múltiplas” evita este problema. HAROOTUNIAN, Harry. *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*. Nova York: Columbia University Press, 2000. p. 163.

mencionados como assombrados de alguma maneira? E o realismo em geral? A presença da assombração no realismo dos filmes de Chang pode ser pensada como a exceção que prova a regra geral da divisão absoluta entre as chaves realista e fantástica? Ou será que ela desafia as bases desta divisão?

Em relação ao primeiro conjunto de perguntas, talvez os filmes de Hou Hsiao-hsien da década de 1980 e sua trilogia histórica sejam os exemplos mais renomados do Novo Cinema Taiwanês, e são obras frequentemente aclamadas pelo seu realismo. Na verdade, com exceção do diário enviado por fax em *Bons homens, boas mulheres* (*Hao Nan Hao Nü*, Hou Hsiao-hsien, 1995), tais filmes permanecem rigorosamente nos princípios do realismo. Contudo, refletindo, eu argumentaria que este realismo também é assombrado. O artigo de Lim é novamente útil aqui porque ela destaca que os dois elementos que baseiam a mistura do passado e do presente na assombração são a nostalgia e a alegoria. Saindo do presente para o passado, a nostalgia confunde a separação entre o passado e o presente que distingue a modernidade de todas as formações supostamente anteriores a ela. Ao falar sobre uma coisa através de outra, a alegoria também pode atravessar esta mesma divisão.¹³ Embora a alegoria não faça parte do realismo de Hou Hsiao-hsien, talvez seja a recriação muito realista do passado, em filmes de *Um verão na casa do vovô* (*Dong Dong de Jiaqi*, 1984) até *A cidade do desencanto* (*Beiqing Chengshi*, 1989), que sirva de base para um efeito assombrado e nostálgico, não na diegese dos filmes, mas em relação aos filmes e a seu público atualmente. Além disso, ao mesmo tempo em que permanecem dentro de convenções estéticas realistas, todos estes filmes fazem referência e descrevem eventos, tensões sociais e divisões culturais que o KMT queria fingir que não existiam durante as quatro décadas da lei marcial. Desta maneira, os filmes de Hou Hsiao-hsien também usam o passado para assombrar o presente dentro das convenções do realismo e da modernidade, como os filmes de Chang Tso-chi o fazem.

13 Embora os filmes de Hou Hsiao-hsien não sejam um bom exemplo de alegoria, um exemplo não taiwanês que ilustra este ponto é *Terra amarela* de Chen Kaige e Zhang Yimou, e muitos dos outros filmes da “Quinta Geração” que o seguiram. A divisão entre o feudal e o moderno é definida como a revolução de 1949 na ideologia da República Popular. Se estes filmes podem ser considerados como usos da era pré-1949 para falar da era pós-1949 e da Revolução Cultural, em particular, então estes são exemplos do uso da alegoria para assombrar o moderno com o chamado pré-moderno.

Finalmente, voltando ao segundo conjunto de perguntas, elas suscitam uma série de questões básicas sobre a suposta divisão absoluta entre a fantasia e o próprio realismo. Já sugeri que a qualidade de assombração dos filmes realistas como os de Chang Tso-chi e Hou Hsiao-hsien questionam a convencional divisão entre, de um lado, o pré-moderno e o fantástico e, do outro, o moderno e o realista. Mas podemos levar este pensamento um passo adiante. Realismo é baseado na ideia de “representação”: diferente do texto no gênero fantástico, há uma correspondência declarada entre o texto e o que ele representa. Mas à medida que há sempre uma lacuna temporal entre o objeto filmado e sua aparição no filme, todos os filmes realistas incorporam a estrutura de assombração no seu esforço de reproduzir o passado no presente. Porém, a ideologia do realismo (e da modernidade) retoricamente proclama a ausência desta lacuna empregando o termo “representação”. Talvez seja preciso questionar a distinção convencional entre o fantástico e o realista nos termos da divisão usual entre o que representa a realidade e o que é pura imaginação, e ver que esta distinção convencional é proveniente da ideologia do próprio realismo. Se levarmos em consideração este ponto e pensarmos na maneira pela qual os filmes de Chang Tso-chin e Hou Hsiao-hsien mobilizam o potencial da assombração no próprio realismo, podemos reconhecer uma nova distinção. Esta é a distinção entre dois tipos de textos realistas. Primeiro, há aqueles que trabalham para suprimir este potencial da assombração e assumem o tipo de modernismo que se proclama a verdade única e absoluta da realidade. Por outro lado, há filmes realistas que trabalham para fazer divisões, separações e múltiplas verdades aparentes, não apenas como uma reminiscência da pré-modernidade, mas também como parte da própria modernidade. Desta maneira, ambos apontam para existência de múltiplas modernidades e para a contingência de todas as modernidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *The Spectre of Comparisons*. Londres: Verso, 1998.
- LIM, Bliss Cua. "Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory". *Positions: East Asia Cultural Critique*. Durgam: Duke University Press, 2001, v. 9, no. 2, p. 287-329.
- LU, Feii. "Another Cinema: Darkness and Light". In: BERRY, Chris; LU, Feii. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.
- PROUST, Francoise. *L'Histoire a Contretemps*. Paris: Les Éditions du Cerf. 1994.

FILMES CITADOS

- Red Lotus Society* (*Fei xia a da*, 1994, Taiwan, Stan Lai)
- Ilusão de morte* (*Double Vision/Shuang tong*, 2002, Taiwan/Hong Kong, Chen Kuo-fu)
- Darkness and Light* (*Hei an zhi guang*, 1999, Taiwan, Chang Tso-chi)
- Bons tempos* (*The Best of Times/Mei li shi guang*, 2001, Taiwan/Japão, Chang Tso-Chi)
- Ah-chung* (*Zhong zi*, 1996, Taiwan, Chang Tso-chi)
- Thelma & Louise* (1991, EUA, França, Ridley Scott)
- O buraco* (*Dong*, 1998, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)
- Que horas são aí?* (*Ni Na Bian Ji Dian*, 2001, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)
- Bons homens, boas mulheres* (*Hao Nan Hao Nu*, 1995, Japão/Taiwan, Hou Hsiao-hsien)
- Um verão na casa do vovô* (*Dong Dong de Jiaqi*, 1984, Taiwan, Hou Hsiao-hsien)
- A cidade do desencanto* (*Beiqing Chengshi*, 1989, Hong Kong/Taiwan, Hou Hsiao-hsien)

TIO BOONMEE, QUE PODE RECORDAR SUAS VIDAS PASSADAS - Apichatpong Weerasethakul



O ANIMISMO E O CINEMA REALISTA PERFORMATIVO¹

DE APICHATPONG WEERASETHAKUL

May Adadol Ingawaniij

O Animismo torna real a permeabilidade dos mundos humanos e não humanos. Por ser uma estrutura de percepção e suporte de experiência, a relevância do animismo para o tema do cinema além do humano reside na sua concepção do eu como algo permeável à multiplicidade das formas de vida. No universo animista, o movimento da *anima* cria uma duração caracterizada por aparências intempestivas e pela trajetória cíclica de renascimentos e retornos. Este capítulo aborda os recentes filmes de Apichatpong Weerasethakul, principalmente *Mal dos trópicos* (2004) e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), como apresentações da historicidade do animismo.

A atração fundamental dos filmes de Apichatpong está na sua combinação de intensidade sensorial e reflexividade temporal. Percebemos a não sincronicidade de tempo e a indeterminação do espaço por meio de justaposições que estimulam nossos sentidos auditivos e táteis, tão intensamente como a visão. Esta é a razão principal por que Apichatpong está sendo canonizado como cineasta cujos trabalhos exemplificam a contemporaneidade estética no cinema mundial/cinema de arte. Nesse contexto crítico, quero incorporar uma terminologia que, até o presente momento, tem sido de certa forma deixada de lado: trata-se do realismo². Ambos os filmes *Mal dos trópicos* e *Tio Boonmee*

1 INGAWANIJ, May Adadol. "Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul". In: *Screening nature: Cinema beyond the Human*. Oxford: Berghahn Books, 2013. p. 91-102.

2 Ver TEH, David. "Itinerant Cinema: the Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul". *Third Text*. Nova York: Cornell University Southeast Asia

incluem certas características que Thomas Elsaesser classifica como típicas da ontologia realista “contratualmente garantida” do cinema mundial contemporâneo³. Em vez de privilegiar a visão, de acordo com o paradigma de perspectiva monocular e seu prognóstico epistemológico da centralidade humana, este realismo estimula a percepção espectral através do som e da tativilidade. De forma correspondente, há uma mudança: estados alterados ou existencialmente incertos são apresentados como reais ou “normais”.

Este último elemento ressoa na estrutura essencial dos filmes de Apichatpong. A lógica formal do seu conjunto pode ser entendida como realista no sentido de que é paralela à descrição contratualista de Elsaesser, uma terminologia que parece melhor orientada na direção de filmes que propõem jogos mentais ou quebra-cabeças. Para nossa finalidade, o etnógrafo Ashley Thompson, escrevendo sobre possessão espiritual no Camboja, propôs uma definição altamente sugestiva. Práticas animistas de possessão e mediunidade engendram uma realidade de natureza performativa: “uma realidade que desaparece no ar tão logo ela deixa de ser uma experiência real”⁴. Este fundamento epistemológico é o mesmo que está na base de Apichatpong quando ele sobrepõe mundos diegéticos em que imaterialidades materiais são percebidas como reais.

Explorar a prática de Apichatpong no âmbito do animismo implica um diferente ponto de partida em relação à teoria do cinema clássico e seu investimento no treinamento da percepção para uma relação de reencantamento com o mundo⁵. Para Jean Epstein, é a câmera que nos permite perceber a qualidade da *fotogenia* que não se pode ver a olho nu. Nesse sentido, a sua concepção da

Program Publications, 2011; ANDERSON, Benedict. “The Strange Story of a Strange Beast: Reception in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Sat Prallat*”. In: INGAWANIJ, May Adadol; MCKAY, Benjamin (Orgs.). *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*. Nova York: Cornell University Southeast Asia, 2012. p. 149-63.

- 3 ELSAESER, Thomas. “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”. In: NAGIB, Lucia; MELLO, Cecília (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009. p. 13. [Presente nesse volume, p. 37]
- 4 THOMPSON, Ashley. “Performative Realities: Nobody’s Possession”. In: HANSEN, Anne Ruth; LEDGERWOOD, Judy (Orgs.). *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*. Nova York: Cornell Southeast Asia Program, 2008. p. 100-1.
- 5 EPSTEIN, Jean. “Photogénie and the Imponderable”. In: ABEL, Richard (Org.). *French Film Theory and Criticism Volume II: 1929-1939*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 188-92.

capacidade revelatória do cinema se sobrepõe ao investimento afetivo e epistemológico no poder de indexicalidade da câmera⁶. A propriedade da imagem filmica como um traço, ou um registro material com detalhes contingentes que excedem o sistema narrativo, permite que o espectador perceba o mundo como um fluxo constante. Como Mary Ann Doane⁷ aponta, destacar esta ideia de traço como sinal da contingência é um desejo utópico, que relaciona a capacidade que o cinema tem de indicar o que está fora, o que está em excesso, com a possibilidade de superar a sistematização destrutiva da modernidade. Contudo, a qualidade fragmentada dos filmes e das instalações de Apichatpong sugere a fecundidade de uma abordagem que primeiro identifique um padrão geral para um conjunto textual. A recente redefinição de Adrian Martin⁸ do dispositivo cinematográfico como arranjo e articulação de elementos em um formato segundo a lógica interna de trabalho é especialmente útil para este propósito.

TOPOGRAFIA INTERMIDIÁTICA

Ao propor *dispositivo* como uma metodologia de análise filmica caracterizada por uma atenção renovada ao processo de reunir variados níveis e camadas de elementos formais, Martin⁹ enfatiza a sobreposição entre essa abordagem e a noção de cinema como arte intermediária. Esse argumento vai além de simplesmente reconhecer que os filmes absorvem, misturam-se e referem-se a diferentes formas de mídia, textos e influências. O cinema, e mais especificamente o cinema mundial contemporâneo, é intermediário devido à sua tendência de reunir elementos díspares sem fundi-los numa massa disforme. Mais que pensar no filme como uma máquina representacional que suture vários elementos dentro de um mundo ficcional coerente, a imagem emblemática é, no filme, como um “catálogo” de referências, citações e alusões – um conjunto que apresenta em si uma matriz diversificada de mídias, textos, mitos, histórias, rituais e outras práticas comunicativas preexistentes. O significado pode

6 DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. p. 226.

7 Ibidem, p. 228-29.

8 MARTIN, Adrian. “Turn the Page: From Mise en scène to Dispositif”. *Screening the Past*, n. 31, 2011. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>. Acesso em: 09 nov. 2015.
[N.E.]

9 Idem.

ser produzido a partir de intervalos entre partes e a partir da forma com que fragmentos distintos ressoam em uma lógica particular de arranjo.

As selvas de *Mal dos trópicos* e *Tio Boonmee* aludem a uma outra gama de formas e referências locais: histórias orais e lendas, contos modernos e pulp fictions, a estética obsoleta do cinema plebeu e de outras mídias de entretenimento em Siam, e as significações, contos e discursos fotográficos que são parte da violenta política moderna do país. A figuração literária que dá início à caçada na selva em *Mal dos trópicos*, e que continua durante essa parte do filme à guisa de narração em intertítulos, é um gesto explícito de estratificação intermediática. O crédito-título que aparece à metade da duração do filme anuncia a fonte textual de inspiração para esta parte: a série *Long Phrai* de histórias de aventuras na selva, escrita por um importante escritor do Siam de meados do século XX. O título tailandês do filme, *Sat Pralaat!* (criatura estranha!), é o mesmo título do capítulo de um dos episódios da série.

O conto de Noi Inthanon é, por sua vez, uma abordagem reflexiva do romance de Arthur Conan Doyle, *The Lost World*, e apresenta um caçador que vai à selva em Siam ocidental em busca de um tigre devorador de humanos.



Figura 1 – *Mal dos trópicos*. Era uma vez um shaman Khaner.

Mal dos trópicos estende esta genealogia de aventuras na selva fazendo uma reconfiguração oblíqua dos elementos de estilo e de tempo no conto de Noi Inthanon. A apresentação da experiência do soldado Keng de alteridade temporal

na selva não apenas alude para a aventura do caçador no mundo perdido, como também retrabalha a hipótese de tempo do conto, sugerindo que o tempo seja a velocidade da modernização e a marcha da humanidade para o progresso. A aventura do caçador acaba catapultando o ritmo temporal do mundo secreto do Homem de Pequim em direção ao passo acelerado da era nuclear da humanidade. Desta forma, ele destrói o corredor invisível que liga o moderno ao tempo-espacó pré-histórico. Em contraste, o soldado no fim do filme se transforma numa criatura com sensibilidade acurada, que se move como um animal selvagem.

A cosmologia pré-moderna enraizada no que é agora o sudeste asiático coloca a floresta como um espaço no qual a essência do eu levanta voo. A floresta é o domínio da natureza selvagem e de espíritos malignos, mas é também uma zona em que a *anima* encontra abrigo.

Em seu trabalho sobre os contos populares do Khmer e a história do Camboja, Penny Edwards caracteriza a floresta dos contos pré-modernos como “um lugar de transformação e transição” cuja cosmologia implica “noções de fronteiras diferentes daqueles formalizados no período colonial”¹⁰. Este é o lugar onde a metamorfose dos seres humanos em formas animais significa a possibilidade de liberdade ou a preservação da essência do eu¹¹. Esta concepção de cosmologia e topografia da floresta difere daqueles contos de fadas europeus que representam a transformação de personagens humanos em animais selvagens como uma perda de humanidade, provocando um final em que os personagens retornam para casa e voltam à forma humana. Em um dos contos do Khmer, três filhas vão à floresta e ao longo do tempo adquirem a aparência física de pássaros, o que as liberta de sua existência anterior com uma mãe abusiva. Em seu novo estado, as irmãs se comunicam através do canto dos pássaros, mas ainda entendem a linguagem humana, então elas se tornaram ao mesmo tempo mais e menos que seres humanos¹². O final deste conto é igual, porém não idêntico, ao de *Mal dos trópicos*, cujo último plano mostra o início da metamorfose de Keng em “nem humano nem besta”.

10 EDWARDS, Penny. “Between a Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology Through the Forest”. In: HANSEN, Anne Ruth; LEDGERWOOD, Judy (Orgs.). *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*. Nova York: Cornell Southeast Asia Program, 2008. p 138.

11 Ibidem, p. 144.

12 Ibidem, p 146.

A natureza do espaço na margem da floresta é um problema historicamente determinando. Sua concepção moderna como a fronteira entre o cultivado e o selvagem é um palimpsesto; para além disso persiste a realidade conservada de uma zona permeável que desafia a demarcação colonial ou autocolonial. Como veremos mais adiante, as características intermídiáticas da floresta em *Tio Boonmee* alude para esta zona à “margem” como um lugar de subjetivação da ordem da criatura ao terror de Estado praticado durante a Guerra Fria. O filme é a peça central do projeto de arte *Primitive*, que foi uma resposta oblíqua a um clima político nacional de crescente ansiedade acerca de um rei moribundo e o subsequente ressurgimento de formas reacionárias do nacionalismo monarquista. Com este filme, Apichatpong adota a técnica da noite americana para filmar as sequências que acontecem na floresta. A adição de filtros de lente transforma a floresta real numa superfície “artesanal” explícita, que faz referências a uma variação díspar de estéticas e eventos.

Tio Boonmee é filmado em Super 16, num gesto de recordar a estética obsoleta dos filmes “quickies”¹³ em 16mm que circularam em Siam durante o período da Guerra Fria, como entretenimento popular culturalmente deslegitimado. A alteridade estética desses filmes é a referência para os arranjos de composição como a utilização de planos frontais. Um corte suspende a história da morte iminente de Boonmee para narrar a história de união entre uma princesa e uma criatura tipo bagre. Este segmento apresenta uma forma Urtext de contos populares locais sobre união humano-animal. Elementos de ficção científica de baixo orçamento e histórias em quadrinhos estão também presentes na figura de Boonsong, o homem-macaco de olhos vermelhos, que é o filho de Boonmee há muito tempo desaparecido. *Tio Boonmee* mostra outras criaturas (“macacos fantasma”) que têm a mesma aparência de Boonsong, figuras que perambulam silenciosamente pela floresta, e cujos olhos vermelhos cintilantes vigiam atentamente a partir do plano mais remoto. Dispostos ali como detalhes enigmáticos dentro de um filme dispersivo e fragmentado, eles são motivos cuja mudez resiste a uma significação transparente e ainda assim convida também um olhar de reconhecimento em troca. Desenvolver esta observação exige uma digressão a uma breve consideração de particularidades da destruição empregada pela política moderna em Siam, que transformou a selva e seus espaços adjacentes de habitação em ruínas históricas.

13 Os filmes “quickies”, originalmente chamados de “quota quickies” no Reino Unido nos anos 1930, são aqueles realizados rapidamente e com baixo orçamento com o objetivo de cumprir cotas de produção nacional. [N.E.]

RUÍNAS

Com o crescimento da competição imperialista por territórios no Extremo Oriente a partir do século XIX, reis siameses procuraram transformar o que outrora fora um território de vários principados em um estado de monarquia absolutista. Isso deu início a uma articulação espacial do poder que mais tarde tornaria “primitiva” a cosmologia da floresta como um lugar de metamorfoses. A selva veio a ser representada como um espaço selvagem povoado por seres “incivilizáveis”, enquanto vilas na margem da selva eram habitadas por “sujeitos fiéis e atrasados”, sob a liderança de uma realeza esclarecida e modernizadora¹⁴.

Não muito depois da publicação das aventuras de Noi Inthanon, a Guerra Fria no sudeste asiático se intensificou, e Siam caiu sob a esfera de influência dos Estados Unidos. A figuração antagônica “cultura versus natureza” chegou a ser mobilizada para legitimar o regime autoritário de uma sucessão de ditadores militares. Entre esses líderes, o historicamente mais decisivo construiu os argumentos centrais da legitimidade com base no desenvolvimento e na elevação da monarquia a emblema sacro da identidade tailandesa. Com o decurso dos anos 1960, a retórica e a política desenvolvimentistas tornaram-se cada vez mais dirigidas pela agenda anticomunista¹⁵. A emblemática iniciativa de construção de uma rodovia foi planejada para consolidar a posição estratégica dos Estados Unidos, basicamente tornando a região nordeste do país, Isaan, acessível como fortaleza militar. Isaan se tornou um ponto sensível devido à proximidade geográfica e os arcaicos laços culturais que mantinha com a Indochina, que era rapidamente transformada em estados comunistas. Um sistema de rodovia também facilitou a vigilância da população de Isaan, especialmente aqueles que viviam às margens da floresta e na fronteira demarcando a separação entre Tailândia/Siam e os estados comunistas vizinhos. Estes terrenos não podiam mais permanecer como zonas permeáveis de transição na natureza selvagem. As vilas eram agora consideradas espaços para cultivar, organizar e policiar. O objetivo era transformar as pessoas que viviam no limite do selvagem

14 WINICHAKUL, Thongchai. “The Quest for ‘Siwilai’: A Geographical Discourse of Civilizational Thinking in the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Siam”. *Journal of Asian Studies*, 59, n. 3, Ago, 2000. p. 534-37.

15 CHALOEMTIARANA, Thak. *Thailand: The Politics of Despotic Paternalism*. Nova York: Cornell University Southeast Asia Program Publications, 2007. p. 155-59.

em sujeitos do nacionalismo oficial através da combinação de incentivos ao desenvolvimento e da violência do Estado. O cultivo da terra era agora o meio de prevenir as pessoas de fugirem para a selva, onde insurgentes comunistas estavam escondidos e construindo sua base.

Consequentemente, durante a Guerra Fria a mesma selva se tornou um espaço de fuga, perigo e de habitação de espíritos, num sentido diferente das associações cosmológicas anteriores. Na medida em que sua densidade e profundidade podiam esconder comunistas, insurgentes e outros que escapassesem ao aparato de segurança, a selva era simultaneamente um espaço de abrigo e um território de ameaça. Ao mesmo tempo, a selva tinha uma enorme capacidade de engolir corpos sem vida de comunistas mortos ou daqueles que eram acusados de comunistas. Mais tarde, na sequência inesperada do massacre de estudantes e de outros manifestantes em Bangkok, em 6 de outubro de 1976, a selva veio a adquirir outra associação fúnebre: a da paisagem pós-Guerra Fria dos recorrentes escombros da história. Depois que as forças do Estado e os justicieros ultranacionalistas tinham matado, estuprado e torturado os manifestantes, desumanizados como comunistas com a intenção de derrubar o trono, estudantes e radicais que tinham sobrevivido aos dias de atrocidades desapareceram nas selvas do norte, nordeste e sul do país para integrar a insurgência comunista. Mas poucos anos depois o próprio Partido Comunista da Tailândia estava à beira do colapso, e no início dos anos 1980 a maioria dos que tinham fugido em direção à selva fazia seu melancólico êxodo. Neste sentido, a partir dos anos 1980, ao passo que Siam voltava-se para a globalização econômica e a incorporação de ex-radicalis sob a rubrica do “fim da história” do estilo tailandês de semidemocracia, presidida por um monarca política e ideologicamente ascendente, a selva tornou-se simultaneamente uma topografia carregada de restos silenciosos de barbaridade neocolonial e nacionalista enquanto indeixava as ruínas de um radicalismo assim neutralizado em sua capacidade de assombrar¹⁶.

Isaan é a região onde se passa a história da morte de Boonmee, e o fato de a sua linguagem estigmatizada ser falada no filme é um gesto político prontamente apreendido no contexto da sua recepção doméstica. É uma Isaan do presente, na qual a barbaridade do nacionalismo anticomunista, bem como as

16 MORRIS, Rosalind Carmel. “Returning the Body without Haunting: Mourning ‘Nai Phi’ and the End of Revolution in Thailand”. In: ENG, David Luyimbazi; KAZANJIAN, David (Orgs.). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 2003. p. 29-58.

promessas dos ideais comunistas e socialistas, já estão mortas por cerca de três décadas, mas seus fantasmas e criaturas persistem. Mais precisamente, suas criaturas e fantasmas permanecem, mas são suspensos em um estado de espera silencioso: eles não podem assombrar como antes, mas também não ficaram permanentemente apagados. A lógica de conjunto de *Tio Boonmee* evoca algo que é inoportuno mas sem assombramento, uma temporalidade encalhada.

REALIDADE PERFORMATIVA

É útil, neste contexto, diferenciar o realismo performativo de Apichatpong do gênero fantástico que, à primeira vista, parece abranger ambos os filmes *Mal dos trópicos* e *Tio Boonmee*. O fantástico é um “drama de descrença”, encenado de forma oscilante entre as perspectivas contraditórias do maravilhoso e do científico.



Figura 2 – *Tio Boonmee*. O gesto de hospitalidade de Tong com o fantasma.

O primeiro aceita que existem acontecimentos no mundo que desafiam a explicação racionalista, enquanto o segundo procura desvendar os eventos sobrenaturais como ilusões que podem ser cientificamente explicadas¹⁷. Em contraste com a hesitação do fantástico, a diegese de *Mal dos trópicos* e *Tio Boonmee* apresenta mundos onde os personagens intencionalmente habitam o tempo

17 LIM, Bliss Cua. *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 29-30.

não sincrônico e, por meio do reconhecimento verbal ou gestual ou pela imersão corporal, respondem prontamente a aparições, presença e eventos de natureza maravilhosa. Muitas vezes, é aí também que reside o charme e o humor inexpressivo dos filmes de Apichatpong.

Considere, por exemplo, como os personagens humanos recebem o retorno de Huay, a esposa-fantasma de Boonmee e irmã mais velha de Jen. Aparecendo no quadro como uma silhueta translúcida sobreposta, sua forma espectral adquire densidade suavemente e se transforma numa elegante figura feminina, sentada na mesa de jantar, numa cadeira livre próxima ao amigo Tong, quase encarando a câmera. Ao ver a aparição, os três seres humanos inicialmente são pegos de surpresa, e Tong se afasta lentamente para ficar atrás de Boonmee. Neste ponto todos os três humanos estão no quadro e o fantasma está fora de quadro à esquerda. Olhando silenciosamente assustada, Jen gentilmente pergunta: “É você?” e, ao ouvir a resposta do fantasma, Boonmee chama o nome dela. Esta breve hesitação é imediatamente quebrada quando Tong, o visitante urbano de Bangkok, sussurra para tia Jen: “Esta é a sua irmã mais nova?” A resposta dela, preocupada com a idade, é a forma bem humorada que o filme tem de aludir à noção de que fantasmas não envelhecem, enquanto os meros mortais sim, e ao mesmo tempo o lampejo de indignação de Jen, muito humana, é um presságio de deslocamento rítmico. A cena continua no ritmo de uma urgência afetuosa; amigos queridos há muito tempo distantes têm muito o que pôr em dia. Tong está agora sentado novamente próximo a Huay. Boonmee então estende a Tong um copo d’água para passar a ela. Este é a um só tempo um gesto de hospitalidade mundana, uma expressão de profundo amor e cuidado para com a esposa-fantasma que, como diz o homem doente, deve ter viajado de longe para estar aqui com eles, e uma verificação da presença material de Huay através do reconhecimento da possibilidade de ela manter o sentido corpóreo do gosto. Tong supera sua hesitação e cuidadosamente coloca o copo d’água em frente à figura.

Não muito tempo depois do gesto há um corte para um plano médio em que Tong vira o rosto para oferecer um sorriso charmoso de reconciliação amigável a Huay, que está fora de quadro – um plano de duração surpreendente. Jen pergunta à sua irmã se ela tem recebido as oferendas que lhe têm feito – uma questão referindo-se ao ritual Budista-animista de fazer comida e outras oferendas aos mortos para garantir que sua *anima* não careça de necessidades que poderiam nutri-la no tempo-espacó indeterminado de espera para a reencarnação. Huay confirma que ela vem recebendo as oferendas e lhes conta que

tem alento ao ouvir as vozes de Jen e Boonmee se comunicando com ela. Para o fantasma, o som das vozes através do limiar verifica a continuação do apego que seus entes queridos lhe têm.

A figuração de Boonsong evoca as iconografias e o intermitente ambiente de ficção científica (SF – em inglês)¹⁸ em outros trabalhos de Apichatpong. Seria forçar a barra distanciar o enquadramento crítico de seus filmes do simplesmente fantástico para encaixá-los ao estilo SF. Eles estão muito menos preocupados em apresentar a tendência especulativa do estilo SF do que em alertar os espectadores para o movimento de forças de vida existentes no mundo, que de outra forma não seriam perceptíveis. Mas uma conexão é útil nesta análise, na medida em que diz respeito à apresentação de Apichatpong de movimento humano na selva. Estou pensando aqui na classificação de Vivian Sobchack de filmes SF americanos de baixo orçamento dos anos 1950 e 1960 como filmes que atraem e desorientam espectadores ao subverter a paisagem existente e fazer com que o familiar pareça extraterrestre, desta forma criando diegeses na qual os seres humanos se encontram “verdadeiramente perdidos no espaço”¹⁹.

METAMORFOSE

Keng sai selva adentro em busca de um tigre que vem causando o desaparecimento de aldeões e seus animais de trabalho. A forma aparente da figura é de um corpo humano nu pintado com tiras de tigre. Ele se parece com Tong, com quem nos encontramos na primeira metade do filme como o jovem que Keng deseja. A câmera segue o corpo do ator Banlop Lomnoi para filmar seu movimento constante, e a edição faz cortes entre os longos planos de sua marcha alerta e decidida no matagal amplo, e closes de seu rosto e suas mãos quando ele se detém para ouvir o som de farfalhar emitido por fontes invisíveis, ou se agacha para cheirar e tocar os sinais da presença do tigre. Esse efeito acontece tanto para manter o corpo de Keng/Banlop como um ponto focal no quadro, como para visualizar este corpo como aquele que ainda está atuando sobre a natureza, como se este fosse um objeto passivo em sua busca. O arranjo formal neste ponto evoca a separação entre ele e o ambiente físico da selva.

Este estado começa a desemaranhar quando ele fica cara a cara com a criatura e pouco depois é puxado para o duro contato físico numa luta.

18 [N.T.]

19 SOBCHACK, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. p. 113.

Conforme o filme chega ao fim, há uma maior mobilização de planos estáticos em close-ups e em distância média. O que transparece como consequência desta mudança de composição é a concentração de movimentos pequenos e irresistíveis na superfície do corpo de Keng/Banlop.

Mal dos trópicos apresenta a metamorfose de um ser humano como reflexos ampliados que levam à aprendizagem física de novas ações. A viagem de Keng é similar, nesse sentido, à dos astronautas que aprendem a se movimentar no espaço de *2001: uma odisséia no espaço*, de Kubrick (1968). Sobre este último, Annette Michelson²⁰ escreve que a exploração da aprendizagem dos astronautas para operar na Discovery cria um espaço “em algum lugar entre a tela e o espectador”, caracterizado por uma maior percepção da própria fisicalidade, implícita como a base epistêmica da consciência. No caso de Keng, quanto mais machucado e mais pobramente equipado, mais receptivo ele se torna a movimentos rápidos e tremores de coisas e seres que habitam as sombras da selva. Tendo entrado em contato direto com o tigre, seu corpo se torna uma superfície permeável, em vez da figura deliberativa de um observador ou pesquisador. Durante esse tempo, o soldado escuta a mensagem que um macaco lhe destinou. O murmúrio do macaco, elegantemente traduzido para nós por meio das legendas, conta a Keng que ele deve matar a criatura ou deixar-se matar por ela, para que os dois se unam como “nem criatura nem homem”. No momento em que o macaco emite sua mensagem, Keng se afasta, mas não tira os olhos da criatura. O olhar assombrado e fatal de concentração que se intensifica em seu rosto nos diz que ele comprehende perfeitamente o conselho dado pelo macaco.

Nesta mesma topografia da transformação de Keng habita uma *anima* errante, recentemente desencarnada do cadáver de uma vaca. Aproximando-se deste mesmo ponto que o ser-vaca, de transição pela morte, ou algo parecido, Keng sussurra “ror duay” (espere por mim) à figura de animação, e então apoia-se lentamente sobre as mãos e os pés e começa a imitar os gestos e os ruídos das feras. Durante os minutos finais do filme, o movimento do tempo na tela se destila em coisas tão transitórias como a luz trêmula de vagalumes errantes, e a lenta formação de suor no rosto do soldado, ao que este, mais uma vez, fica cara a cara com sua alma gêmea, que agora tem aparência objetiva de um tigre na árvore. Os closes tornam o espessamento do suor em seu rosto fortemente nítido. Lágrimas lentamente surgem em seus olhos, num close que mostra - nesta

20 MICHELSON, Annette. “Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge”. *Artforum*. Fev 1969. p. 59.

superfície de músculos tensos, gostas de suor cintilantes e o bater de dentes – o tempo de metamorfose nascente em outras formas de vida.



Figura 3 – *Mal dos trópicos*. O tigre é um espírito faminto e isolado.

ESPERA

A metamorfose de Keng dá a sensação de um final feliz, um final que situa *Mal dos trópicos* como um redentor da pré-história anárquica: o voo para a liberdade dos pré-modernos em áreas montanhosas e outras zonas de refúgio historicamente não governáveis no sudeste asiático. Em um contraste implícito com este final, de invocação radicalmente nostálgica às origens primitivas, a apresentação em *Tio Boonmee* da viagem à selva alude para outro tipo de passado primitivo: aquelas experiências históricas de brutalidade de Estado, que ainda precisam ser ditas em voz alta em Siam. Particularmente, ela aponta para a presença de um tal tipo de criatura estagnada em meio à ruína de uma nação. Essas são as almas perdidas que nem se transformaram, representativamente, em sujeitos da narrativa nacionalista oficial que contém perda e impunidade no discurso de preservação heroica do poder diante da ameaça comunista, nem foram articuladas como vítimas da brutalidade anticomunista no discurso sobre o trauma de outubro de 1976, o qual só começou a aparecer a partir de meados dos anos 1990. Os sujeitos históricos deste discurso são, predominantemente, aqueles que haviam sido líderes estudantis e ativistas quando atrocidades

foram cometidas, e sua temática tende a girar em torno da ambivalência, do silêncio e da melancolia dos intelectuais²¹. Em comparação, Apichatpong faz outro gesto ético em treinar seu olhar para o mais baixo e mais distante no chão.

À mesa de jantar, Boonsong conta a história de sua transformação. Sua narração incita uma longa cena de flashback que começa com uma tomada interna de um homem jovem dentro de uma sala escura, cuja atenção é capturada por uma fotografia. Um close-up da imagem visível através de uma lente de aumento nos mostra o contorno borrado de uma criatura símia capturada em pleno voo.

A criatura Boonsong conta que “nunca tinha mostrado a alguém” esta fotografia, que o obcecara desde então. A história de Boonsong é igual a do pintor chinês que está tão absorvido por sua pintura que se insere nela enquanto a contempla. Ele foi agarrado pela capacidade da fotografia mostrar o traço de algo que a juventude não poderia decifrar. A selva na qual ele então entrou em busca do enigma é apresentada como uma “foto”, a qual aparece, pela primeira vez, como uma imagem fílmica de uma fotografia não vista por mais ninguém na diegese, depois como um espaço cinematográfico pictORIZADO através da técnica da noite americana.



Figura 4 – *Tio Boonmee*. A foto que Boonsong nunca havia mostrado a alguém.

21 WINICHAKUL, Thongchai. “Remembering/Silencing the Traumatic Past: the Ambivalent Memories of the October 1976 Massacre in Bangkok”. In: KEYES, Charles F.; TANABE, Shigeharu. *Cultural Crisis and Social Memory: Modernity and Identity in Thailand and Laos*. Londres: Routledge, 2002.

Na profundidade da selva, Boonsong descobre seu segredo: os *ling phi* (macacos fantasmas) que lá existiam. Assim que ele pronuncia este nome, Huay o repete numa voz que indica seu imediato reconhecimento. O seu filho confirma que essas eram, de fato, as criaturas de que “nós ouvimos falar quando éramos jovens”. A criatura Boonsong revela, neste ponto, que sua transformação foi consequência de um ato primordial de acasalamento com uma *ling phi* fêmea. O Boonsong que retorna não é mais o jovem da sala escura, mas tampouco é realmente um fantasma. Na selva ele se tornou transformou, mas não morreu literalmente.

Os *ling phi* são ontologicamente mais próximos da criatura nem-menina-nem-pássaro no conto folclórico khmeriano do que do nem-homem-nem-tigre virtualmente gestualizado já além dos créditos finais de *Mal dos trópicos*. No conto khmeriano, a fuga das irmãs para dentro da selva transforma-as fisicamente e protege-as de ferimentos. Edwards²² observa que, em períodos de horror, como ocorreu durante a guerra civil no Camboja, um conto desta natureza teria ressoado poderosamente com experiências pessoais de violência impensável. A transformação e a fuga das irmãs diziam respeito a experiências de brutalidade, aniquilação e busca desesperada por segurança e sobrevivência daqueles sujeitos que pertenciam a zonas periféricas “na margem da floresta”. *Tio Boonmee* reflete este conto em sua alusão à fuga dos fracos num contexto interligado de terror. O motivo vermelho e a figuração dos macacos no estilo de filmes B de ficção-científica, o gênero quintessencial da paranoia da Guerra Fria, evocam a “Era Americana” de Siam. A apresentação de uma fotografia em sua capacidade de evidência, ainda que seja uma que visualiza um enigma e que não tem uma legenda de acompanhamento para dar transparência de significado, recorda um discurso contemporâneo de fotografia em Siam. A brutalidade de 1976 excede a representação, mas esse foi o primeiro evento de horror político do país que foi amplamente fotografado. Durante os quinze anos ou mais de silêncio que se seguiram às descobertas accidentais de fotos jornalísticas de corpos brutalizados e espectadores delirantes, que circulavam bastante livremente, mas que não podiam ser apropriadas nem para narração

22 EDWARDS, Penny. “Between a Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology Through the Forest”. In: HANSEN, Anne Ruth; LEDGERWOOD, Judy (Orgs.). *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*. Nova York: Cornell Southeast Asia Program, 2008.

historiográfica nem para propaganda, houve uma experiência compartilhada de choque que impeliu a politização da geração posterior. A justaposição da descrição que Boonsong faz destas criaturas como seres de lenda local com a figuração ontologicamente indeterminada de Boonsong (mais e menos que humano/criatura/ fantasma) traz à tona as experiências passadas de fuga em Isan a qual o pai e o filho pertencem. Os desaparecidos retornam como criaturas na selva “nem homem nem besta”, das quais os protagonistas humanos ouvem falar, mas não parecem ver. Ainda assim, apesar de sua invisibilidade para os protagonistas, essas criaturas são visíveis para nós espectadores e, através do seu olhar direto para a câmera, conquistam o nosso olhar em troca.

Talvez, essas criaturas simescas silenciosas e perambulantes compartilhem uma história com o pai de Jen. Mais tarde, em uma cena central de *Tio Boonmee*, ela menciona a história da fuga de seu pai durante o expurgo anticomunista, quando ele recebeu o comando da autoridade para aniquilar os comunistas. Para evitar fazê-lo, ele adentrou pela selva e aprendeu a se comunicar com os animais. O modo insípido com que Jen narra a história de seu pai é um exemplo da provocação sutil do filme. Ela cita experiências pessoais da guerra civil que não foram arquivadas: neste caso, a fuga dos impotentes habitantes locais, que não queriam ser nem insurgentes nem soldados de infantaria do nacionalismo oficial. Através da locução filmica da história do pai de Jen, *Tio Boonmee* torna generalizável esta dimensão de experiência pessoal, ainda que o faça como mera errância sobre um detalhe incidental. O mesmo tom é mantido durante a cena em que Boonmee e Jen esperam pelo cuidador laosiano que vem para fazer o tratamento diário de Boonmee. A espera, na companhia da única pessoa que resta de sua família, é o tempo em que um homem moribundo faz um balanço de sua vida. Inesperadamente, Boonmee diz que ele acredita que sua doença é o resultado cármbico de ter matado muitos comunistas. Jen tenta, desatentamente, tranquilizá-lo, dizendo que ele fez isto “*Phuea chat*” (pela nação), mas Boonmee rechaça esta resposta com palavras e gestos que grudam na mente porque são, ao mesmo tempo, sem peso e sem solução. Este homem deve ter sido um soldado ou paramilitar, um soldado de infantaria do Estado que poderia um dia ter acabado com o homem que agora cuida dele. Em resposta à tentativa distraída de sua cunhada em lhe oferecer uma redenção fácil, ele agora murmura, non-sequitur, “*phuea chat, para quê... minha cintura dói*”. A conversa se esgota.



Figura 5 – Tio Boonmee. Pela nação...para quê?

No Siam contemporâneo, rostos anônimos do período da Guerra Fria são representados em um discurso histórico nacional com a legibilidade de duas imagens fotográficas: ou manifestantes estudantis erguendo a bandeira tailandesa e o retrato da realeza ou uma massa sanguinária. A narrativa oficial do nacionalismo domestica a revolta ligando tais imagens de manifestantes com a retórica do progresso democrático de uma nação monarquista²³. Há uma fotografia icônica do massacre de 1976. Ela mostra uma multidão, em sua maioria homens jovens, olhando vorazmente enquanto um homem é capturado, no meio do movimento, alegremente arremessando uma cadeira dobrável sobre um cadáver brutalizado pendente por uma corda num galho. Esta imagem de uma multidão que lincha para defender o trono permaneceu ilegível até que a mudança geopolítica do pós-guerra fria tornou possível a articulação hegemônica do registro. Thongchai Winichakul²⁴ observa que uma das condições

-
- 23 MORRIS, Rosalind Carmel. "Photography and the Power of Images in the History of Power: Notes from Thailand". In: MORRIS, Rosalind Carmel (Org.). *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 121-60.
- 24 WINICHAKUL, Thongchai. "Remembering/Silencing the Traumatic Past: the Ambivalent Memories of the October 1976 Massacre in Bangkok". In: KEYES, Charles F.; TANABE, Shigeharu. *Cultural Crisis and Social Memory: Modernity and Identity in Thailand and Laos*. Londres: Routledge, 2002.

fundamentais para levantar, parcialmente, o tabu contra a fala pública sobre 6 de outubro foi a aceitação tácita do enquadramento conservador do evento, que associa a identificação comunista e socialista com os erros do extremismo juvenil. Apenas de acordo com esta retórica foi possível reconhecer publicamente que aqueles que foram brutalizados e mortos eram vítimas. As atrocidades poderiam agora ser enquadradas como uma combinação fatal de extremismo juvenil e o exercício extremo de violência por uma causa legítima, ao invés de um crime de Estado. Esta lógica permite uma forma limitada de construção de memória e desencoraja os esforços para nomear os verdadeiros culpados e demandar uma prestação de contas. E dentro desta lógica de contenção, a fotografia chocante paira, ambigamente, entre uma imagem que evidencia a subjetividade ultranacionalista do período da Guerra Fria e uma que representa o perigo de “extremismo político” em geral. Mais recentemente, durante perseguição e morte pelo Estado dos manifestantes Camisas Vermelhas, monarquistas do *establishment* fizeram predições medonhas e paradoxais de uma reprise de “6 de outubro” a menos que os militares reprimissem decididamente os manifestantes. Este é um exemplo especialmente perverso da apropriação conservadora dos velhos fantasmas domesticados em defesa de um *establishment* ameaçado pelos desafios da emergente política de massa da década passada. Abstraído do evento indexado, as figuras visíveis na fotografia agora correm o risco do perigo e da ironia de serem traduzidas pelo nacionalismo monarquista como a fisionomia da “tirania das massas”, seu significado estabilizado nos termos de uma massa volátil e facilmente manipulável, uma força perigosa constantemente vulnerável à lavagem cerebral política.

Considere-se, em comparação, a segunda provocação de Apichatpong em *Tio Boonmee*. O jovem lutador Boonmee poderia ter tido seu lugar na história assegurado como um dentre a maioria dos sujeitos que foram assassinos, porém legítimos defensores do nacionalismo anticomunista, muito parecido com aqueles na multidão de espectadores na icônica fotografia. Porém, tio Boonmee é agora um homem moribundo, e conforme ele se aproxima do fim deste ciclo de vida, a história de vida que o filme enuncia em seu nome tanto referencia a imagem da massa assassina quanto subverte o discurso da subjetividade histórica que ajuda a proteger a continuidade da sua reprodução. Boonmee matou comunistas pela nação, mas Tio Boonmee não pode mais se lembrar por que o fez. A composição estática da cena central do filme é tal que Jen permanece de perfil perto do primeiro plano, enquanto o homem moribundo está deitado de costas próximo a ela e é colocado mais adiante no plano espacial. Conforme

sua conversa estranhamente insípida sofre uma pausa, ele desvia o olhar para o plano de fundo, e o filme corta para um close mais fechado da parte superior de seu corpo. Mantém-se esse plano de homem que não pode nem se lembrar, nem se esquecer; cujo rosto está voltado para longe da câmera para olhar à distância. Então há um corte para um plano de perfil de Jen, enquanto ela olha silenciosamente para Boonmee antes de ela também virar seu rosto para longe da câmera e em direção às árvores no segundo plano. Este é o período de hesitação. Um homem não deseja mais comemorar a narrativa que viria monumentalizar sua ação em serviço. No entanto, ele não pode apagar o fato de ter matado pessoas uma vez rotuladas como inimigos da nação, e pode ser chamado a prestar contas por sua ação neste espaço-tempo indeterminado de transição da forma corpórea atual para o desconhecido.

O discurso fotográfico de violência política retorna durante o segmento do filme em que Boonmee vai morrer numa caverna. Conforme sua visão escurece, ele começa a contar a história do seu sonho sobre entrar numa máquina do tempo para o futuro. Neste momento, Apichatpong corta para uma fotomontagem acompanhando a *voz over* de Boonmee. Ele chega à cidade do futuro governada por uma autoridade que caça seres do passado e os faz desaparecer por meio de uma luz brilhante em seus corpos para exteriorizar, forçosamente, suas imagens de memórias. Diferente da citação da fotografia como traço no segmento paralelo a este, as fotografias apresentadas aqui mostram uma série de poses que são ao mesmo tempo divertidas e arrepiantes. Uma longa sequência mostra um campo delimitado por uma mata no segundo plano. Ao longe, uma criatura laranja parece estar fugindo em direção às árvores.

No primeiro plano, os jovens, que são visíveis por trás e vestidos com fardas de exército, ficam com os rifles pendurados em seus ombros. Estas fotografias cumprem gestos narrativos e pertencem a uma fase anterior do projeto *Primitive*. Elas são, neste sentido, registros de um processo de arte participativo, no qual jovens locais são convidados para performar uma ordem de gestos narrativos, mas esta forma de “jogo” ocorreu em uma locação muito especial. As sequências foram feitas em Nabua, uma aldeia na região nordeste onde o primeiro combate entre forças de segurança e insurgentes comunistas eclodiu em 1960. O conhecimento dessa informação extratextual transforma a fotomontagem no que parecem ser gestos imóveis de reencenação, feitos por jovens que podiam muito bem ser filhos dos homens locais que tinham fugido desta “margem da floresta” quando as forças de segurança apareceram para capturar comunistas. Ou então, eles podem ser descendentes daqueles

moradores locais que pegaram em armas em nome do Estado na esperança de assegurar sua sobrevivência e de seus entes queridos. As poses imóveis como gestos de abertura em direção a uma narração coletiva de memórias sociais reprimidas são organizadas para coincidir com a duração do conto de



Figura 6 – *Tio Boonmee*. A foto da captura.

Boonmee – uma premonição do eterno presente à frente. Neste presente vindo, o estado de vigilância drena seres intempestivos das imagens da memória e garante o controle social. A hesitação do homem moribundo volta como um eco neste conjunto. O segmento apresenta um caminho bifurcado para a memória coletiva ou para a amnésia total e para pouco antes de dar mais um passo em qualquer direção.

A questão do contexto social também retorna aqui através de uma associação: a ressonância entre este período de hesitação e o ar de espera coletiva de um país que experimenta o “crepúsculo”. A imagem da luz que perde intensidade se tornou uma metáfora urgente para descrever a ansiedade e a antecipação que caracterizam a atual espera coletiva de Siam pela morte de um rei. Em última análise, é disso que trata *Tio Boonmee*, um arranjo formal fissurado que, de algum modo, arquiva para futuros espectadores uma atmosfera de suspensão enquanto este país olha para trás e para frente, com pavor

e duplicitade, sabendo que o fim está chegando, ainda que não ouse imaginar uma mudança. O cinema não é especialmente adequado para representar causalidade e, como cineasta, Apichatpong não é um dos que narram relações de consequência. A esse respeito, o seu comprometimento está longe daqueles cineastas intelectuais do terceiro mundo do passado que viram seu papel histórico como o da educação radical, elevando a consciência através da narrativização das causas e texturas de uma existência sem esperança para a esperança política de mudança. E, nessa medida, sua visão sobre a ligação nebulosa entre o cinema e o social parece mais próxima de um impulso utópico, que encanta as formas historicamente populares. A mudança vem sem propósito, mas é a sensação de mudança que o cinema pode apresentar tão bem. Quase imediatamente após o olhar para o *off-screen* de Boonmee e Jen, depois de sua conversa sobre o passado/*chat*/nação, começa a história de uma princesa que troca suas joias pela possibilidade de mudança. Na sequência de encerramento do filme a câmera pausa no olhar ilegível para fora de quadro da figura que é Tia Jen, ou o seu duplo, ou sua *anima*, ao som de uma música tailandesa pop. Não há nada de especialmente notável sobre isto até que se ouve a letra. No universo cinematográfico de Apichatpong uma voz jovem chama algo inalcançável no céu para que desça, para variar, junto a si.

Nota do autor:

Com agradecimentos à Fundação Leverhulme pela “Early Career Fellowship” que facilitou a pesquisa deste trabalho. Esse capítulo faz parte de meu projeto sobre intermidialidade, história e experiência cinematográfica no Siam.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. “The Strange Story of a Strange Beast: Reception in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s *Sat Prallat*”. In: INGAWANIJ, May Adadol; MCKAY, Benjamin (Orgs.) *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*. Nova York: Cornell University Southeast Asia, 2012. p. 149-63.
- CHALOEMTIARANA, Thak. *Thailand: The Politics of Despotic Paternalism*. Nova York: Cornell University Southeast Asia Program Publications, 2007.
- DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- EDWARDS, Penny. “Between a Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology Through the Forest”. In: HANSEN, Anne Ruth; LEDGERWOOD, Judy (Orgs.). *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*. Nova York: Cornell Southeast Asia Program, 2008.
- ELSAESSER, Thomas. “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”. In: NAGIB, Lucia; MELLO, Cecília (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. London: Palgrave Macmillan, 2009. p. 3-19.
- EPSTEIN, Jean. “Photogénie and the Imponderable”. In: ABEL, Richard (Org.). *French Film Theory and Criticism Volume II: 1929-1939*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 188-92.
- LIM, Bliss Cua. *Translating Time: Cinema, the Fanstastic, and temporal Critique*. Durham: Duke University Press, 2009.
- MARTIN, Adrian. “Turn the Page: From *Mise en scène* to *Dispositif*”. *Screening the past*, n. 31, 2011. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>. Acesso em: 09 nov. 2015.
- MICHELSON, Annette. “Bodies in Space: Film as Carnal Knowledge”. *Artforum*. Feb 1969. p. 54-63.
- MORRIS, Rosalind Carmel. “Photography and the Power of Images in the History of Power: Notes from Tailand”. In: MORRIS, Rosalind Carmel (Org). *Photographies East: The Camera and its Histories in East and Southeast Asia*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 121-60.

MORRIS, Rosalind Carmel. "Returning the Body without Haunting: Mourning 'Nai Phi' and the End of Revolution in Thailand". In: ENG, David Luyimbazi; KAZANJIAN, David (Orgs.). *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California press, 2003. p. 29-58.

SOBCHACK, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

TEH, David. "Itinerant Cinema: the Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul". *Third Text*. v.25, Set, 2011.

THOMPSON, Ashley. "Performative Realities: Nobody's Possession". In: HANSEN, Anne Ruth; LEDGERWOOD, Judy (Orgs.). *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History, and Narrative in Honor of David Chandler*. Nova York: Cornell Southeast Asia Program, 2008. p. 93-119.

WINICHAKUL, Thongchai. "Remembering/Silencing the Traumatic Past: the Ambivalent Memories of the October 1976 Massacre in Bangkok". In: KEYES, Charles F.; TANABE, Shigeharu. *Cultural Crisis and Social Memory: Modernity and Identity in Thailand and Laos*. Londres: Routledge, 2002.

WINICHAKUL, Thongchai. "The Quest for 'Siwilai': A Geographical Discourse of Civilizational Thinking in the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Siam". *Journal of Asian Studies*, 59, n. 3, Ago, 2000. p. 528-49.

FILMES CITADOS

2001: uma Odisseia no espaço (2001: *A Space Odyssey*, 1968, EUA/Inglaterra, Stanley Kubrick)

Mal dos trópicos (*Sud Pralad*, 2004, Tailândia/França/Alemanha/Itália, Apichatpong Weerasethakul)

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas (*Loong Boonmee Raleuk Chat*, 2010, Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda, Apichatpong Weerasethakul)



QUE HORAS SÃO AÍ? - Tsai Ming-liang

ASSOMBRANDO TAIPEI¹

James Tweedie

Enquanto os primeiros filmes de Hou Hsiao-hsien revelam uma imensa nostalgia pela vida da cidade pequena e da vila de sua infância nos anos 1950 e 1960, os filmes de Tsai Ming-liang são igualmente nostálgicos, mas em relação às formas de modernidade urbana sem lugar numa filosofia pastoral ou nativista. Os trabalhos iniciais de Tsai constroem uma alegoria em torno de dinâmicas de ocupação e expulsão, abrigo e deslocamento na Taipei contemporânea. I-Fen Wu sugere que *Rebeldes do deus neon* (*Qingshaonian Nezha*, 1992) é, de todos os filmes de Tsai, o mais precisamente localizado, uma vez que apresenta uma “visão localista” da cultura jovem do West End de Taipei². *Vive L'Amour*, um filme rodado durante o boom da especulação imobiliária dos anos 1990, é mais literalmente preocupado com a comunidade e a propriedade, quando os encontros acidentais e posteriormente recorrentes entre uma agente imobiliária descontente, um intruso e um camelô transformam a mercadoria da moradia num laboratório para novas formas de relação. Seus filmes recentes em Taipei continuam a dar destaque aos dilemas enfrentados por uma cidade cuja existência física foi produzida e permanece sitiada por sucessivas campanhas de

1 TWEEDIE, James. “The Haunting of Taipei”. In: TWEEDIE, James. *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 195-206. By permission of Oxford University Press, USA. (URL: www.oup.com).

2 Ver I-Fen, Wu , “Flowing Desire, Floating Souls: Modern Cultural Landscape in Tsai Ming-Liang's Taipei Trilogy”. *Cineaction*, 58, 2002, p. 60.

modernização. Enquanto a monumental arquitetura de Taipei aparece ocasionalmente em seus filmes, apartamentos relativamente genéricos e indefinidos constituem os espaços dominantes no mundo de Tsai. E ele volta a estes ambientes obsessivamente, filmando-os geralmente com a câmera estática em tomadas cuja duração enfatiza sua inegável existência física e sua vulnerabilidade. A banalidade e a ubiquidade desses espaços os deixam particularmente suscetíveis à negligência, à decadência e à destruição, enquanto a imobilidade e a atenção desproporcional da câmera tornam até a menor mudança visível e evocativa.

Reunidos, os filmes de uma segunda geração de novos diretores, incluindo Tsai, Chen Kuo-fu, e Lee Kang-sheng, constituem uma tentativa contínua de documentar o desenvolvimento da cidade moderna de Taipei, refletido nas fachadas de vidro dos prédios ou vistas iluminadas da cidade à noite, e coletar traços deixados para trás por suas ondas de modernização e decadência. Paredes deterioradas e morros de entulho marcam o desaparecimento dos ideais do modernismo utópico e preveem sua substituição pelo que Rem Koolhaas chama de “cidade genérica”³. Um futuro utópico não mais vislumbrado no presente, a Taipei de Tsai, Chen e Lee sobreviveu a uma era de modernização e agora enfrenta uma nova onda de expansão, evicção e demolição. Como muitos dos seus contemporâneos em Taiwan e outros lugares na Ásia, estes diretores oscilam entre filmes de gênero fantástico, especialmente filmes de fantasma onde os mortos vagam pelo do mesmo espaço que os vivos, e um futurismo céítico no qual cidades contemporâneas parecem incompatíveis com a vida humana—definido em parte por sua relação com ambientes físicos e sua memória incorporada. Morar em Taipei, estes diretores sugerem, é assombrar a cidade, resistir como um fantasma que canaliza uma era histórica na outra e carrega uma memória do ausente e do invisível. Ao contar histórias sobre fantasmas e outros espíritos do passado, estes contrariam contos mais comuns, futuristas e altamente mediados, sobre arranha-céus e fortunas em ascensão, focando, pelo contrário, nas pessoas e estruturas cotidianas da vida que se perderam na cidade abaixo. Seus filmes são crônicas de uma cidade, seus fantasmas e um urbanismo espectral que nunca está na hora e lugar ao qual pertence, sempre parecendo deslocado da metrópole sendo construída ao redor.

3 KOOHLHAAS, Rem; MAU, Bruce. “The Generic City”. In: SIGLER, Jennifer (Org.) Small, Medium, Large, Extra-Large. Nova York: Monacelli Press, 1995. p. 1239.

CINEMA TRASH E JUNKSPACE

Dudley Andrew descreve os filmes de fantasma asiáticos contemporâneos como a “sombra ou a face oculta da pós-modernidade urbana,” e observa sua enorme versatilidade e popularidade na região e além, ao passo que o cinema de arte assume o gênero em alternância com blockbusters globais como *Ringu* e seus múltiplos remakes⁴. O autor sugere que, sob a influência dos booms econômicos asiáticos do último meio século, a legião tradicional de fantasmas habitando poços abandonados e assombrando propriedades rurais migrou para a cidade, onde também exigem vingança por injustiças do passado. A cidade arruinada e seu sucessor em movimento ascendente tornaram-se um dos lugares privilegiados tanto de uma assombração cinematográfica quanto de uma urbanidade arcaica que contraria a lógica da extensão e da renovação urbana. Um gênero “popular” e o entulho urbano se fundiram numa nova fórmula para pensar sobre o impacto local da globalização. Tsai, talvez o artista da segunda geração do novo cinema taiwanês que demande o maior esforço intelectual, admite que seus filmes altamente austeros são permeados por sistemas de crença irracional que persistem nas práticas diárias e na cultura popular. “Sou muito supersticioso e acredito em fantasmas,” ele diz numa entrevista dedicada principalmente a *Adeus, Dragon Inn*. É “por isso que falamos deles no filme e de muitas coisas antigas... Esta inclusão de elementos mais antigos tem algo a ver com a sala de cinema e o fato dela parecer tão irreal. Ela tem uma característica de cruzar o tempo e do domínio humano para o não-humano. Sempre que você entra numa sala de cinema, você está ativamente abrindo mão do seu próprio tempo ‘real’. Isto proporciona uma sensação de mistério”⁵. Os fantasmas de Tsai se relocaram para a cidade e agora personificam tradições, incluindo a noite no cinema, que parece incompatível com a modernidade cintilante da Taipei contemporânea. Como ele representa a marginalização e erradicação de formas anteriores de urbanidade, Tsai e sua *mise-en-scène* característica colocam em primeiro plano ambientes identificados por Koolhaas como “Junkspace”, um espaço deixado para trás após o declínio da era moderna. “Se space-junk são

4 ANDREW, Dudley. “Ghost Towns”. In: BRAESTER, Yomi; TWEEDIE, James (Orgs.). *Cinema at the City’s Edge: Film and Urban Networks in East Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. p. 40.

5 REICHERT, Jeff; SYNGLE, Erik. “Ghost Writer: Reverse Shot talks to Tsai Ming-liang”. *Reverse Shot*. 2004. Disponível em: <http://reverseshot.org/interviews/entry/331/tsai-ming-liang>. Acesso em: 26 out. 2015.

os escombros humanos que sujam o universo”, escreve Koolhaas, “junk-space é o resíduo que a humanidade deixa no planeta”⁶. Ele resulta, por exemplo, da reincorporação do subúrbio à cidade na forma de shoppings enormes e galerias comerciais, ou em qualquer tentativa de reviver a glória do passado através de um processo introduzido pelo prefixo “re-”: restaurar, reorganizar, remontar e assim por diante⁷. O termo envolve uma série de estilos discordantes e híbridos: “Interiores referem-se à Idade da Pedra e à Era Espacial ao mesmo tempo”⁸. A arquitetura pode se basear em qualquer tradição nacional ou estilo histórico de uma vez só e “ao soar a meia-noite esta pode reverter tudo em gótico taiwanês”⁹. Este caos geográfico e temporal “te torna incerto de onde está, obscurece aonde você vai, destrói onde você estava”¹⁰. Koolhaas liga estas estruturas ao mesmo tempo fabulosas e arruinadas aos seus equivalentes na mídia quando ele compara Junkspace a um estúdio de televisão e então a culturas de tela mais contemporâneas: “Como não pode ser compreendido,” ele escreve, “o Junkspace não pode ser lembrado. É extravagante, mas imemorável, como um protetor de tela; sua recusa em congelar garante a amnésia instantânea”¹¹. Se houver alguma possibilidade de redenção nesta montanha de lixo em expansão, está nos “resíduos de geometrias anteriores” que “criam sempre novos estragos, oferecendo nós solitários de resistência”¹². O trabalho de Tsai reside nestas “geometrias antigas,” e sua concepção de mídia é filmica (e consequentemente arcaica por definição) em vez de televisual ou digital. Seus filmes prosseguem com o compasso deliberado, flutuante de uma assombração em vez do movimento incessante que resulta no esquecimento imediato. Nos filmes de Tsai, o Junkspace pode abrigar algumas possibilidades utópicas precisamente em função do que fica para trás como lixo e como história arquitetônica e urbana que resiste nele. Para Koolhaas, uma imagem emblemática da cidade contemporânea consiste de ruas vazias e shoppings sendo limpos

6 KOOHLHAAS, Rem. “Junkspace”. In: CHUNG, Chuihua Judy; LEONG, Sze Tsung (Orgs.). *The Harvard Design School Guide to Shopping*: Colônia: Taschen, 2001. p. 408.

7 Ibidem, p. 415.

8 Ibidem, p. 410.

9 Idem.

10 Ibidem, p. 415.

11 Ibidem, p. 409

12 Ibidem, p. 414.

entre 2 e 5 horas da manhã, o turno da noite desfazendo o dano do turno do dia. Embora ele situe o meio cinematográfico numa posição menos glamorosa e exaltada que Ruttman ou Dziga Vertov, Tsai procura pelo resultado das ondas precedentes de modernização e do cinema, o turno da noite desfazendo o dano do turno do dia. Enquanto Koolhass sugere que “somente o que está morto pode ser ressuscitado” e que “a própria memória pode ter se tornado Junkspace,” Tsai concentra-se nos fantasmas deixados para trás e sua estranha relação com a memória da cidade¹³.

Como Yeh e Davis destacam, o trabalho de Tsai também contém uma dimensão negligenciada de *camp*, um elemento de humor grosseiro e de performance extravagante intimamente conectado com tradições de entretenimento e tipos de personagens locais em Taiwan¹⁴. Estes comentam sobre a “ausência de eventos” e a completa “monotonia” dos seus filmes, sugerindo que o excesso constitutivo de um *camp* estético foi traduzido numa experiência excessiva do tempo que se desenrola muito lentamente mesmo para o cinema de arte e para o espaço que predomina sobre a ação¹⁵. Em seu ensaio fundamental sobre uma “sensibilidade” *camp*, Susan Sontag defende que “o gosto camp tem uma afinidade com determinadas artes mais do que com outras”: “roupas, móveis, todos os elementos de decoração visual, por exemplo, formam uma grande parte do *Camp*”¹⁶. Ela acrescenta que “a maioria dos objetos camp são urbanos” porque são produtos de um mundo definido através de seu “artifício” em vez de uma “natureza” pré-existente¹⁷. Os filmes de Tsai, além da sua exploração do desejo homossexual e sua relação única com o campo, são marcantes pela maneira que ligam excesso e urbanidade, pelo grau desordenado de atenção que ele despende em interiores de arranha-céus e espaços públicos evacuados, em apartamentos vazios e zonas em que nada acontece, em um mundo sobre outros aspectos comum, mundano, que é, no entanto, transformado em objeto estético. Esta sobrecarga de espaço e decoração é quase sempre considerada

13 KOOLHAAS, Rem. “Junkspace”. In: CHUNG, Chuihua Judy; LEONG, Sze Tsung (Orgs.). *The Harvard Design School Guide to Shopping*: Colônia: Taschen, 2001. p. 420.

14 YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Nova York: Columbia University Press, 2005. p. 219.

15 Ibidem, p. 220.

16 SONTAG, Susan. “Notes on Camp”. In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. Nova York: Anchor Books, 1990. p. 278.

17 Ibidem, p. 279.

através de uma estética paciente e observadora, um excesso de realismo cinematográfico, por um lado, e por outro a exibição extravagante de outras artes, especialmente o figurino, o cenário e de outros principais aspectos da *mise-en-scène*. Junto a piadas visuais recorrentes em que Lee Kang-sheng se diverte com suas roupas íntimas ou sacode o pescoço com um torcicolo incurável, os filmes de Tsai focalizam outra forma de destruição: a presença dominante de paredes nuas e outros locais destituídos de quaisquer sinais do mundo exterior dos eventos transformadores que os produziram. *A passarela se foi* ocorre inteiramente em decorrência de um evento não visto – a destruição da passarela de pedestres apresentada em *Que horas são aí?* –, e o próprio curta-metragem é organizado em torno da persistência fantasmagórica dessa arquitetura e seus correspondentes efeitos posteriores sobre práticas urbanas. A cidade e suas estruturas estão quase opressivamente presentes nos filmes, mas Tsai, num paradoxo que define seu trabalho, também prevê a modernidade urbana taiwanesa como uma maneira frágil e ameaçada de vida que somente pode ser recuperada através de um excesso compensatório na tela. A urbanidade cotidiana torna-se um espetáculo por si só quando a câmera foca implacavelmente os interiores preenchidos com tanques de peixes brilhantes e fotos *kitsch* de ancestrais, em números de música e dança cujo palco são os corredores e as cortinas são as portas do elevador, pilhas de papel higiênico e cascatas de concreto caindo aos pedaços e de água vazando de canos quebrados. Como um fantasma arrastando suas correntes num sótão, a cidade se recusa a sair em silêncio nos filmes de Tsai Ming-liang.

Apesar do trabalho extraordinariamente popular de Chen Kuo-fu ser normalmente classificado separadamente dos filmes de menor sucesso comercial de Tsai, os filmes de Chen também se concentram nas transformações da cidade de Taipei e nas manifestações fantasmagóricas do seu passado. *Treasure Island* (*Zhi yao wei ni huo yi tian*, 1993) é um filme urbano de gângster que se passa em Taipei, e destaca o gênero e a mobilidade do bandido em fuga para desenhar um mapa dos diversos espaços sociais da cidade, dos lugares de fabulosa riqueza para os locais de decadência e criminalidade, e para espaços menos categorizáveis entre estes. Em *The Personals* (*Zhenghun qishi*, 1998), a solidão da publicidade pessoal torna-se o conceito para uma história que logo reúne um microcosmo da cidade numa pequena casa de chá, um arranjo Bakhtiniano que recria a totalidade social orquestrando suas muitas vozes. Em *Double Vision* (*Shuang tong*, 2002) a Taipei contemporânea é um lugar onde a manifestação mais extrema do capitalismo global—o bilionário instantâneo do mercado de

tecnologia—constrói uma fachada para as filosofias e superstições mais tradicionais e policiais patrulham as ruas à procura de serial killers e espíritos imortais. O arranha-céu (*Shijie Dalou*) que fica em frente a um templo taoísta torna-se o maior dos Junkspaces, um espetáculo que deslumbra por sua combinação incoerente de passado mítico e presente mítico, nem imaginado como um futuro viável numa escala de massa, nem enraizado numa história vivida. Sem mais vislumbrar um futuro utópico, a cidade consiste de uma combinação bizarra de fantasias brilhantemente novas e veneravelmente antigas. Porém, os momentos mais peculiares e poderosos em *Double Vision* ocorrem nos breves interlúdios quando a câmera apresenta uma vista da cidade em alguma hora indeterminada entre o dia e a noite. Na narrativa, estes planos têm uma função útil: representam uma pausa para respirar entre períodos de ação intensa, e a última ocorre pela manhã, antes de descobrirmos a morte de Richter, a última vítima necessária para que o espírito taoísta atinja a imortalidade. Estes são planos-gerais no sentido mais genérico do termo: estes situam o filme num espaço particular, uma cidade vista de uma distância que fornece a visão panorâmica das fotos de cartões postais, mas que também obscurece as fachadas espetaculares e os magníficos interiores em construção. Estes planos de uma cidade fotografada de suas margens parecem procurar por uma perspectiva privilegiada num local agora definido não por suas possibilidades, mas por suas contradições, pela tensão entre a imagem pitoresca de seu núcleo e as forças centrífugas que o espalham para fora. Sem motivação e fotografadas numa luz crepuscular, estas imagens oferecem um olhar fantasmagórico de Taipei, uma “cidade fantasma” nas palavras de Chen, apesar da sua ascensão como centro de vida econômica regional¹⁸.

Nos filmes de Chen, como nos de Hou, Yang e Tsai, os conflitos políticos e culturais produzidos na era de capitalismo global são ao mesmo tempo especializados e espacializados. No seu ensaio sobre *The Terrorizers*, Jameson escreve sobre esta nova urbanidade na linguagem que funde as matérias-primas do cinema, luz, tempo e arquitetura: “O que é maravilhoso e excitante, a própria luz, as horas do dia, são, entretanto, aqui embutidas na rotina da cidade e

18 Citado em ANDREW, Dudley. “Ghost Towns”. In: BRAESTER, Yomi; TWEEDIE, James (Orgs.). *Cinema at the City’s Edge: Film and Urban Networks in East Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010. p. 41. (Texto traduzido neste volume, na página 113.)

presas nos poros da sua pedra ou manchadas no seu vidro”¹⁹. Estas imagens de *Double Vision* fornecem o contraplano para o filme de Yang de quinze anos antes e um retorno aos problemas fundamentais confrontados pela nova cidade e seu cinema (Figuras 1 e 2). Enquanto o arranha-céu representa a fascinação da cidade global vista em todo seu esplendor, estes planos parecem determinados a retratar a luz sobre a cidade e as horas do dia de um ponto de vista van-tajoso, por trás da força carismática das fachadas da cidade. O filme de Chen pausa para respirar retornando à visão de guindastes, arranha-céus, armazéns, rodovias e da expansão urbana. Nas margens da cidade que aspira a ser global



Figura 1 – *The Terrorizers*.



Figura 2 – *Ilusão de morte*.

19 JAMESON, Fredric. “Remapping Taipei”. In: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Londres: BFI, 1992. p. 155.

está a megacidade, não meramente uma expansão quantitativa da metrópole moderna, um aumento na população e um espalhamento externo incessante, mas também uma transformação qualitativa da forma urbana e da promessa da cidade. A megacidade olha para trás para as estruturas marcadas como “mundiais” ou “globais” de suas margens sempre em expansão, uma periferia muito valiosa para se abandonar inteiramente, mas muito grande para ser admitida em seu interior. Os filmes de Tsai apresentam a cidade do futuro a partir de suas cavidades mais íntimas e a partir dos vestígios de uma era recente, mas aparentemente arcaica; Chen examina as megaconstruções ultramodernas que proclamam o futuro inevitável, os templos reconstruídos que recuperam um passado mítico e então, de uma perspectiva distante, o único local em que algo parecido com uma cidade permanece.

Os filmes de Tsai *O buraco* e *Adeus, Dragon Inn*, também habitam as remissões da Taipei moderna e oferecem um repouso ocasional da enxurrada implacável de chuva e concreto através da visita de fantasmas de uma cultura pop do passado. Produzido como parte de uma série global de filmes que preveem a transição para um novo milênio, *O buraco* desenrola-se num complexo de apartamentos em desintegração, quase completamente vazio. Os poucos habitantes remanescentes usam máscaras cirúrgicas para prevenir doenças, sucumbem à febre e rastejam como bichos por mercados vazios ou produzem coberturas temporárias, momentaneamente evitando o colapso de um prédio que parece tão ameaçado quanto seus habitantes. Como muitos críticos observaram, o filme misteriosamente prenuncia a crise SARS (Síndrome Respiratória Aguda Grave), com suas máscaras onipresentes e diagnósticos médico-arquitônicos de “prédios doentes”; e prognostica o abandono de pontos de encontro potencialmente perigosos em centros urbanos durante o auge da emergência. Mas essa alegoria da contaminação e da quarentena também ilustra o enfraquecimento de um conceito moderno de cidade baseado na construção racionalizada de uma cultura pública, na experiência transformadora da tecnologia de mídia e na possibilidade paradoxal, nestes ambientes regularizados, do imprevisível, de encontros ao acaso, de justaposições casuais, do inesperado e do desregulado. Em *O buraco* as mesmas tecnologias de mídia disseminam um medo de espaços públicos, agora considerados perigosos e indesejados. *O buraco* também envolve, inclusive nutre, momentos de intensa nostalgia evocados por uma personificação da cantora Grace Chang em uma performance de sincronização labial, sua música renovando as entradas e lobbies dos blocos de apartamentos subitamente iluminados com neon. Enquanto a mídia está

intimamente implicada na crise misteriosa do filme e representa a voz vigorosa do oficialismo, esta mantém um traço da sua promessa original quando retorna a formas arcaicas, quando sua utilidade comercial ou de veículo de propaganda foi amplamente esgotada e, como os blocos de apartamentos em *O buraco*, permanecem como a cristalização de outro modelo de coletividade e comunidade. *Adeus, Dragon Inn* encena uma alegoria ainda mais elaborada de decadência e sobrevivência no cinema Fu-Ho, que enfrenta o fechamento iminente. Enquanto sua enorme tela homenageia o clássico taiwanês de King Hu, os espaços marginais—corredores de serviço, banheiros e armários de vassouras—do cinema tornam-se os lugares de encontros clandestinos, subversivos, eróticos. E no momento que talvez seja o mais impressionante do filme, a luz do projetor parece penetrar através da própria tela, um jogo de luz e sombras fundidas na face da bilheteria. Encenado em um cinema considerado obsoleto numa era caracterizada pelos hábitos de consumo da nova mídia, o filme evoca um espaço ao mesmo tempo doente e assombrado pelas relíquias de uma era antiga, assombrada sobretudo por uma falha em manter a promessa utópica personificada no cinema cavernoso construído para uma cidade do passado e seu público imaginado do futuro. O filme de Lee Kang-sheng *The Missing (Bu Jian*, 2003) desenrola-se em espaços característicos de uma nova era, com a luz azul penetrante de um monitor substituindo a alternância entre a escuridão e a luz branca, e com o corpo do espectador agora achatado no plano da tela, criando um mundo de total compreensão e confinamento (Figura 3). A imagem é tudo, tornando obsoleta a geografia expandida do cinema prevista no filme de Tsai, uma zona que prolonga-se dos próprios assentos até a área por trás da tela, até a cabine de projeção, até os armários e corredores logo atrás da penumbra da imagem e finalmente até a totalidade de espaços públicos que se desenvolveram na órbita do cinema. Tsai apresenta a infraestrutura decadente de um cinema que não existe mais e exibe um arquivo de imagens cinematográficas e de ambição modernista, porém ambos estão agora isolados do espaço público que antes formava a ligação necessária entre o cinema e a cidade moderna.

O centro esvazia; as últimas sombras saem do retângulo do enquadramento, provavelmente reclamando, mas felizmente não as ouvimos. O silêncio é agora reforçado pelo vazio: a imagem mostra lugares vazios, alguns escombros pisoteados. Alívio... acabou. Esta é a história da cidade. A cidade já não existe. Agora já podemos deixar o cinema²⁰.

20 KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. “The Generic City”. In: SIGLER, Jennifer (Org.) *Small, Medium, Large, Extra-Large*. Nova York: Monacelli Press, 1995.

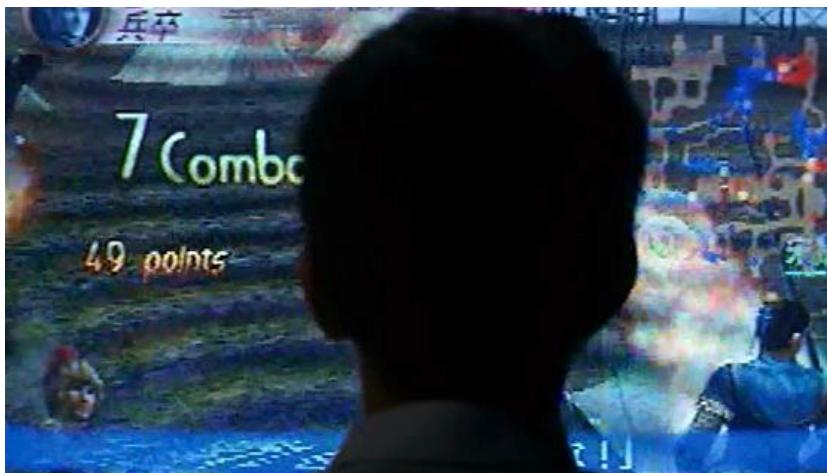


Figura 3 – *The Missing*.

Os filmes de Taipei de Tsai são frequentemente centrados na demolição e decadência constante de um cinema e uma cidade que não mais existem. O espaço do cinema epitomiza a experiência urbana que se desenvolveu em paralelo com o cinema; e lugares fora de moda como o teatro Fu Ho, lembram uma outra era que de alguma maneira estende-se no presente, evoca toda uma experiência coletiva de modernidade na qual o cinema serviu para documentar e modelar a própria cidade. Em filmes como *O buraco* e *Adeus, Dragon Inn*, vemos a história do cinema em reverso, com telas habitadas por fantasmas de outra era dessa história. A homenagem de Tsai a *Dragon Gate Inn* encena uma partida aparentemente decisiva do edifício caindo aos pedaços e vazando do teatro; mas ele representa este local ostensivamente esgotado, com décadas de idade, como um espaço incialmente confortante e completamente desconhecido, como a casa de um espectro que inevitavelmente volta em outra forma porque “nunca esteve vivo o suficiente para morrer, jamais presente o suficiente para se tornar ausente”²¹.

21 MONTAG, Warren. “Spirits Armed and Unarmed: Derrida’s Specters of Marx”. In: SPRINKER, Mike (Org.). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s “Specters of Marx”*. Londres: Verso, 1999. p. 70.

A PERDA DE TAIPEI

Novamente, como Hou Hsiao-hsien, a crônica de Tsai da vida urbana na virada do milênio inclui uma série de viagens recentes para fora de Taiwan: para Paris em *Que horas são aí?*, para Kuala Lumpur em *Eu não quero dormir sozinho* (*Hei yan quan*, 2006), e para Paris novamente em *Visage*. Este percurso manifesta uma combinação de história pessoal—Tsai nasceu e cresceu na Malásia—e os caprichos do financiamento internacional do filme de arte, um universo no qual organizações europeias aparecem indistintamente grandes. Como minha introdução sugeriu, *Que horas são aí?* é assombrado por fantasmas que viajam ao redor do mundo e pelo “espetro de comparações.” Fantasmas são figuras poderosas porque estão enraizados na história vivida de um corpo particular e porque estes foram dela liberados, porque movem-se livremente, sem restrições físicas e políticas e convidam a ansiedade do mundo real que acompanha o cruzamento de fronteiras. As viagens cinematográficas de Tsai são determinadas pela lógica espectral da comparação, que reúne duas ou mais histórias no tempo da narrativa ou nas bordas de um enquadramento. *Visage* revela a atração gravitacional das agências europeias financeiradoras de filmes, a centralidade da França numa determinada narrativa do cinema de arte pós-guerra e uma tentativa de re-enquadrar as narrativas econômicas e culturais eurocênicas da história do cinema a partir da perspectiva dos diretores recentes do leste asiático que, como os jovens urbanos fitando a cidade nos filmes Edward Yang, encontram-se imediatamente periféricos e indispensáveis a este sistema. O trabalho de Tsai personifica a posição “espectral” descrita por Pheng Cheah no momento da dissolução econômica do leste asiático: esta é ao mesmo tempo a imagem no espelho do capitalismo e uma invocação de formas arcaicas de cultura e comunidade marcadas por sua finitude e sua persistência numa condição espectral²².

Tsai enxerga Paris e as mais veneráveis instituições francesas, incluindo o próprio cinema, do ponto de vista de uma série de figuras estranhas e antiquadas impregnadas na história do cinema. *Visage* foi patrocinado por um projeto do Louvre com o objetivo de fornecer uma visão do museu em desacordo com suas associações tradicionais: com o patrimônio nacional, com turistas e historiadores da arte e com a grande exposição, o equivalente do blockbuster

22 Ver CHEAH, Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. Nova York: Columbia University Press, 2003. p. 383.

no domínio da arte. Tsai foi uma das primeiras escolhas para esta visão excêntrica do mais francês e global dos museus. Insistentemente não-narrativo, Face é a apoteose do museu em vez do cinema multiplex; exceto os exemplos usuais de Warhol, é difícil imaginar um filme com perspectivas comerciais mais limitadas. Como muitos dos filmes de Tsai, *Visage* coloca agressivamente em primeiro plano seu status como cinema de arte e produção autoral, uma vez que contém uma série aparentemente implacável de referências a Tsai e a seus trabalhos anteriores: o aquário de peixes e inundações; o elenco familiar centralizado em Lee Kang-sheng, Norman Atun e Jean-Pierre Léaud; impressionante profundida de campo e os planos-sequência, e sua justaposição incongruente com números musicais elaborados; a ênfase nos espaços fechados e deteriorados; e a aparição do próprio Tsai no plano final do filme, dirigindo-o. Apesar da anedota frequentemente repetida de que Tsai se coloca do lado de fora dos cinemas taiwaneses, convencendo ou envergonhando espectadores a comprar ingressos para seu filmes, o trabalho de Tsai em Paris se desenrola como uma paródia de um cinema de arte lendário ou infame, muito esotérico e ambicioso. Suas breves viagens ao centro geográfico do cinema de arte mundial ostentam sua experimentação formal inexorável e refletem uma determinação de permanecer na periferia do já marginal circuito de filme de arte. Mesmo quando os filmes de Tsai são inevitavelmente recebidos, por padrão e hábito crítico, sob a assinatura de seu diretor, eles também colocam em cheque a compreensão familiar da autoria cinematográfica como uma busca puramente individual e idiossincrática; seus filmes são também inevitavelmente categorizados como produtos de Taiwan, ou mesmo de Taipei, incluindo seus filmes ambientados em outros países. Os filmes de Tsai são sempre meditações sobre a relação entre Taiwan e metrópoles em torno das quais o cinema mundial orbita.

Entre as preocupações de direção que ressurgem em *Visage* está a obsessão com espaços vedados e desintegrados, com o desejo simultâneo e contrastório pela reclusão e pela visita de alguém de fora. O filme circula quase exclusivamente em torno de uma série de cenas organizadas de forma elaborada, com performances musicais dando lugar a tableaux e re-encenações breves do mito de Salomé. Em *Visage*, os números musicais apresentados em *The Hole* livraram-se da sua narrativa e entorno espacial, um bloco habitacional em Taipei, e tornaram-se quase a totalidade do filme. Com muito poucas analogias no cinema contemporâneo, o ponto de referência mais próximo do filme é talvez o ciclo *Cremaster* (1994-2002) de Matthew Barney, em vez de qualquer outro filme de arte semicomercial. Como no trabalho de Barney, com sua atenção assídua à

produção de objetos esculturais, com o filme reinventado como um documento de corpos trabalhando e representando, *Visage* foca não na história, mas na criação de imagens através da interação de corpos, acessórios e cenários arquitetônicos, frequentemente tendo como pano de fundo paisagens parisienses renomadas, mas neste contexto, subutilizadas. Em vez das galerias, Tsai nos leva a tubulações e passagens de serviço do Louvre e a uma imensa supervia refletida nas janelas de um hotel próximo, oprimindo o espaço do hotel com suas passagens de concreto e linhas pintadas, virtualmente eliminando o interior e sua ilusão de refúgio. Como muitos outros diretores no cinema novo de Taiwan, os filmes de Tsai tratam objetos diários—cutelos e tábuas de corte, refrigeradores e aquários, janelas e paredes—como peças centrais de um trabalho de arte, como coisas de imenso valor, não em termos monetários como as esculturas de milhões de dólares de Barney, mas como repositórios da história material da sociedade, como acessórios no teatro dos gestos cotidianos, como lembretes de outras concepções do próprio valor. Mas esses tableaux isolados e as observações ocasionais de estrelas ocasionais se tornam um filme em vez de uma performance somente se reimaginarmos o cinema não como um veículo da narrativa ou um esboço sequencial animado ou uma testemunha de uma performance de galeria, mas um meio paradoxal que é realista e encenado. O fantasma é a figura emblemática nesta concepção de cinema: ele é fantástico, artificial, irreal, porém, permanece presente como qualquer outra coisa na imagem; ele paira entre o real e o falso, entre o material e o etéreo. À medida que viaja pelo mundo e volta para Taiwan, o trabalho de Tsai é também uma visitação espectral de algumas das ambições iniciais do novo cinema taiwanês e seu desejo por “outro cinema.”

Este cinema, a new wave taiwanesa, explorou a relação dialética entre a realidade e *mise-en-scène*, e permanece uma fonte de ideias e inspiração porque esta tensão é evidente na mesma medida nas cidades em construção em todo o leste da Ásia e no próprio cinema. Nos anos 1980, uma legião de cineastas taiwaneses escapou do confinamento do estúdio, destruindo as paredes que separavam o cinema da realidade; então estes se encontraram fechados numa nova estrutura de sets quando as cidades em torno deles foram remodeladas na imagem do cinema; e estes seguiram e coreografaram movimentos de personagens no momento em que modelos da identidade cosmopolita reformulavam o sentido do eu e de pertencimento de uma nova geração. Tsai representou todos estes processos no curso da sua carreira: a demolição e reinvenção do espaço urbano; a verdade de um cinema realista fundado numa fé ingênuá na capacidade da câmera de revelar o mundo numa imagem; e a falsidade do cinema, sua

teatralidade e artifício, sua criação de um microcosmo de espaço urbano na tela num tempo em que o capitalismo global estava construindo uma cidade muito diferente, com Taipei como uma das suas principais bases de encenação.

Como a sala de cinema em estado de colapso em *Adeus, Dragon Inn* de Tsai, e como os arquitetos e planejadores das cidades globais contemporâneas, as imagens finais do filme de Lee Kang-sheng, *The Missing* também vislumbra um cinema sem paredes. A cena final do filme parece recriar um local de construção na Taipei contemporânea, os elementos fundamentais da alegoria da caverna de Platão, uma das metáforas mais persistentes do cinema, com um público cativo no teatro fixado em sombras na tela, desviando sua atenção da “realidade” ocorrendo em outro lugar, por trás destes, fora das paredes do cinema. Se *Adeus, Dragon Inn* marca o declínio de uma noção de modernidade que as pessoas ainda insistem em habitar, *The Missing* segue sombras liberadas dos



Figura 4 – *The Missing*.

confins do cinema, saltando lá fora, construindo uma cultura de imagens ainda por vir nas ruas de uma cidade futura (Figura 4). *Adeus, Dragon Inn* lamenta a cidade moderna enquanto reconhece que mesmo a nostalgia chega ao fim. *The Missing* é uma pesquisa fracassada pelo que se perde no fim da cidade — seus ambientes de memória e as relações humanas possibilitadas por estes espaços — e para alguma combinação ainda não teorizada de novos espaços urbanos, mídia digital e o cinema que se prolonga após o final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, Dudley. “Ghost Towns”. In: BRAESTER, Yomi; TWEEDIE, James (Orgs.). *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.
- CHEAH, Pheng. *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Post-colonial Literatures of Liberation*. Nova York: Columbia University Press, 2003.
- JAMESON, Fredric. “Remapping Taipei”. In: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Londres: BFI, 1992.
- KOOLHAAS, Rem. “Junkspace”. In: CHUNG, Chuihua Judy; LEONG, Sze Tsung(Orgs.). *The harvard Design School Guide to Shopping*: Colônia: Taschen, 2001.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. “The Generic City”. In: SIGLER, Jennifer (Org.) *Small, Medium, Large, Extra-Large*. Nova York: Monacelli Press, 1995.
- MONTAG, Warren. “Spirits Armed and Unarmed: Derrida’s Specters o f Marx”. In: SPRINKER, Mike (Org.). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s “Specters of Marx”*. Londres: Verso, 1999.
- REICHERT, Jeff; SYNGLE, Erik. “Ghost Writer: Reverse Shot talks to Tsai Ming-liang”. *Reverse Shot*. 2004. Disponível em: <http://reverseshot.org/interviews/entry/331/tsai-ming-liang>. Acesso em: 26 out. 2015.

SONTAG, Susan. "Notes on Camp". In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. Nova York: Anchor Books, 1990.

WU, I-Fen. "Flowing Desire, Floating Souls: Modern Cultural Landscape in Tsai Ming-Liang's Taipei Trilogy". *Cineaction*, n. 58. 2002.

YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. *Taiwan Film Directors*: A Treasure Island. Nova York: Columbia University Press, 2005.

FILMES CITADOS

Rebeldes do deus Neon (*Qing Shao Nian Nuo Zha*, 1992, Taiwan, Tsai Ming-Liang)

Vive l'amour (*Ai Qing Wan Sui*, 1994, Taiwan, Tsai Ming-Liang)

O chamado (*Ringu*, 1998, Japão, Hideo Nakata)

Adeus, Dragon Inn (*Bu San*, 2003, Taiwan, Tsai Ming-Liang)

A passarela se foi (*Tian Qiao Bu Jian Le*, 2002, Taiwan/França, Tsai Ming-Liang)

Que horas são aí? (*Ni Na Bian Ji Dian*, 2001, Taiwan/França, Tsai Ming-Liang)

Treasure Island (*Zhi yao wei ni huo yi tian*, 1993, Taiwan, Chen Kuo-fu)

The Personals (*Zheng hun qi shi*, 1998, Taiwan, Chen Kuo-fu)

Ilusão de morte (*Double Vision/Shuang tong*, 2002, Taiwan/Hong Kong, Chen Kuo-fu)

The Terrorizers (*Kong bu fen zi*, 1986, Taiwan, Edward Yang)

O buraco (*Dong*, 1998, Taiwan/França, Tsai Ming-Liang)

The Missing (*Bu Jian*, 2003, Taiwan, Lee Kang-sheng)

Dragon Gate Inn (*Long men kezhan*, 1967, Taiwan, King Hu)

Eu não quero dormir sozinho (*Hei yan quan*, 2006, Malásia/China/Taiwan/França/Austria, Tsai Ming-Liang)

Visage (2009, França/Taiwan/Bélgica/Holanda, Tsai Ming-Liang)



CINEMA TAIWANÊS (DES)ENCANTADO, CRENÇA ESQUIZOANALÍTICA E A REALIDADE DO ANIMISMO

Érik Bordeleau

1. MATÉRIAS ESPECTRAIS CHINESAS COMPARATIVAS

Este artigo tem como objetivo descrever uma abordagem esquitoanalítica e especulativa da dinâmica complexa do encantamento, desencantamento e re-encatamento no trabalho do cinema taiwanês. Toma como ponto de partida a questão pragmática de como habitar e ativar um senso do possível numa determinada situação, ou seja, como concebemos nossa participação constante no processo de (re)animação do(s) nosso(s) mundo(s).

A característica que mais me interessa no cinema taiwanês moderno é indiscutivelmente uma característica insignificante que mal vale a pena mencionar à maioria dos pesquisadores locais, que estão talvez todos muito familiarizados com o fenômeno: os filmes taiwaneses são ricos de ritos religiosos, espíritos, espectros, fantasmas, deuses e outras forças *sobreexistenciais*.¹ Para citar somente alguns exemplos recentes, aleatoriamente, podemos pensar em: *No puedo vivir sin ti* (不能没有你, 2009) e seu ritual de possessão na sequência de abertura; *Monga* (艋舺, 2010) ou *Spin Kid* (電哪吒, 2011) com suas relações próximas com os templos locais; *God Man Dog* (流浪狗神人, 2007) e sua trama multiconfessional; *Splendid Float* (艷光四射歌舞團, 2004), do diretor Zero Chou, com seu pastor taoísta/performista queer; o surrealismo mágico de *Orz Boyz* (囝男孩, 2008); a assombração de um irmão morto no aclamado *The Fourth Portrait* (第 4 张画, 2010); o drama histórico girando em torno do destino após a morte

1 Em todo este ensaio, e segundo o pluralismo existencial de Etienne Souriau, falarei de forças e seres sobreexistentiais em vez de usar o adjetivo mais comum “sobrenatural”. O último termo tende a reforçar em vez de questionar a divisão natureza/cultura; ele nos desvia da dimensão transformadora atrelada a estas entidades invisíveis que Bruno Latour convenientemente chama, no seu *Inquiry into the Modes of Existence* (Cambridge: Harvard University Press, 2013), de “seres da metamorfose”.

das almas dos guerreiros caçadores de cabeças em *Seediq Bale* (2011); o trabalho do luto e a coexistência prolongada com o espírito de Lu Yi-Ching em *Face* (脸, 2009) de Tsai Ming-liang, sem mencionar as presenças espirituais em *Que horas são aí?* (你那邊幾點 ?, 2001) e *It's a Dream* (是梦, 2007); etc.

Como seria uma maneira construtivista, pragmática, esquizoanalítica e especulativa de lidar com estas presenças misteriosas e algumas vezes perturbadoras? Como deveríamos conceber nosso envolvimento nesta rede complexa de agentes disseminados e animados que povoam o cinema do leste asiático em geral, e o cinema taiwanês em particular? Podem a liminaridade essencial e a heterogeneidade das matérias espirituais serem pensadas em termos de grupos ativos e formações transformativas? Ou, para colocar a questão em termos desafiadores e de alguma forma ingênuos: o que realmente significa *acreditar* em deuses, fantasmas e espíritos?

Todo ano em Taiwan (e em outros lugares na Ásia), durante o sétimo mês lunar, as almas vagantes dos mortos esquecidos e aqueles que não têm descendentes para realizar suas cerimônias de recordação passam através do portal do inferno para voltar e assombrar o mundo dos vivos. Em todos os lugares nas ruas, pequenos altares com alimentos e oferendas são montados para contentar os fantasmas solitários e famintos (conhecidos por *preta*, na tradição budista) que ainda não acertaram as contas com um mundo que é difícil abandonar. Fantasmas e todas as presenças associadas com a morte são considerados como sendo expressões de yin (energia negra, passiva e “feminina”) que devem ser ativamente canalizadas para o benefício de todos. Para repelir estas presenças espirituais e conjurar seu teor certamente problemático de existência, os gestos rituais taoístas, longe dos gestos do padre cristão, são realizados com grande velocidade e veemência que não deixa dúvida quanto à sua proximidade essencial com as artes marciais.² Inspirando a maioria dos medos estão os fantasmas de mulheres que morreram antes de casar, pessoas que cometem suicídio, aquelas que morreram por afogamento e, em geral, através de algum meio violento (qualquer um que está levemente familiarizado com o cinema asiático provavelmente já sabe

2 “As tradições de narrativa popular refletem uma compreensão do mundo dos espíritos que claramente marca a arte marcial como a personificação do poder sobrenatural, uma visão já totalmente desenvolvida nas crenças religiosas da dinastia Han.” BORETZ, Avron. *Gods, Ghosts, and Gangsters: Ritual Violence, Martial Arts, and Masculinity on the Margins of Chinese Society*. Honolulu: Hawaii University Press, 2010. p. 6.

disso). Para aqueles desejando um curso intensivo sobre o assunto, recomendo o simpático *Grandma and Her Ghosts* de Shaudi Wang (魔法亞媽, 2000), uma animação taiwanesa para crianças. Com meios limitados, mas bem ordenados, o filme mobiliza o bestíario dos fantasmas taiwaneses com o objetivo de iniciar crianças na arte sutil de viver com fantasmas e outras forças fantasmagóricas.

A presença de matérias espirituais no cinema taiwanês é mais frequentemente relacionada à afirmação da identidade e à celebração de um senso local de pertencimento, um aspecto importante dos sucessos recentes de bilheteria. Na realidade, a religião popular e as matérias espirituais no cinema taiwanês são tipicamente regionais, profundamente enraizadas nas particularidades e no local.³ De maneira interessante, estes aspectos caracterizantes do cinema taiwanês estão relativamente ausentes de uma parte significativa da produção cinematográfica da China Continental. Desassociado das preocupações mais óbvias relativas aos problemas políticos sensíveis, a censura cinematográfica na China Continental também se aplica a uma grande variedade de problemas relacionados ao que pode ser amplamente definido como o fantástico: qualquer coisa relacionada ao que é considerado como mito, superstição, reencarnação ou viagem no tempo é colocada sob particular escrutínio. Isto recentemente levou a uma figura tão proeminente no cinema chinês como Jia Zhangke a atacar a censura estatal e denunciar o “excessivo asseio cultural e simplicidade” que impedem os diretores chineses de produzir livremente filmes de gênero.⁴ Esta atitude rigorosa em relação ao domínio aparentemente inócuo do fantástico é congruente com a tradicional hostilidade do Partido Comunista Chinês em relação a assuntos de religião e sua tentativa de (re)modelar as crenças básicas dos seus cidadão. Finalmente, isso nos informa sobre o progresso que caracteriza as diferentes correntes do socialismo realmente existentes que prevaleceram no século XX: uma narrativa abrangente de racionalidade desencantada estabelecida numa estrutura de tempo homogênea e cronológica.

Esta diferença demarcada no tratamento do mundo espiritual em ambos os lados do Estreito de Taiwan não passou despercebida pelos produtores e cineastas envolvidos no projeto *10+10* (2011). Esta coletânea de filmes curtos de 5 minutos cada, com curadoria realizada pelo Taipei Golden Horse Festival para

3 Para a importância cosmopolítica da localidade “nobre” no cinema taiwanês, ver BORDELEAU, Érik. “Soulful Sedentarity: Tsai Ming-Liang at Home / at the Museum”. *Studies of European Cinema*. n. 10, 2014. p. 179–194.

4 BRANIGAN, Tania. “Chinese film director hits out at state censorship”. *The Guardian*. Jun, 2011.

comemorar o 100º aniversário da República da China, reuniu 10 diretores estabelecidos e 10 emergentes. Os filmes precisavam cumprir apenas uma exigência: destacar a identidade distinta e singular de Taiwan, um problema tipicamente sensível considerando a intensificação de pressões vindas do continente para acelerar o processo de reunificação. Consequentemente, os três primeiros curtas-metragens da coletânea são todos relacionados, de uma maneira ou outra, a matérias espirituais. Em *Ritual* (謝神, 2011) Wang Toon, diretor de *Hill of No Return* (1993), mostra de maneira bem-humorada dois homens que querem pagar tributo a deuses localizados no cume de uma montanha, oferecendo a estes um espetáculo inesperado: uma projeção 3-D (sim, deuses gostam de ser entretidos!). No segundo filme, *A Grocery Called Forever* (有家小店叫永久, 2011) de Wu Nien-jen, um membro influente da Nova Onda Taiwanese que cocriou muitos filmes com Hou Hsiao-hsien, uma senhora idosa e doente reza para seu marido morto para ajudá-la trazendo no mínimo um cliente para sua lojinha. Caso contrário, ela perderá a aposta feita com seu filho e terá que fechar seu comércio, incapaz de mantê-lo diante da popularidade crescente da loja de conveniência 7/eleven ao lado (um emblema onipresente da modernidade em toda a ilha).⁵ Suas orações são atendidas quando um jovem bate, tarde da noite, na porta de sua lojinha, procurando por *spirit money* (dinheiro espiritual) para honrar o culto de ancestrais, um item que não pode ser encontrado em correntes mais modernos. O terceiro curta-metragem, *Debut* (登場, 2011) de Wei Te-cheng, desenrola-se com uma longa oração narrada por Lin Ching-tai, o protagonista de *Seediq Bale*, quando este está se preparando para caminhar pelo tapete vermelho no 68º Festival de Cinema de Veneza. Neste filme, descobrimos que o homem que interpreta o papel de um chefe tribal fielmente ligado às suas tradições animistas no filme nativo imensamente popular é, na vida real, um pastor Presbiteriano. Cada um destes filmes, e há muitos outros para discutir neste projeto único, questionam e problematizam a modernidade taiwanesa. Eles colocam em primeiro plano sua singularidade cultural enfatizando sua relação viva com o ritual religioso e o mundo espiritual.

5 Taiwan supostamente possui a mais alta densidade de lojas de conveniência no mundo. Para uma pesquisa interessante sobre a presença visual e arquitetônica de 7/eleven na ilha, ver CHING-YUE, Roan. *7 Eleven City*. Taipei: Garden City, 2009.

2. DEUSES E ESPÍRITOS COMO CAMPOS DE FORÇA DE DIFERENÇAS

A onipresença de deuses, espíritos e rituais religiosos no cinema taiwanês leva a numerosas considerações relativas à política de representação cultural de Taiwan. Aqui, preferiria deixar este problema de lado, para focar no pluralismo ativo e nos poderes metamórficos que são, acredito, constituintes da reunião cinemática com agentes espirituais e outras matérias sobreexistentiais. A leitura de Chris Berry do que ele chama de *realismo assombrado* que permeia o cinema taiwanês oferece um bom ponto de partida. Numa análise original de *Bons Tempos* (美麗時光, 2002) de Chang Tso-chi, Berry descreve como o tratamento cinematográfico de uma “passagem cotidiana diferente” usada muitas vezes pelos protagonistas do filme torna-se “um espaço quase imperceptível simbolicamente carregado de transformação”.⁶ Berry, então, continua a discutir como, no filme de Chang, “práticas religiosas visíveis” significam “uma modernidade taiwanesa diferente e distintiva”, caracterizada por um “tempo espectral prolongado e reconfigurado [que] pode ser chamado de realismo assombrado”.⁷ A análise de Berry do realismo assombrado como um distúrbio do tempo linear é baseada numa discussão sobre a condição pós-colonial de Taiwan. Partindo das suas observações criteriosas, prefiro focar na força transformadora da lininaridade intrínseca do realismo assombrado, defendendo que a presença de espíritos, do fantástico e das práticas religiosas no cinema taiwanês aponta na direção de uma maneira enriquecida de lidar com a coexistência de temporalidades. Esta visão destaca uma contemporaneidade concebida como um campo de força heterogêneo e generativo de diferenças que se afasta de qualquer noção de um reino simbólico ou imaginário em oposição a um mundo material, “real”.

No exórdio de *Specters of Marx*, após a queda da União Soviética e o fim proclamado do legado do pensamento Marxista, Derrida nos urge a “aprender a viver com fantasmas” se temos que “finalmente aprender a viver”.⁸ Essa investigação ética leva Derrida a questionar os modos de presença de espectros – sua riqueza de casos intrínsecos – e a relação renovada com o tempo histórico que

6 BERRY,Chris. “Haunted Realism: Postcoloniality and the Cinema of Chang Tso-Chi”. In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-Shou Robert. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. Nova York: Routledge, 2007. p. 34. [Esse artigo foi traduzido para o presente volume. N.E.]

7 Ibidem. p.47.

8 DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Nova York: Routledge, 1994. p. xiv.

comandam. Além, ou melhor, junto com os rituais de adoração codificados e outros *dispositions d'esprits* deliberados, os espíritos estão sempre entrando, sempre no processo de chegar. Como eventos discretos, mas persistentes, eles complicam nossa relação com o tempo, clamam por uma pluralidade radical de durações e produzem um senso de localização mais rico.

As considerações (in)oportunas de Derrida sobre heterotemporalidades históricas encontram outros desenvolvimentos no trabalho original de Bliss Cua Lim sobre sobre o fantástico e a crítica temporal no cinema. Em *Translating Time*, após a concepção de duração de Bergson, ela cunha o conceito de “tempos imiscíveis” para descrever a “diversidade temporal intraduzível” desafiando o épico cronológico e uniforme da modernidade secular desencantada. Lim discute extensivamente a crítica de Dipesh Chakrabarty da concepção europeia de progresso, expondo sua ideia sobre como “no momento em que pensamos no mundo como desencantado, estabelecemos limites para a maneira como o passado pode ser narrado.”⁹ “Para Chakrabarty, escreve Bliss Cua Lim, a ficção de um presente simples é uma contenção de heterotemporalidades”¹⁰; ou em outras palavras: “o tempo da história é um no qual a heterogeneidade é traduzida em homogeneidade a fim de regrer a diferença radical, perturbadora”.¹¹ Controlar a potencial ruptura de passados encantados (e presentes) é uma operação essencial para qualquer esforço colonial ou imperial. Neste sentido, como um país racionalista, progressivo e comunista, a China Continental está farta de fantasmas e não permitirá sua discreta, mas difundida, diversidade temporal assombrar e desviar sua marcha em direção a um futuro glorioso e unilateral. Porém não devemos congratular o “mundo livre” tão rapidamente: como Bliss Cua Lim é sutil ao observar, “os trabalhos preventivos do governo capitalista contemporâneo” também “sonham em impedir o futuro”¹² e não são necessariamente mais receptivos ao que é frequentemente encarado como superstições e resquícios de um passado “animista”, pré-moderno. O que está em jogo aqui é se estamos ou não prontos para encarar fantasmas, espectros, deuses e outras forças sobreexistentiais como seres de metamorfose pertencendo

9 CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2007. p. 89.

10 LIM, Bliss Cua, *Translating Time: Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 14.

11 Ibidem, p.19.

12 Ibidem, p.13.

a campos de força de diferenças que são irredutíveis no tempo homogêneo da historiografia secular e do progresso.

É com estas inquietações éticas, políticas e de alguma forma “espirituais” em mente que agora quero descrever brevemente uma abordagem esquizoanalítica e especulativa do modo de presença de espíritos, deuses e forças sobreexistentiais no cinema contemporâneo taiwanês. De uma maneira muito esquemática, acredito que esta abordagem pode ser articulada em torno de três linhas gerais de pensamento: 1. A compreensão complexa de Deleuze e Guattari do que significa acreditar (no mundo); 2. A virada neomaterialista e animista no pensamento recente pós-Deleuziano, como desenvolvida no trabalho de Eduardo Viveiros de Castro, Maurizio Lazzarato, Bruno Latour, Jane Bennett e muitos outros; 3. Uma caracterização detalhada da presença virtual de espíritos em termos de reuniões metamórficas, sobreexistência e o que Isabelle Stengers chama, seguindo o mesmo caminho da filosofia do processo de Whitehead, eficácia proposicional.

A idéia aqui, como qualquer um pode facilmente imaginar, não é tentar estabelecer se Taiwan está ou não “realmente” infestada de espíritos ou se devemos ou não acreditar neles; e certamente não é, como Graham Harman divertidamente sugere, indagar se haveria algo sobre a Ásia ou Taiwan que seria mais “receptivo para estes espíritos solitários”.¹³ Evitando as armadilhas das abordagens redutivas ou positivistas de matérias fantasmagóricas, que, no final, só podem tentar explicar o fenômeno em nome da ciência, a ideia é adotar uma postura pragmática e especulativa para permanecer o mais próximo possível do espaço calmo dos espíritos e da experiência transformadora ou, mais precisamente, transdutora pela qual passam.

Um conceito essencial no trabalho de Gilbert Simondon, e que influenciou profundamente o pensamento de Deleuze, a transdução envolve uma filosofia ontogênica de individuação na qual cada processo de saber é por si mesmo um processo de individuação. Para Simondon, seres “não possuem uma identidade unitária num estado estável no qual nenhuma transformação é possível; seres possuem uma unidade transdutora”.¹⁴ De maneira interessante, o conceito de transdução permite descrições de individuação que envolvem diretamente o observador. Na verdade, numa perspectiva transdutora,

13 HARMAN, Graham. *Circus Philosophicus*. Washington: Zero Books, 2010. p. 56.

14 SIMONDON, Gilbert apud COMBES, Muriel. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge: MIT Press, 2013. p. 6.

cada atividade de saber é por si um processo de individuação. É por isso que, para Simondon, transdução é também um “procedimento da mente quando esta descobre. Este procedimento consiste em seguir o ser na sua gênese, em realizar a gênese do pensamento ao mesmo tempo que a gênese do objeto é realizada”¹⁵. De uma maneira bastante literal, transdução é uma introdução material, um “importar” ativo além de representações.

A maneira de deuses e fantasmas e o fluxo da participação que estes comandam podem, assim, ser considerados como transdutores no sentido que envolvem um (*re*)conhecimento transformador. Como Avery Gordon sugere,

Seguir os fantasmas [ou os deuses] trata-se de fazer um contato que te muda e redefine as relações sociais nas quais você está localizado (...) Ser assombrado nos modela afetivamente, algumas vezes contra nossa vontade e sempre, um pouco magicamente, na estrutura de sentir a realidade que vivenciamos, não como conhecimento frio, mas como reconhecimento transformador.¹⁶

A presença de espíritos, deuses e do fantástico nos filmes taiwaneses abre uma dimensão ética e espiritual de reconhecimento transformador que envolve o que eu chamaría, de acordo com Stengers num texto intitulado *Reclaiming Animism*, uma *arte de atenção imanente*. Na linguagem do construtivismo especulativo, isto equivale a encarar a eficácia proposicional dos espíritos no filme: como entidades imaginárias, espirituais ou fantasmagóricas se aposam de subjetividades e induzem a um salto da imaginação que envolve uma transformação, um tornar-se? Como estas entidades operam como chamarizes de sentimento? Quando os espíritos são invocados ou fantasmas voltam para assombrar os vivos, somos mais frequentemente trazidos a um início, a uma passagem limiar e transformadora. Sempre que espíritos e outras entidades ambíguas se tornam intercessores para “se tornarem”, supercondutores éticos e espirituais aceleram ou dramatizam um momento crucial da vida no limiar.

A questão da liminaridade espiritual e das maneiras de produzir territórios existenciais é proximamente ligada ao problema complexo do (des)encantamento. A discussão de *O Anti-Édipo* sobre o processo de desterritorialização e reterritorialidade do capitalismo, a produção de neoarcaísmos e a situação

15 SIMONDON, Gilbert apud COMBES, Muriel. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge: MIT Press, 2013. p. 6-7.

16 GORDON, Avery. *Ghostly Matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 8; 22.

do mundo atual aparece mais relevante a fim de refinar nossa abordagem da eficácia metamórfica das reuniões espirituais cinematográficas. O modo de presença dos deuses e espíritos em filmes é, eu diria, amplamente alterado se estes são concebidos e apresentados como parte de um processo de re-encantamento do mundo, ou se estes representam “a si mesmos” como forças heterogêneas que sempre já complicam o presente. No primeiro caso, o modo de presença de matérias espirituais está ultimamente sujeito à concepção moderna do tempo homogêneo, agindo como algum tipo de suplemento simbólico e expressivo para preencher um vácuo espiritual. Como Bruno Latour coloca de maneira eficiente, “o simbólico é o mágico daqueles que perderam o mundo. É a única maneira que encontramos de manter ‘além de’ ‘coisas objetivas’ a ‘atmosfera espiritual’ sem a qual as coisas seriam ‘somente’ naturais”.¹⁷ Contra esta visão de mundo, uma abordagem esquitoanalítica e pragmática das matérias espirituais não pode se iniciar a partir da pressuposição imanente que “nunca fomos modernos” – falar sobre meios de desencantamento e reencantamento significa que alguém já perdeu o mundo (sempre encantado) em primeiro lugar.

3. A QUESTÃO DA CRENÇA INTENSIVA

Como não perder o mundo então? E o que realmente significa “acreditar” em deuses, fantasmas e espíritos? Há uma tensão criativa entre a desqualificação da noção de crença no *Anti-Édipo* e a muito louvada ideia inclinada ao pragmatismo de crer no mundo desenvolvido no *Cinema 2* e depois disto, que agora descreverei para caracterizar mais precisamente o que pode envolver uma abordagem inspirada em Deleuze das matérias espirituais no cinema taiwanês. Estas considerações nos levarão ao núcleo de alguns problemas centrais para a recepção pragmática e construtivista especulativa do pensamento de Deleuze. Como ainda argumentarei, a ideia de acreditar no mundo e a concepção animista de subjetividade vêm como uma elaboração calibrada que foca em atividades parciais e disseminadas. Esta abordagem contrasta com a leitura aceleracionista da ideia de Deleuze e Guattari do corpo sem órgãos e o impulso em direção ao exterior inicialmente apresentado por Nick Land e mais recentemente por Reza Negarestani e outros.

A questão da crença é um dos principais temas recorrentes de *O Anti-Édipo*, passionadamente discutido em inúmeras ocasiões em todo o livro, quase

17 LATOUR, Bruno. *The Pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. p. 187.

sempre em termos negativos (o verbo *acreditar* é frequentemente colocado em itálico para destacar sua importância e relativa ambiguidade). Deleuze e Guattari criticam a operação de acreditar por ser um resultado da redução psicanalítica do inconsciente como desejo e máquina produtiva de um mero teatro de representação.¹⁸ De acordo com *O Anti-Édipo*, a crença é uma operação consciente ou pré-consciente, uma “percepção extrínseca”¹⁹ que se torna necessária somente em função da introdução de uma ordem de representação que se sobrepõe ao mundo. O real torna-se impossível, como coloca Lacan; e a psicanálise Freudiana concebe o sujeito que deseja como alguém que precisa aprender como reconhecer um “princípio de realidade” que funcione como um regulador externo. Para a psicanálise, o mundo, na realidade, está perdido. Inversamente, Deleuze e Guattari recusam a operação da crença representacional em nome de uma inconsciência produtiva imediata em relação direta com o exterior. Esquizoanálise, como estes explicam com uma tautologia veemente, pede “nada mais que um pouco de uma relação com o exterior, um pouco de realidade real”.²⁰ A afirmação da possibilidade de uma relação completa, imediata com o exterior real é a maior tarefa e conquista do *Anti-édipo*.²¹ Esta é mais sugestivamente realizada pela caracterização dos artistas e dos revolucionários não como crentes veementes (ou cegos), mas sim como videntes:

Revolucionários, artistas e videntes se contentam em ser objetivos, meramente objetivos: (...) Não é uma questão de dizer que Édipo é uma falsa crença, mas que a crença é necessariamente algo falso que desvia e sufoca a produção efetiva. É por isso que videntes são os menos crentes dos homens.²²

-
- 18 “Consequentemente, censuramos a psicanálise por ter sufocado esta ordem de produção, por tê-la desviada em representação. (...) Esta ideia de representação inconsciente marca desde o início sua falência ou sua abnegação: um inconsciente que não mais produz, mas é conteúdo para acreditar”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 296.
- 19 Ibidem, p.92.
- 20 Ibidem, p. 334.
- 21 “A ordem das palavras da filosofia de D&G é a antiordem das palavras do chamado de fora: ouvir atentamente imperativos existenciais que, em vez de limitar o eu e o domínio do eu da virtualidade, levam esta além dos seus limites.” MASSUMI, Brian. *User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge: MIT University Press, 1992. p. 41.
- 22 Ibidem, p. 27;107.

Este contraste provocativo entrevidentes e crentes encontra muitas ressonâncias no cinema taiwanês contemporâneo. Do lado do cultivo de uma arte imanente de ver intensamente, alguém pode pensar em *Let the Wind Carry Me* (乘著光影旅行, 2009) de Chiang Hsiu-chiung, um documentário fascinante comemorando a paixão do cineasta mundialmente famoso Mark Lee Ping Bing pela luz e cor (Mark trabalhou com diretores aclamados como Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Tran Anh Hung e Hirokazu Koreeda). Do outro lado do espectro, encontramos numerosas críticas irônicas da instrumentalização empresarial da fé, como no caso de *A Place of One's Own*, no qual um jovem é treinado para repetir incessantemente o credo formativo da sua imobiliária: “Tenho que ser bem sucedido /Tenho que vender minha primeira casa /Eu tenho fé”.

Se acreditar é necessariamente falso para Deleuze e Guattari no momento de *O Anti-Édipo*, é porque estes percebem uma conexão mais direta com o mundo que ignora representações objetivas e os sujeitos que as sustentam, uma conexão com um plano intenso da imanência que permite distinções qualitativas entre maneiras de se relacionar com o mundo. Aqueles que lamentam que “não acreditamos em mais nada” devem deixar sua ladainha de lado, pois nenhuma crença representacional depende do desafio de produzir territórios existenciais que podem resistir ao capitalismo atual. Na realidade, como na alegação mais famosa de *O Anti-Édipo*, o capitalismo é apenas uma máquina formidável de desterritorialização e é em vão que tentamos reduzir sua velocidade através da renovação de territorialidades residuais e reterritorializando o poder da crença localizada. Em vez disso, *O Anti-Édipo* sugere acelerar o processo de desterritorialização através da exacerbção do seu componente esquizofrênico – esquizofrenia entendida aqui como o limite absoluto de qualquer sociedade. É a partir desta perspectiva global, aceleracionista que os autores de *O Anti-Édipo* julgam severamente a proliferação de neoterritorialidades como neoarcaísmos, um mundo “reconstruído através de arcaísmos tendo uma função moderna”²³ e outras tentativas de sobrepor e seccionar espaços aparentemente viáveis e outros oásis subjetivos ignorantes do poder administrativo do capitalismo:

O capitalismo institui ou restaura todos os tipos de territorialidades residuais e artificiais, imaginárias ou simbólicas, tentando, da melhor forma, retroceder,

23 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 132.

recanalizar pessoas que foram definidas em termos de quantidades abstratas. Tudo retorna ou volta a acontecer: Estados, nações, famílias. É o que faz a ideologia do capitalismo “uma pintura multicolorida de tudo que já foi acreditado”.²⁴

Deleuze e Guattari apresentam Édipo como o codinome para a operação social e íntima da reterritorialização pela qual daqui por diante pessoas privadas derivadas podem relacionar-se “corretamente” com um mundo em rápida extinção sob o acúmulo de clichês. *God Man Dog* de Singing Chen, um filme multilinear que apresenta uma visão geral sociológica crítica do mundo espiritual contemporâneo de Taiwan, oferecendo uma ilustração bem informada deste tipo de processos de reterritorialização privatizada. Entrecruzando diferentes enredos secundários centrados em torno de inquietações espirituais e religiosas – uma dúvida de um nativo sobre sua fé (“Jesus não está funcionando”, o ouvimos dizer num momento de desespero), uma crise de uma mulher após perder seu filho e converter-se ao cristianismo, um homem excêntrico reparando figurinos de deuses budistas – *God Man Dog* discretamente integra no mesmo plano de representação formas menos óbvias da crença contemporânea atreladas à identificação consumista do capitalismo e sua função como vetor de (re)encantamento (observe que Singing Chen trabalhou por dois anos numa agência de publicidade). Essas inserções atentas estabelecem o tom crítico do trabalho. Poucos minutos depois do início do filme, outdoors com figuras femininas rolam sobre luzes brilhantes, em contraste com um sinal gravado num telefone dizendo: “O céu está próximo”. Em seguida, vemos uma discussão entre um arquiteto e os promotores de um conjunto residencial a ser construído no meio de um cenário oceânico intocado, um “refúgio celeste” onde futuros proprietários serão capazes de “se libertarem do mundo material” (a propaganda das casas mostra pessoas meditando).

O Anti-Édipo repudia a crença porque esta permanece muito pessoal e ligada à superfície da representação em vez de acessar a ordem intensa onde coisas realmente são geradas. Contra a máscara da (boa) identificação privatizada e suas múltiplas decadências comercializadas, a esquizoanálise procura a liberação de singularidades pré-pessoais. “O inconsciente é totalmente inconsciente de pessoas como tal”²⁵, ou como Brian Massumi recentemente colocou

24 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 34 [Grifo meu]

25 Ibidem, p. 46.

com um foco levemente diferente em *What Animals Teach Us About Politics*²⁶, o animal em nós desconfia de representações, uma vez que estas estão diretamente envolvidas com o corpo inorgânico onde a emergência e diferenciação de delírios e alucinações coletivas ocorrem. Deleuze e Guattari são sutis ao observar que “todos os delírios possuem um conteúdo histórico, político e racial do mundo”; “as primeiras coisas a serem distribuídas no corpo sem órgãos são raças, culturas e seus deuses”.²⁷ Consequentemente, estes também acrescentam que o cinema é particularmente bem adaptado “para capturar o movimento da loucura, precisamente porque este não é analítico e regressivo, mas explora um campo global de coexistência”²⁸, do qual deuses e outras forças espirituais heterogêneas são, indubitavelmente, uma parte integrante. Neste sentido, o trabalho de Huang Ming-chuan e, em particular *Flat Tyre* (破輪胎, 1999), um filme de baixo orçamento documentando a passagem da iconologia política para a religiosa após o final da lei marcial na ilha, constitui um ótimo exemplo de como o cinema é capaz de mergulhar no núcleo dos sonhos e delírios que modelam o mundo.²⁹

A afirmação da ordem intensivo-afetiva é baseada numa teoria de individualização que envolve uma prática (mágica) de caracterização e nomeação. É neste ponto que é possível começar a pensar como a desqualificação da crença defendida por *O Anti-Édipo* não é contraditória em relação ao ponto de vista posterior, mais cuidadoso em relação à composição de um corpo sem órgãos e à promoção da ideia de crença no mundo e como esta é retransmitida por diferentes pensadores numa perspectiva mais pragmática. Se a carga inflamada de *O Anti-Édipo* contra pessoas privadas realmente permite a existência do aceleracionismo e toda compreensão anti-humanista dissolvente do corpo sem órgãos no estilo grandiloquo de Nick Land ou de *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials* de Reza Negarestani, o que me interessa aqui é destacar

26 MASSUMI, Brian. *What Animals Teach Us About Politics*. Durham: Duke University Press, 2014.

27 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 85; 88.

28 Ibidem, p. 274.

29 Para uma análise mais detalhada do trabalho de Huang Ming-chuan em termos de força onírica e modos de presença, ver BORDELEAU, Érik. Bordeleau. “Rêves et drame de la présence: quelques notes autour de Huang Ming-Chuan”. In: *An Oniric Drama: Huang-Ming-Chuan’s Cinema and Myths*. Taipei: Diancang yishu jiating, 2013.

como a teoria de *O Anti-Édipo* de nomes próprios pode ser entendida como parte de uma concepção aumentada da enunciação que inclui uma compreensão positiva da *crença intensiva* concordante com a virada animista, subjetividades parciais, factícios e a instauração de seres sobreexistenciais, em e através dos filmes.

Ecoando a persona conceitual da esquizo-necessária grande política do delírio de Zarathustra e Nietzsche como expresso mais convincentemente numa carta para Jacob Burckhardt – “*every name in history is I*” –, Deleuze e Guattari desenvolvem uma concepção mecânica e altamente especulativa-disjuntiva de formações históricas. Afirmam que

Individuações são realizadas somente em complexos de forças que determinam pessoas como diversos estados intensos (...) Porém, nunca foi uma questão de identificar alguém com personagens, como quando afirma-se erroneamente que um louco “acredita ser fulano ou ciclano...” É uma questão bastante diferente: *identificar raças, culturas e deuses com campos de intensidade no corpo sem órgãos, identificando personagens com estados que preenchem estes campos e com efeitos que fulguram e atravessam estes campos*. Por isso o papel dos nomes, com a mágica que lhes é própria: não há ego que se identifique com raças, povos e pessoas num teatro de representação, mas nomes adequados que identificam raças, povos e pessoas com regiões, limiares ou efeitos numa produção de quantidades intensas. A teoria dos nomes apropriados não deve ser concebida em termos de representação; esta se refere, ao contrário à classe de “efeitos”: efeitos que não são uma mera dependência de causas, mas a ocupação de um domínio e a operação de um sistema de sinais.³⁰

A arte mágica de nomear e caracterizar necessita de uma participação direta, imanente do Corpo sem Órgãos concebido como um campo gerador de

30 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 86. [Grifo meu]. Esta evocação de uma arte mágica de nomeação no limiar do impessoal ecoa diretamente nesta passagem maravilhosa de *A Thousand Plateaus*: “Cada amor é um exercício de despersonalização num corpo sem órgãos a ser formado e é no ponto mais alto desta despersonalização que alguém pode ser *nomeado*, recebe o nome da sua família ou prenome, adquire a percepção mais intensa na apreensão instantânea das multiplicidades pertencendo a este ou esta, e ao qual ele ou ela pertence.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. p. 35.

intensidades. Caso contrário, sem uma sólida apropriação do corpo inorgânico e sua chamada para o exterior, tentativas de nomeação correm o risco de perderem a força. Certamente há boas e melhores maneiras de intitular seres e espíritos; mas se demasiada atenção é dispensada para a formulação correta e não o suficiente para o tipo de qualidade de presença e conexão com a imediação fluente do Corpo sem Órgãos, o cuidado pragmático com a nomeação correta pode prender-se em representações mitigadas e supercontroladas. Esteticamente falando, excesso infinito de disjunção inclusiva é crucial para preservar o frescor e novidade de caracterizações artísticas e filmicas de matérias espirituais. Tendo dito isto, a ênfase em nomeações ativas e caracterizações diferenciais correspondem de maneira próxima às advertências de cuidado de *A Thousand Plateaus* sobre a desconsideração esquizo-errante pelo componente sedentário das práticas e o perigo de ficar preso nos buracos negros da desubjetivação onde, como Stengers coloca, “tudo começa contando a mesma história”³¹. No final, como Guattari sugere em *Chaosmosis*, “cada movimento na direção de uma infinidade desterritorializada é acompanhado por um movimento de desdobramento em limites territorializados, correlativo ao gozo na passagem do coletivo para si mesmo e seus mistérios fusionais e iniciatórios”³².

4. A REALIDADE DO ANIMISMO

*Jamais acredite que um espaço calmo será suficiente para nos salvar.*³³

Agora somos capazes de reintroduzir a noção de crença, ou melhor, da crença intensiva, compreendida como participação direta do mundo como campo de força de diferenças, em vez de ser excessivamente imposto num plano de representação. A crença intensa está próxima da tensão produtiva que corre entre a experiência da despersonalização e da nomeação; ela coincide com movimentos virtuais animando coisas e situações no momento da sua mais intensa percepção. Esta é dotada de força *instauradora*, visto que esta opera diretamente no campo intenso, em vez de estar sujeita à representação. Considerado por este ângulo, o problema de acreditar no mundo não deve ser confundido com a

31 STENGERS, Isabelle. *Deleuze's Last Message*. Disponível em: <http://www.recalcitrance.com/delezelast.htm>. Acesso em: 12 nov. 2015.

32 GUATTARI, Felix. *Chaosmosis*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 103.

33 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. p. 500.

ação obstinada comum. A intensidade da crença somente parcialmente coincide com a força da convicção. O que importa aqui é como um valor é introduzido no mundo ou, em outras palavras, como um determinado modo de existência é intensificado e levado ao seu limite criativo. Acreditar no mundo então é im-perceptivelmente ativo e passivo; é contemplar – e ser *contraído*.

Crença, compreendida em termos mecânicos, envolve um senso de corte e ruptura ativo que nutre uma relação viva com o possível. Para William James e a tradição pragmática, crença é uma disposição para ação. A região obscura da nossa força de agir vai além do que sabemos dela. O indeterminado e desconhecido são o ambiente natural da nossa crença e prática, quer dizer: da perspectiva da crença, o que importa não é muito os limites do nosso conhecimento, mas a afirmação e ativação de novos modos de existência, apesar da ausência de certeza.

Acreditar no mundo está ligado à emergência ativa do novo e é sempre “local”, ligado a uma situação definida, prática. Ou mais diretamente: alguém jamais acredita no mundo “em geral.” Num diálogo com Toni Negri, Deleuze afirma esta ideia da seguinte maneira: “Se você acreditar no mundo você precipita eventos, embora imperceptíveis, que fogem do controle; você produz novos espaços-tempos, embora sua superfície e volume sejam pequenos. Nossa habilidade de resistir ao controle, ou nossa submissão a ele, deve ser avaliada a nível de cada movimento.”³⁴ Acreditar no mundo é, consequentemente, participar ativamente na produção de rupturas internas e frestas através das quais o possível pode chegar a existir. O que importa aqui é como acreditar envolve uma *implicação* imanente no mundo e a produção de um modo específico de existência, como oposto à *aplicação* de um conteúdo transcidente de verdade ou crença.

Se crença como poder generoso e expansivo obviamente envolve uma parte de investimento subjetivo, o que realmente importa para Deleuze e Guattari é como a crença nos coloca em contato com forças afetivas e perceptivas intensas que não simplesmente pertencem a nós. Ou então, como Maurizio Lazzarato explica, “estas nos permeiam e ao mesmo tempo produzem uma mudança e expansão de ‘consciência’ e, consequentemente, aumentam nossa ‘habilidade de agir’.”³⁵ A ideia de animismo mecânico avança um passo na

34 DELEUZE, Gilles. *Negotiations*. Nova York: Columbia University Press, 1995. p. 176.

35 LAZZARATO, Maurizio. “From Knowledge to Belief, from Critique to the Production of Subjectivity”. *European Institute for Progressive Policies*, 2008.

caracterização da composição de forças inerentes a nossa força de agir, acarretando no fato de que as coisas tenham um agenciamento próprio. Sugere que o real é literalmente animado por uma teia complexa de ações heterogêneas e disseminadas. Cunhado no campo da antropologia por Edward Tylor no seu pioneiro *Primitive Culture* (1872), o conceito pesadamente evolucionista do animismo normalmente sugere que pessoas primitivas estão erradas em atribuir vida e qualidades pessoais a objetos no seu ambiente. É inextricável das considerações modernistas sobre o encantamento e desencantamento do mundo. Nas palavras de Adorno e Horkheimer, “o programa do Esclarecimento foi o desencanto do mundo. Queria afastar mitos, destruir fantasia com conhecimento. O desencantamento do mundo significa a extirpação do animismo”.³⁶ Resumindo, o animismo foi um termo essencial na operação de redistribuir os papéis aos não modernistas anacrônicos como precursores da modernidade unificada e mononatural.

Porém, de um modo pós-Deleuze e Guattari, o animismo é compreendido de uma maneira radicalmente contrastante, denotando uma descentralização positiva da subjetividade que escapa do dualismo ontológico usual do pensamento moderno, a fim de mergulhar na divisão sujeito/objeto de maneira a re-carregar o real com possíveis. O animismo mecânico participa de uma concepção aumentada da enunciação que enfatiza a pluralidade de forças ativas em qualquer montagem. Como Lazzarato e Melitopoulos explicam, “no ‘animismo mecânico’, não há uma única subjetividade personificada pelo homem ocidental – masculino e branco – mas um dos ‘modos heterogêneos da subjetividade’. Estas subjetividades parciais (humana e não humana) assumem a posição de enunciadores parciais.”³⁷ O mecânico no animismo mecânico reforça, contra um ponto de vista expressionista ou vitalista, o senso de rupturas positivas e heterogeneidade constitutiva nas múltiplas montagens atualizando a crença no mundo. A arte mágica da caracterização e nomeação discutida anteriormente é, consequentemente, uma parte integrante da *realidade* do animismo.

Bruno Latour apresentou o conceito de factício para problematizar a maneira que nós modernistas olhamos para pessoas que “realmente acreditam” na

Disponível em: http://eipcp.net/transversal/0808/lazzarato/en/#_ftn3. Acesso em: 12 nov. 2015.

36 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectics of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 2002. p. 2.

37 LAZZARATO, Maurizio; MELITOPOULOS, Angela. “Machinic Animism”. In: FRANKE, Anselm (Org.). *Animism*. Berlin: Sternberg Press, 2010. v. 1. p. 102.

força animista dos fetiches. A noção de factício ou *fetiche* efetivamente rompe com a divisão moderna radical entre sujeitos animados e objetos inertes. A ideia não é muito trazer todos os seres para o mesmo nível ou regime de ação ou carregar estes com intencionalidade, mas sim nos permitir reconhecer que de muitas maneiras sutis são as relações que nutrimos com estes seres “factícios” que nos fazem fazer coisas ou nos fazer falar (*faire-faire, faire-parler*). Esta ideia é lindamente ilustrada em uma cena de *God Man Dog* de Singing Chen (2007). O filme gira em grande parte em torno de um personagem que é dotado da capacidade “sobrenatural” de reencontrar estátuas de deuses budistas que foram jogadas fora por Cristãos recém-convertidos – conexão direta com o plano calmo dos deuses, como parece. Em uma das mais poderosas sequências do filme, e indiscutivelmente do cinema taiwanês recente, vemos o homem colecionando estátuas falando com estas de uma maneira muito pessoal. “Tenho que cuidar dos deuses”, ele diz, expressando como a relação com os deuses é ativa e totalmente recíproca, uma vez que em troca o protegem. A sequência então continua, levando-nos a sentir como sua relação privilegiada com os deuses estende-se a uma comunidade de crentes que coletivamente produzem uma zona de indeterminação ativa. O que é ativo nisto não é muito uma suspensão de descrença, mas uma arte concentrada de nomeação equívoca e adoração que suspende críticas e atua como um chamariz transformador e fabulista de sentir-se e tornar-se.

Latour observou que o que quer dizer por factício é similar ao que está em jogo na noção de instauração de Souriau. A passagem através de uma dimensão de sobrexistência que está envolvida neste processo é melhor exemplificada em outro momento cinematográfico significativo do filme *Orz Boys*. Lá, dois jovens criativos criam uma máquina capaz de leva-los à terra dos sonhos utópica do “hiperespaço.” Esta montagem é material (estes usam ventiladores e penas para criar uma atmosfera mágica) e altamente fabulosa, como se espera que uma brincadeira de criança seja. O que é mais interessante aqui é a paixão febril com a qual os dois jovens imaginam um mundo imaginário paralelo nas frestas de uma realidade. Eles “realmente” acreditam neste mundo, como dissemos. Mantendo a perspectiva animista mecânica revelada aqui, a intensidade da sua fabulação não deve ser considerada tanto quanto um voo fora deste mundo, mas sim como uma maneira de intensificar sua presença e conectar com novas possibilidades nas suas vidas reais (neste caso, motivado pelo desejo de proporcionar algum conforto a seu jovem colega que está mudando para outra cidade). O encantamento aqui é, na realidade, o acesso privilegiado à “realidade real”.

Os deuses em *God Man Dog*, o hiperespaço atualizado e fabulado de *Orz Boys* e as diferentes liminaridades instauradoras discutidas em todo este trabalho podem todas ser concebidas como processos animistas e sobreexistenciais, como resultado das práticas de caracterização ativas que envolvem uma crença intensa conectada com uma pluralidade de subjetividades parciais e ações disseminadas. Todos estes exemplos evocam maneiras pelas quais podemos abordar a relação vívida com seres criativos e espirituais que povoam o cinema taiwanês (e não somente) de maneiras que evitam tratá-las como meros símbolos ou elementos espirituais fornecendo um complemento comovente. Comentando sobre o conceito de sobreexistência de Souriau, Latour e Stengers escrevem: “os seres sobreexistentes precisam de nós, necessitam deste fervor para existir porque este fervor é o nome da modulação que atesta sua realidade”.³⁸ Prestar mais atenção às diferentes maneiras pelas quais somos envolvidos nas relações liminares e transformadoras com seres sobreexistenciais, sem dúvida, constitui um elemento essencial na tentativa de promover uma arte pragmática e especulativa de atenção imanente, através do cinema e além.

38 LATOUR, Bruno; STENGERS, Isabelle. “Le sphinx de l’œuvre”. In: SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d’existence*. Paris: PUF, 2009. p. 72.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectics of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- BORDELEAU, Érik. "Rêves et drame de la présence: quelques notes autour de Huang Ming-Chuan". In: *An Oniric Drama: Huang-Ming-Chuan's Cinema and Myths*. Taipei: Diancang yishu jiating, 2013.
- BORDELEAU, Érik. "Soulful Sedentarity: Tsai Ming-Liang at Home / at the Museum". *Studies of European Cinema*. n. 10, 2014. p. 179–194.
- BORETZ, Avron. *Gods, Ghosts, and Gangsters*: Ritual Violence, Martial Arts, and Masculinity on the Margins of Chinese Society. Honolulu: Hawaii University Press, 2010.
- BRANIGAN, Tania. "Chinese film director hits out at state censorship". *The Guardian*. Jun, 2011.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- CHING-YUE, Roan. *7 Eleven City*. Taipei: Garden City, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Negotiations*. Nova York: Columbia University Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Nova York: Routledge, 1994.
- GORDON, Avery. *Ghostly Matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- GUATTARI, Felix. *Chaosmosis*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- HARMAN, Graham. *Circus Philosophicus*. Washington: Zero Books, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Inquiry into the Modes of Existence*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

LATOUR, Bruno. *The Pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

LATOUR, Bruno; STENGERS, Isabelle. “Le sphinx de l’œuvre”. In: SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d’existence*. Paris: PUF, 2009. p.72.

LAZZARATO, Maurizio. “From Knowledge to Belief, from Critique to the Production of Subjectivity”. *European Institute for progressive policies*, 2008. Disponível em: http://eipcp.net/transversal/0808/lazzarato/en/#_ftn3. Acesso em: 12 nov. 2015.

LAZZARATO, Maurizio; MELITOPOULOS, Angela. “Machinic Animism”. In: FRANKE, Anselm (Org.). *Animism*. Berlin: Sternberg Press, 2010. v. 1.

LIM, Bliss Cua, *Translating Time*: Cinema, the Fantastic and Temporal Critique. Durham: Duke University Press, 2009.

MASSUMI, Brian. *User’s Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge: MIT university Press, 1992.

MASSUMI, Brian. *What Animals Teach Us About Politics*. Durham: Duke University Press, 2014.

SIMONDON, Gilbert apud COMBES, Muriel. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Cambridge: MIT Press, 2013.

STENGERS, Isabelle. *Deleuze’s Last Message*. Disponível em: <http://www.recalcitrance.com/deleuzelast.htm>. Acesso em: 12 nov. 2015.

FILMES CITADOS

10+10 (2011, Taiwan, Chang Sylvia/Chang Tso-chi/Chen Arvin/Chen Kuo-fu/Chen Yu-gsun/Cheng Wen-tang/Cheng Yu-chieh/Chu Yen-ping/Chung Mong-hong/Leon Dai/Wi Ding Ho/Chi-jan Hou/Hou Hsiao-hsien/Ya-chuan Hsiao/Ko-shang Shen/Wang Shaudi/Wang Toon/Wei Te-sheng/Wu Nien-jen/Ya-che Yang)

A Place of One’s Own (2014, Taiwan, Leong Yew Sen)

Bons tempos (The Best of Times/Mei Li Shi Guang, 2001, Taiwan/Japão, Chang Tso-chi)

Face (Visage, 2009, França/Taiwan/Belgium/Holanda, Tsai Ming-liang)

Flat Tyre (Po Lun Tai, 2000, Taiwan, Huang Ming-chuan)

God Man Dog (Liu Lang Shen Gou Ren, 2007, Taiwan, Singing Chen)

Grandma and Her Ghosts (Mo Fa a Ma, 2000, Taiwan, Li-ming Huang)

Hill of No Return (Wu Yan De Shan Qiu, 1992, Taiwan, Wang Toon)

Let the Wind Carry Me (Cheng Zhe Guang Ying Lu Xing, 2009, Taiwan, Chiang Hsiu-chiung/Kwan Pung-leung)

Monga (Báng-kah, 2010, Taiwan, Doze Niu)

No puedo vivir sin ti (Bu Neng Mei You Ni, 2009, Taiwan, Leon Dai)

Orz Boyz (Jiong Nan Hai, 2008, Taiwan, Yang Ya-che)

Que horas são aí? (Ni Na Bian Ji Dian, 2001, Taiwan/França, Tsai Ming-liang)

Seediq Bale (Sàidékè Balái, 2011, Taiwan, Wei Te-sheng)

Spin Kid (Dian Na Chà, 2011, Taiwan, Joe Lee)

Splendid Float (Yan Guang Si She Ge Wu Tuan, 2004, Taiwan, Zero Chou)

The Fourth Portrait (Di Si Zhang Hua, 2010, Taiwan, Chung Mong-Hong)



SHARA - UMA HISTÓRIA DE FANTASMAS

Renato Trevizano dos Santos

Plano-sequência em câmera lenta: o realismo já se complicou. A sequência inicial de *Shara* trata de deixar estabelecido prontamente que este é um filme invulgar, um filme misterioso, de cotidiano fantasmagórico, de trauma familiar, um filme de fantasmas. Tudo isso porque Naomi Kawase decide começar seu filme com um plano-sequência em câmera lenta? Sim, talvez seja por isso. A ideia que há por trás do uso de plano-sequência, elemento fundamental do realismo cinematográfico proposto por André Bazin, consiste numa tentativa de aproximar o registro cinematográfico da duração “real” dos eventos, sem cortes ou truques de montagem, a imagem tal como foi apreendida na realidade. Isso parece se opor à ideia do slow motion, a priori. Imagens em câmera lenta são antinaturais, não-naturalistas, e complicam a noção da duração real. Seriam, portanto, não-realistas... Não?

Esse aparente paradoxo, firmado na forma do filme, ecoará no seu conteúdo narrativo, filosófico, espiritual, psicológico; outros paradoxos, maiores e mais difíceis de explicar (ou inexplicáveis em absoluto), farão par ao do plano-sequência em câmera lenta: a respeito da vida e da morte, do tempo dos vivos e do tempo dos mortos, o tempo-real e o Outro tempo, a memória, o passado e o presente, tudo isso tratado de forma poética, intimista, sensorial; diz-se cinema de fluxo, cinema de poesia, “cinema moderno” afinal, indicado à Palma de Ouro em Cannes no ano de 2003, filme realista fantasmagórico: a mim me parece mais um sensível filme de horror, sobre a morte que culmina em renascimento, bela narrativa de amadurecimento adquirido com a dor. No Outro tempo, visão breve que nos é dado conhecer em *Shara*, vozes de

crianças. Pode ser o Passado, ou, simplesmente, um momento impreciso, suspenso, liberado das lógicas temporais que conhecemos. Uma casa vazia, percorrida lentamente pela câmera, cômodos mal iluminados... até que a luz estoura lá fora, dia claro numa cidade antiga do Japão. Neste Outro tempo, filmico e psicológico, assumimos ser normal que duas crianças corram assim tão lentamente para fora do pátio; depois, à velocidade normal, vão por ruas espantosamente desertas. Naomi Kawase filma com intimidade essas ruas de Nara, onde ela mesma nasceu, extremamente familiar: perfeito a um filme que trata de relações familiares, um filme sobre memória, perda, amor, amadurecimento. O espaço vazio é preenchido de potencialidades, suspense: a música agrava a imagem de mistério com a inserção de sons de sinos agudos e cáticos, algo ritualísticos, algo estranhos. Seguimos a corrida das crianças com a sensação amarga de que algo ruim está prestes a acontecer; a cada esquina que dobram, fica essa impressão certa -- vai dar errado; sim, algo ruim está prestes a acontecer.

Com essa sensação bem construída dramaticamente, finalmente o público tem sua recompensa emocional: a tragédia acontece. O menino desaparece. O outro, o que fica, o irmão sobrevivente, arregala os olhos para ver ao redor, não entende, olha o céu, as árvores, venta sobre tudo. Assumimos o ponto de vista da criança e, assim como ela, não duvidamos da tessitura enigmática da natureza, que alguns chamariam de destino e outros chamariam de karma - não importa. O vento balança sinistramente as folhas, trata-se de um plano essencialmente fantasmagórico, a câmera subjetiva constata que as coisas vão mal e começa a se afastar rapidamente. Shun – este é o seu nome –, vai embora assustado, com pressa, e refaz o caminho que pouco antes fizera com o irmão, agora noutra tônica: há pessoas nas ruas, a câmera não parece mais perseguir o agouro de uma fatalidade, mas vai justamente observar as consequências da fatalidade que se consumou.

A fim de ser mais claro, tentarei dividir essa análise em partes. Levado não pela narrativa simplesmente, mas sobretudo por aspectos estéticos de *Shara*, estabeleci uma divisão calcada no som do filme. Parece-me que é aí que está escondida sua grande camada sobrenatural, é na trilha sonora que vivem os ruídos do passado, a lembrança traumática, o som dos sinos que evoca o tempo dos mortos, e especificamente a cena do desaparecimento. Dissecarei isso em breve. Do outro lado da trilha, banda de ruídos da natureza, sons da cidade, carros, motos, bicicletas, conversas, chuva: o som das coisas, de fato; ou, simplesmente, som direto. Som captado in loco e usado no produto final, por assim dizer. Caracteriza os momentos de maior tranquilidade ou breve

esquecimento, e é parte do paradoxo fundamental explorado por Naomi Kawase, mais um eco da “oposição” entre vida e morte. Não se trata de uma OPOSIÇÃO (sem aspas) porque, aos poucos, nos é dado ver que não há uma separação possível, rigidamente; as coisas se confundem.

Digo isso também a meu favor: porque a análise aqui proposta não estará rigidamente fragmentada, é impossível fragmentar um filme de tantos movimentos fluidos, de tantas misturas inexplicáveis, repleto de energia que vai e vem. Tanto quanto a música, os ruídos e os diálogos podem se sobrepor para enriquecer o significado de uma peça audiovisual, igualmente a tranquilidade e o sofrimento podem se sobrepor, a irritação e o romance podem se sobrepor; tudo distribuído no tempo de um longa-metragem com certeza se sobrepõe. Portanto, em cada parte que propus, tratarei de momentos esparsos ao longo da história, que estejam unidos por um estado de espírito mais ou menos semelhante, sem seguir progressivamente a narrativa.

PRIMEIRA PARTE: SINOS, SONS DA INFÂNCIA

O som dos sinos, peso do trauma, parece aliviar somente quando Shun está junto da amiga, Yu. A relação dos dois é ambígua e delicada, marcada por sutis trocas de olhares. Shun desenha Yu durante uma aula, depois a leva para casa de bicicleta. O que ouvimos é o som da bicicleta, dos carros, rugido de trânsito; só por um instante no percurso dos jovens o som dos sinos parece querer se insinuar, mas ele não dura, é sufocado pela tranquilidade de Shun e Yu. O rapaz assobia (escutamos o seu assobio), vento ao redor deles, vozes escapam das casas que vão circundando, o ambiente é seguro enquanto vão juntos, a câmera se contagia desse clima tranquilo e não parece mais esperar uma tragédia, como no plano-sequência anterior, do desaparecimento de Kei. No entanto, basta que Yu vá embora para que o som dos sinos retorne, e assim retorna a angústia, a lembrança da perda, a sensação insuperável. Seguimos Shun até em casa sozinho, e reverbera o sino mesmo em presença de seu pai.

Apesar do clima de luto que paira ao redor da família, *Shara* é um filme repleto de vida e de esperança. Cada um dos membros da família consegue gerar pulsão de vida a partir da dor que os acomete. Taku se dedica a cuidar do jardim, e, além disso, está organizando o festival Basara, promessa de celebração da vida; a mãe também dedica algum tempo às flores, aos legumes que colhe, e está grávida – talvez este o ícone máximo do potencial de renascimento. Shun, por sua vez, pinta. Porque teve parte de si arrancada quando o irmão gêmeo desapareceu, porque se sente incompleto quando

se olha no espelho. Shun está refletido no espelho quando ouve a conversa de seu pai com as autoridades: Kei foi encontrado. O filme não entra em maiores detalhes a esse respeito, não se propõe a explicar o desaparecimento em momento algum; esta não é uma história policial, não há investigação - a não ser dos sentimentos de uma família que sobrevive a duras penas.

SEGUNDA PARTE: O SOM DAS COISAS

Yu caminha ouvindo o som das coisas. Ambiência, ruidagem, som direto. A câmera que a segue não parece carregada do peso de morte que acompanha Shun, isso porque Yu desconhece a perda que sofreu quando recém-nascida; nós, também, só vamos ter conhecimento disso quando a mãe de Yu finalmente lhe fizer a grande revelação. Novamente, Kawase lança mão do plano-sequência, dessa vez para condensar outra forma de sentimento, para transmitir a sensação precisa dessa conversa fundamental, quando Yu e a mãe caminham por becos depois de comprarem chinelo alegremente, e o passado vem à tona numa viela escurecida sob o sol poente: o pai de Yu desapareceu há 17 anos, em circunstâncias tão misteriosas quanto o irmão de Shun; sua mãe é, na realidade, irmã de seu pai; da mãe biológica não se tem mais notícias, o desaparecimento do marido a pôs doente. Ao fim da história, Yu e sua mãe de criação saem do beco escuro e vão ter numa rua iluminada; o trajeto da sombra à luz repete o paradoxo vida-morte que percorre o filme.

Aqui, é inserido mais um elemento de fantasmagoria, condensado num objeto: os chinelo que foram do pai de Yu, usados pela tia. O fato de serem os chinelo de um homem desaparecido os acresce de carga emocional, mas também de um teor fantasmagórico; os chinelo representam o “morto” (presumivelmente), é o que restou dele no mundo físico. E mais uma vez Naomi Kawase complica os limites entre os mundos, inserindo na trilha sonora o som dos chinelo se arrastando pelo asfalto; assim sendo, o som direto aparece agora como som do outro mundo, não é mais o som despreocupado de um pé calçado que caminha, mas sim o eco de um ente desaparecido, ligação com o outro tempo, passado, memória.

Se ficou provado que o som das coisas pode ser também o som do outro tempo, então é emblemática a cena que vem a seguir. Faz-se uma inversão: agora o som dos sinos aparece diegeticamente, no “mundo real” da narrativa. Trata-se de uma sequência de ritual, que reúne pessoas de várias gerações em torno de um grande cordão que passa de mão em mão, todos envolvidos

pelo som ritmado dos sinos tocados pelos monges no centro do templo. É uma sequência de montagem por excelência, que contrasta com a preponderância de planos-sequência ao longo do filme. É a montagem que estabelece o ritmo ritual, a precisão das batidas dos sinos aliada ao corte na imagem, criando um outro tempo mais uma vez. É o tempo evocado num ritual religioso, que propõe o contato com divindades, antepassados, entidades sobrenaturais de diversos tipos, independentemente das particularidades de cada religião. O ritual sempre será um momento de extravasamento da realidade, do escancaramento de outra realidade, de um tempo psicológico que é também místico e imensurável. Esse momento nos envolve pela sua construção ritmada, pela sua duração precisa, e pelo afeto que evoca, conciliando crianças, adultos e idosos em redor de um mesmo respeito e reverência.

Yu e Shun estão presentes nesse ritual. De fato, eles estão unidos mais profundamente do que imaginavam, ambos marcados por desaparecimentos misteriosos, fantasmas do passado. Os momentos que compartilham timidamente são sempre observados pela câmera fugidia, e não é diferente quando se unem timidamente entre as árvores para o primeiro beijo. A câmera vem de longe, de entre as casas, e circunda os galhos e as folhas... se aproximando taciturna e curiosa. Para e os contempla. É Yu quem toma a iniciativa do beijo, um beijo inexperiente, breve, mas importantíssimo em seu processo de amadurecimento, assim como no de Shun; Naomi Kawase usa um recurso engenhoso para pontuar o impacto desse primeiro beijo: Yu e Shun ficam simplesmente paralisados, de modo nada naturalista; lábios colados e olhos fechados, enquanto a câmera se afasta e se aproxima deles, o mundo em redor ainda se movendo, nada parou, só os dois jovens descobrindo seus afetos. Importa antes o seu movimento interno, as emoções que se adivinham nesse beijo, rápido demais; que dure mais um pouco, pois, só mais um pouco; para que possamos pensar só mais um pouco a respeito desse momento congelado no tempo, que certamente todos nós trazemos também na lembrança.

TERCEIRA PARTE: CHUVA, CHORO

O primeiro beijo move em nós engrenagens desconhecidas, é certo, e Shun, sob o impacto dessa descoberta, com novo ânimo, dá mais um passo em direção ao amadurecimento. Uma vez mais, ele caminha até a viela do desaparecimento. Em seu trajeto, detalhes de flores, árvores, gatos, estátuas, tudo sob o som dos sinos, envolto pelo espírito, pela lembrança; há, a rigor, um flashback sonoro, desde as brincadeiras da infância com o irmão até o surto da descoberta de seu

paradeiro. Shun chega ao lugar derradeiro e novamente olha para o céu - talvez em busca de respostas; a câmera se afasta dos seus olhos cheios de dor, e o som de insetos enche o espaço sonoro, sufocando tudo o mais com esse ruído de vida. Algo se transformou dentro de Shun, agora que ele sabe do paradeiro do irmão, e de fato tudo parece mudado: sua mãe está grávida, o pai está empenhado no festival, Yu o beijou.

Sob influência dessas novas emoções, Shun encontra condições para empenhar o seu gesto criador. É aí que pinta o quadro de Kei, finalmente faz as pazes com seu duplo, se regenera; prenúncio da nova vida, antecedente de um parto. Shun mostra o quadro ao pai, forçando-o, de certo modo, a encarar também o seu trauma -- a fitar Kei diretamente. Dessa confrontação nasce um dos momentos mais bonitos do filme, intimidade assustadiça de pai e filho; Taku fala sobre a perda: "Há muitas coisas que se esquecem. Algumas não podem ser esquecidas... e outras levam muito tempo para serem esquecidas." E quando questionado pelo filho sobre a forma de esquecer, responde escrevendo num rompante de transe: "LUZ E SOMBRA". Sabedoria para aceitar as sombras que participam do nosso interior tanto quanto a luz, é disso que se trata.

De repente, sem mais nem menos, vem a chuva. É brusca e rápida como os movimentos dos dançarinos no espetáculo de abertura do Festival Basara. Mas antes dela, faz sol, e as roupas amarelas do cortejo reluzem; de fato, é um momento grandioso de celebração, explosão de cores, alegria. Toda a família se reúne na rua ao redor do espetáculo, todos admirados; Yu vai à frente dos dançarinos, orienta os movimentos; aqui, sua relação com Shun parece importar tanto quanto a sua relação com a mãe, reservado a cada um dos personagens o seu tempo de divertimento e contemplação na cena, a mise-en-scène trata de dar espaço a todos em cena, expressando que todas essas relações, familiares, amorosas, afetivas etc têm o seu devido valor. Pois bem, então começa a chover, e há essa espécie de gozo, êxtase divino, limpeza energética; ninguém vai embora fugindo da chuva, muito pelo contrário, é momento de deixar lavar, banho bom. E as convenções do ritual se rompem, e todos podem participar juntos da dança, livres, unidos; é bonito ver Shun, sempre silencioso e rígido demais, dançando às gargalhadas, batendo palmas sob a chuva; seu pai parece igualmente efusivo, sua mãe sorri encantada, Yu faz movimentos explosivos, seu corpo é um borrão sob a água grossa, união da terra e do céu, mistério, catarse.

É providencial que Naomi Kawase construa umas das cenas mais belas de sua filmografia justamente em sua cidade natal, num festival local. Assim, ela trata de cristalizar e de divulgar esse momento glorioso de sua querida Nara,

para si mesma e para todos nós que venhamos a conhecê-la através do olhar delicado de Naomi. A leveza que toma os personagens parece atravessar os limites do quadro e encharcar tudo o mais, todos nós. Depois dela, o filme não será mais o mesmo, seja para quem o vê, seja para quem o vive.

Yu e Shun têm os corpos libertos quando correm mais uma vez pelas ruas de Nara, num plano-sequência que tem outro teor; estão ansiosos, apressados, com medo (porque Shun recebeu um chamado urgente de sua mãe, ao que parece), mas vão juntos e soltos, leves demais, ágeis, corpos desenvoltos. O som não pesa, é só ambiência. Correm até a casa de Shun para descobrir que tudo não passou de um mal entendido, de fato não havia nenhum mau presságio em sua corrida, pois que nada de mal há de acontecer; a mãe vai bem, todos respiram aliviados e sorriem, ficam despreocupados com o parto.

O parto. É a conclusão luminosa de uma história de superação. Todos se reúnem em torno da mãe deitada no chão, respirando juntos, emitindo sons que soam como um cântico, prenúncio da vida. A dor do parto não supera a beleza do parto, não depois de a dor maior ter sido lentamente consumida ao longo do filme, em cada passagem de amadurecimento e superação. Agora, todos respiramos juntos no mesmo clima de expectativa e apreensão, porque estamos fatalmente envolvidos com essa família tão simples, tão humana. É libertador também para nós, do outro lado da tela, quando soa o choro do recém-nascido. Finalmente. “Ufa”, alguém terá dito no cinema, na sessão de estreia, entre algumas lágrimas. Lágrimas compartilhadas com Shun e Yu, e com Naomi Kawase. A criança que nasce é arauto da transformação, símbolo máximo do renascimento. Indica que a mágoa pode ir embora, que o fantasma pode descansar...

A câmera-fantasma, então, se desvencia da cena do parto e inicia seu último plano-sequência em direção à saída da casa. Passa pelos aposentos vazios, ouve as vozes das crianças (exatamente o mesmo diálogo do plano inicial), abre magicamente uma porta: e sai, voa sobre os telhados, está livre para ir embora, para ascender até o céu em grandes movimentos circulares, para além dos créditos finais; a cidade vai sendo deixada para trás, dando lugar a montanhas verdes despovoadas sob o céu azul. E canta, antes do fim, uma última voz aguda, onde as montanhas verdes começam a se confundir com o céu azul. Canta e grita; está livre, enfim.

FILME CITADO

Shara (Sharasôju, 2003, Japão, Naomi Kawase)

SOBRE OS AUTORES

Cecília Mello é professora de cinema no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi Jovem Pesquisadora FAPESP na Unifesp Campus Guarulhos (2012-2015) e bolsista FAPESP de pós-doutorado (2008-2011, ECA-USP). Realizou estágio de pós-doutorado na Taipei National University of the Arts, Taiwan (2010), na Universidade de Leeds, Reino Unido (2011), na Beijing Film Academy, China (2013) e na Universidade de Pequim, China (2015). É doutora em cinema pela Universidade de Londres, mestre em cinema pela Universidade de Bristol, autora de diversos ensaios no Brasil e no Reino Unido e organizou com Lúcia Nagib o livro *Realism and the Audiovisual Media* (Palgrave Macmillan, 2009/2013).

Thomas Elsaesser é Professor Emérito no Departamento de Mídia e Cultura da Universidade de Amsterdam. Entre 2006 e 2012 foi Professor Visitante na Universidade de Yale, e desde 2013 dá aulas em meio-período na Universidade de Columbia. Além de ter publicado mais de 200 ensaios em revistas acadêmicas e coletâneas, ele é autor, organizador e co-organizador de cerca de 20 volumes sobre história do cinema, teoria do cinema, cinema alemão e europeu, Hollywood, arqueologia da mídia, Novas Mídias e instalações. Dentre seus livros mais recentes como autor estão: *German Cinema - Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945* (New York: Routledge, 2013) e (com Malte Hagener) *Film Theory – An Introduction through the Senses* (2nd edition, New York: Routledge, 2015). Ele está no momento finalizando um livro sobre cinema europeu e o pensamento continental (Bloomsbury, 2016).

Tiago de Luca é professor de estudos cinematográficos na Universidade de Liverpool. É autor de *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality* (I.B. Tauris), co-organizador (com Nuno Barradas Jorge) de *Slow Cinema* (EUP) e co-organizador (com Lúcia Nagib) da série *Film Thinks: How Cinema Inspires Writers and Thinkers* (I.B. Tauris).

Erly Vieira Jr é cineasta, escritor e pesquisador na área audiovisual. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2012), é professor do Departamento de Comunicação Social da UFES e dos programas de pós-graduação em Artes (PPGA) e Comunicação e Territorialidades (POSCOM), da mesma universidade. Desde

2000, realizou dez curtas-metragens, entre documentários e ficções, exibidos em diversos festivais dentro e fora do Brasil.

Dudley Andrew é professor titular de cinema e literatura comparada na Universidade de Yale. Biógrafo de André Bazin, ele estendeu o pensamento baziônico em *What Cinema Is!* (2011), na coletânea *Opening Bazin* (2012), e em sua tradução de uma nova coleção, *André Bazin's New Media*. Trabalhando com estética, hermenêutica e história cultural, ele publicou *Film in the Aura of Art* em 1984, e aí se voltou para o cinema francês com *Mists of Regret* (1995) e *Popular Front Paris*. Ele co-organizou *The Companion to Francois Truffaut* (2013). Por essas publicações, foi nomeado Officier de l'ordre des arts et des lettres pelo Ministério da Cultura francês.

Apichatpong Weerasethakul é um artista e cineasta único e peculiar. Todos os seus filmes e obras de arte focalizam sua terra natal, a Tailândia. Seus trabalhos são em geral não-lineares, com forte senso de deslocamento, remetendo sutilmente a questões sociais e à política pessoal. Produzindo de forma independente da indústria cinematográfica tailandesa, ele apoia filmes experimentais e independentes através de sua empresa, a *Kick the Machine*. Entre seus principais trabalhos estão *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2010; *Mal dos trópicos*, ganhador do prêmio do júri no Festival de Cannes de 2004; *Eternamente sua*, ganhador do prêmio Un Certain Regard no Festival de Cannes de 2002; *Síndromes e um século*, primeiro filme tailandês em competição no Festival de Veneza. Seu longa-metragem mais recente é *Cemitério do esplendor* (2015).

Jean Ma é professora no Departamento de Arte e História da Arte da Universidade de Stanford, onde ensina no programa de Estudos de Cinema e Mídia. É autora de *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema* (2010) e *Sounding the Modern Woman: The Songstress in Chinese Cinema* (2015), e co-organizadora do volume *Still Moving: Between Cinema and Photography* (2008).

Alexandre Wahrhaftig formou-se em audiovisual pela ECA-USP em 2011, com trabalho de conclusão de curso sobre Apichatpong Weerasethakul. Trabalha com cinema e vídeo em diferentes áreas de atuação (fotografia, montagem, direção) e recentemente dirigiu os curtas-metragens *Castelo* (2015), *E* (2014) e

Salomão (2013). Em 2015 concluiu o mestrado na ECA-USP, com pesquisa sobre o cinema de Abbas Kiarostami.

Chris Berry é Professor Titular de cinema no King's College, Universidade de Londres. Nos anos 1980, trabalhou para a China Film Import and Export Corporation em Pequim, e sua pesquisa acadêmica é ancorada em trabalhos sobre o cinema chinês e outras mídias visuais chinesas, bem como de países vizinhos. Ele se interessa particularmente por *queer screen cultures* no leste asiático; o espaço público mediatizado nas cidades do leste asiático; e *screen cultures* nacionais e transnacionais no leste asiático. Em conjunto com John Erni, Peter Jackson e Helen Leung, edita a série de livros Queer Asia para a Hong Kong University Press. Antes do posto atual, ele ensinou na Universidade La Trobe em Melbourne, na Universidade da Califórnia, Berkeley, e na Goldsmiths, Universidade de Londres. Suas principais publicações incluem: (com Mary Farquhar) *Cinema and the National: China on Screen* (Columbia University Press e Hong Kong University Press, 2006); *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: the Cultural Revolution after the Cultural Revolution* (New York: Routledge, 2004); (org.) *Chinese Cinema*, 4 vols, (London: Routledge, 2012); dentre diversas outras.

May Adadol Ingawanij é teórica do cinema e curadora baseada no Centre for Research and Education in Arts and Media, University of Westminster, Londres. Suas publicações recentes incluem *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia* (Ithaca, NY: Cornell University Southeast Asia Program Publications, 2012); “Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul,” em *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*, organizado por Anat Pick and Guinevere Narraway (Oxford: Bergahn, 2013). Escreve sobre a imagem em movimento e o sudeste asiático para uma série de publicações impressas e online. Em 2012 May dirigiu o Sexto Festival de Cinema Experimental de Bangkok: Invadindo os Arquivos. Outros projetos curatoriais recentes incluem Comparando Cinemas Experimentais (Bangalore 2014, com Shai Heredia); sessão Forças e Volumes (BIMI Essay Film Festival, Londres 2015; Asian Artists Film and Video Forum, MMCA Seul 2015); sessão Reuse Retell (CIRCUIT symposium, Auckland 2013); Retrospectiva Lav Diaz (Bangkok 2009).

James Tweedie é professor de literatura, cinema e mídia comparada na Universidade de Washington, EUA. É autor de *The Age of New Waves: Art Cinema*

and the Staging of Globalization (Oxford University Press, 2013), ganhador do prêmio Katherine Singer Kovács da Society for Cinema and Media Studies. É também co-organizador (com Yomi Braester) de *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia* (Hong Kong University Press, 2010).

Érik Bordeléau é pesquisador no SenseLab (Concordia University, Montreal). É autor de *Foucault anonymat* (Le Quartanier, 2012, Spirale Eva-Legrand 2013 award) e de *Comment sauver le commun du communisme?* (Le Quartanier, 2014). Ele se interessa pela tendência especulativa corrente no pensamento continental contemporâneo e publicou recentemente o artigo “Bruno Latour and the Miraculous Present of Enunciation” no livro *Breaking the Spell: Contemporary Realism Under Discussion* (Mimesis, 2015). Vem trabalhando com o cinema do leste asiático há muitos anos e é membro do Épopée, um grupo de ação cinematográfico que dirigiu *Rupture* (2015) e *Insurgence* (2013), dois filmes sobre a greve dos estudantes de Quebec de 2012.

Renato Trevizano dos Santos é estudante do Curso Superior de Audiovisual da ECA-USP e realiza pesquisa para seu Trabalho de Conclusão de Curso sobre Realismo Fantasmagórico no Cinema do Leste Asiático. É autor do blog <http://www.blogquehorror.blogspot.co.uk/>

AGRADECIMENTOS

Carla Maia
Cinema Guild
Cristian da Silva Borges
Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da ECA-USP
Daniel Hui
Eduardo Garreto Cerqueira
Érik Bordeleau
Fernando C. Wang
Heitor Isoda
Huang Xiang
J.P. Sniadecki
João Lemos
Lúcia Monteiro
Marivalde Moacir Francelin
Mateus Araújo Silva
May Adadol Ingawani
Melissa Lu
Melissa Yabuki
Olhar de Cinema - Festival Int. de Curitiba
Paço das Artes
Paijong Laisakul
Priscila Rosário
Renato Trevizano dos Santos
Sanchai Chotirosseranee
Thai Film Archive
Thomas Elsaesser
Wilson Rodrigues
Xu Ruotao

CONSELHO CIENTÍFICO DA COLEÇÃO

Consuelo Lins

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges

Universidade de São Paulo

João Luis Vieira

Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla

Universidad de Buenos Aires

Laura Mulvey

Birkbeck, University of London

Oliver Fahle

Bauhaus-Universitaet Weimar

Robert Stam

New York University

Steve Dixon

La Salle College of the Arts

COLEÇÃO CINUSP

- 1 Robert Bresson (2011)**
- Daniel Ifanger, Rafael Nantes e Ricardo Miyada (Orgs.)
- 2 Machinima (2012)**
- Patrícia Moran e Janaína Patrocínio (Orgs.)
- 3 Jonas Mekas (2013)**
- Patrícia Mourão (Org.)
- 4 Mondo Tarantino (2013)**
- Marcos Kurtinaitis (Org.)
- 5 Želimir Žilnik e a Black Wave (2014)**
- Alfredo Suppia e Henrique Figueiredo (Orgs.)
- 6 Quebrada? - Cinema, vídeo e lutas sociais (2014)**
- Wilq Vicente (Org.)
- 7 Realismo Fantasmagórico (2015)**
- Cecília Mello (Org.)

*Este livro foi composto na tipologia PT Serif
(texto) e Trade Gothic LT STD (títulos)*



PRCEU
USP

ISBN 978-85-62587-21-4



9 788562 587214