

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Ian de Vasconcellos Schuler

LUGARES E COISAS

A apresentação das cidades em filmes de Tsai Ming-Liang

Rio de Janeiro

2014

Ian de Vasconcellos Schuler

## LUGARES E COISAS

A apresentação das cidades em filmes de Tsai Ming-Liang

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes Silva

2014



**Lugares e Coisas**  
**A apresentação das cidades em filmes de Tsai Ming-Liang**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, \_\_\_\_\_ de 2014

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Denilson Lopes Silva  
PPGCOM/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Victa de Carvalho  
PPGCOM/UFRJ

---

Dr. Julio Bezerra

2014

Este trabalho está dedicado a

Ricardo Gomes

e Fernando Rangel Lennertz

Amigos decisivos a certa vida, sem os quais não haveria dissertação alguma.

“A carne é triste

E eu já li todos os livros.

Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres (...)”

(Stéphane Mallarmé, “Brisa Marinha”; cantado por Jorge Mautner em “Herói das Estrelas”)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço sumamente ao apoio de

Déa Vasconcellos

Lydia Vasconcellos

e

Denilson Lopes, por me fazer compreender as demandas do ofício, com generosidade e atenção.

Também agradeço sinceramente aos amigos abaixo citados, sem os quais esse percurso teria sido inevitavelmente mais difícil, ou mesmo improvável:

Bruna Lobo, Flor Brazil, Cláudio Tammela, Osmar Filho, Matheus Caron, Gregório Medeiros, Frederico Matheus, Duda Magalhães, Rafael de Giacomo, Gabriela da Fonseca, Carolla Ramos, Heyk Pimenta, Prof. Dr. Marcelo Augusto Pinto.

Agradeço também aos companheiros e professores de mestrado, que contribuíram de inúmeras formas ao longo de minha passagem pela Eco-Ufrj:

Diego Pale, Matheus Santos, André Duchiate, Laila Melchior, Hermano Callou, Vinícios Ribeiro, Lucas Murari, Victa de Carvalho, Beatriz Jaguaripe.

E Paulo e João.

## RESUMO

SCHULER, Ian de Vasconcellos. **Lugares e Coisas: a apresentação das cidades em filmes de Tsai Ming-Liang**. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Análise de temas que perpassam as cidades em filmes de Tsai Ming-Liang. Selecionamos três perspectivas para engendrar o trabalho, que resultaram na distribuição em três capítulos da dissertação. No primeiro capítulo, discutimos a paisagem urbana como categoria central, traduzida em espaços amplos, registrados em plano geral, e analisados a partir do curta-metragem “Walker” (2012). No segundo capítulo, analisamos os objetos, entendidos como componentes da paisagem urbana, fragmentos que fazem parte de seu todo, e que podem variar de denominação de acordo com o uso. No caso, diferenciamos objetos de coisas, mercadorias e obras de arte. A análise parte da estrutura narrativa do filme “Que horas são aí?” (2001). E, no terceiro e último capítulo, discorremos sobre paisagens midiáticas, a partir do conceito de Arjun Appadurai, constituídas por imagens pornográficas ou de musicais no filme “O sabor da Melancia” (2005), que acabam por constituir as paisagens urbanas na contemporaneidade. Pretendemos, com essas três perspectivas temáticas, produzir uma análise de imagens das cidades que perpassam parte da cinematografia de Tsai Ming-Liang.

Palavras-chave: Cidade; Cinema; Objeto; Paisagem.

## ABSTRACT

SCHULER, Ian de Vasconcellos. **Lugares e Coisas: a apresentação das cidades em filmes de Tsai Ming-Liang.** Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

An investigation of themes that pervade the cities in films of Tsai Ming-Liang. We selected three perspectives to engender the work, which resulted in a dissertation divided in three chapters. In the first one, we discuss the urban landscape as a central category that can be translated in wide spaces, recorded in long shots, and analyzed from the short-film “Walker” (2012). In the second chapter, we examine objects as components of this landscape, as fragments of the whole, and with a designation that could vary according to their use. In this work, we distinguish objects from things, commodities and works of art. The analyzes comes from the narrative structure of the feature film “What time is it there?” (2001). In the third and last chapter, we discuss Arjun Appadurai's concept of mediascapes, constituted by pornographic or musicals images in the film “The Wayward Cloud” (2005), which end by constituting urban landscapes in contemporaneity. We intend to compose with these three themes an analyses of the images of cities that pervade part of Tsai Ming-Liang's filmography.

Keywords: City; Cinema; Landscape; Object.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	11
-------------------------	----

### **Capítulo 1**

Seção 1 – Exploradores de locação.....	23
Seção 2 – Introdução a “Walker” (2012).....	26
Seção 3 – A indiferença do circuito.....	27
Seção 4 - A variabilidade da escala.....	31
Seção 5 - O olhar do monge.....	32
Seção 6 - A justaposição entre espaços e tempos.....	39
Seção 7 - O <i>flâneur</i> e o contraste entre velocidade e lentidão.....	43

### **Capítulo 2**

Seção 1 – Sobre alguns objetos.....	48
Seção 2 – “Que Horas São Aí?” (2001).....	50
Seção 3 – A aparência do tempo sob o signo do relógio.....	54
Seção 4 – Mercadorias, objetos, coisas, obras de arte.....	59
Seção 5 – As práticas da intervenção.....	66

### **Capítulo 3**

Seção 1 – Frutos da mídia (“O sabor da Melancia”, 2005).....	77
Seção 2 – Lacunas e interseções.....	82
Seção 3 - Investidas sobre o “real”.....	85
Seção 4 - Paisagens midiáticas e seus trânsitos.....	93
<b>Conclusão.....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

Todos aqueles que moram em cidades grandes, na França, em Taiwan, ou em outros lugares, podem compreender meus filmes muito facilmente. Há um sentimento comum ao fato de morar em uma cidade grande. Eu me sinto um cidadão do mundo e não tenho um lugar que possa chamar de casa. Quando eu filmo uma cidade é como se estivesse filmando um personagem. Porque penso que tudo tem seu lugar, a sua própria vida. (TSAI, 2011, p.18)

A fala acima, concedida pelo diretor cinematográfico Tsai Ming-Liang e publicada no catálogo da mostra “O Homem do Tempo” (2011), revela seu interesse pelo que chama de “cidade grande”. Mas o que, assistindo a seus filmes, e em que termos precisos, pode manifestar uma apreensão dessas cidades? Lugares e coisas: a partir destes termos um tanto simplificados, podemos vislumbrar a superfície de qualquer espaço. No nosso caso em particular, falamos da superfície de uma ou mais cidades, especificamente inscritas pelo aparato de exibição fílmica: projetor e tela. Percebemos visualmente uma cidade, e é isso o que temos: espaços compostos por coisas, que arregimentam a película do visível. Prédios, carros, partes do céu, escadas rolantes e a ação do vento sobre uma roupa; objetos em geral e em particular, paisagens urbanas - e uma câmera posicionada para registrá-las. Tal é o limite daquilo que um cineasta pode querer dizer sobre qualquer cidade.

Propomos um enfoque específico da obra de Tsai Ming-Liang, que será observada em suas vias de encenação da cidade. Certas operações particulares marcam o trabalho do diretor, e é em torno de algumas delas que pretendemos delimitar nosso campo de trabalho. Dessa forma, essa dissertação pretende abordar três temáticas conceituais relativas à cidade nos filmes de Tsai Ming-Liang, como serão expostas a seguir.

Pretendemos, primeiramente, analisar a paisagem urbana como registrada por Tsai, ou seja, segundo seus recursos formais específicos. Esses recursos estão marcados pelo uso de planos abertos e longos intervalos de tempo, onde tanto o personagem quanto seus entornos ficam evidenciados. Essa primeira parte pretende delimitar a cidade sobre a qual pretendemos trabalhar, uma que corresponda aos termos estéticos especificamente construídos pelo diretor. Mais pontualmente, a composição de seus planos, os termos específicos que se referem a eles (uso de escalas, ritmo da montagem, etc.), onde poderemos observar e analisar essas paisagens urbanas de forma detida.

Em seguida, será considerada a relação entre os personagens do diretor e os objetos que compõem essa paisagem, ou seja, mercadorias, pequenas “coisas”, aparatos do consumo diário e ordinário. Em alguns filmes de Tsai, essas *coisas* acabam por oferecer possibilidades de reapropriação estética, como pretendemos argumentar, particularmente a partir do filme “Que Horas São Aí?” (2001).

A terceira e última temática aborda um “outro lado” das paisagens urbanas: faremos a análise das imagens provenientes de uma estética midiática, apresentada em filmes do diretor como “O sabor da Melancia” (2005) e “O Buraco” (1998). Nesses filmes, o caráter áspero e lento de seus registros habituais é subitamente interrompido por imagens de origem midiática, construídas pela encenação de pastiches e fantasias multicoloridas. Analisaremos mais detidamente “O sabor da Melancia” para desenvolver essa proposta.



*Frames de “O Sabor da Melancia” (2005)*



Há um movimento que perpassa e liga esses três temas, uma espécie de fio condutor, e pensamos que nele consiste nossa hipótese de pesquisa. Basicamente, como podemos ver, passaremos de um plano geral, a *paisagem*, a um plano fechado, o *objeto*. Trata-se, então, de uma invocação da cidade a partir de seus espaços e em seguida daquilo que, em fragmentos, os compõe. A pulsação das amplas paisagens urbanas está sempre a mercê da transformação e desaparecimento de seus pontos referenciais, de sua memória, ditada pelo ritmo de seus contextos políticos e sociais. Os personagens que a habitam não estão localizados, na verdade parecem quase flutuar sobre esses espaços. A paisagem encerra seus corpos, e os mantém em estado de permanente controle e dispersão. O que enfim aparecerá como limiar entre a dispersão da experiência urbana e a interioridade dos personagens serão os objetos de consumo, como observaremos no filme “Que horas são aí?” (2001). Ao ganhar um caráter estético, o objeto ordinário se manifesta como possibilidade do personagem romper com seus entornos e reencontrar uma imagem diferente de si mesmo (reapropriação estética de si e de seu próprio tempo, poderíamos dizer). Essa imagem, no entanto, permanecerá como promessa, e não encerrará nenhuma busca. No terceiro capítulo, onde serão abordadas as imagens de origem midiática, temos uma espécie de constituição fantasiosa dessa interioridade dos personagens, deflagrada pelos objetos. Suas experiências interiores estão confundidas com a experiência de mídia, de forma que a separação entre uma instância e outra será quase impossível.

Sendo assim, o movimento conceitual que passa da paisagem urbana para o objeto e do objeto para a experiência da mídia como experiência interior, constitui o corpo temático de nossas suposições sobre o trabalho de Tsai Ming-Liang em relação às cidades.

Antes de situar a metodologia empregada, o corpus conceitual e fílmico, e o conteúdo específico de cada um dos capítulos (que serão três no total, relativos a cada um dos temas conceituais apresentados), iremos introduzir um pouco da biografia de Tsai Ming-Liang, comentando seus recursos formais mais manifestos, além de seus vínculos estéticos com outros personagens da história do cinema e da arte.

### **Breve apresentação a Tsai Ming-Liang**

Diretor de longas metragens de ficção desde os anos noventa, quando estreou com o filme “Rebeldes do Deus Néon” (1992), a filmografia de Tsai Ming-Liang surgiu num contexto propício para o cinema Taiwanês. Alguns compatriotas da geração anterior, como Hou Hsiao Hsien e Edward Yang, após uma longa jornada de disputas ideológicas com o governo de Taiwan, haviam conseguido se firmar como grandes autores no circuito de festivais de cinema internacionais, e o estado taiwanês, então interessado em exportar sua “arte moderna” como forma de angariar a simpatia da economia global, subsidiava os filmes.

Tsai Ming-Liang é tido como autor da segunda geração do cinema moderno de Taiwan, e a estética de seus filmes não deixou de repercutir o que havia sido elaborado pelos cineastas da geração anterior. Podemos apontar, talvez especialmente entre Tsai e Hou, uma série de afinidades estéticas. Os dois são conhecidos por suas encenações minimalistas, onde os signos passam mais pela apreensão de pequenas variações espaço-temporais do que pela conjugação dramática das ações dos personagens. Apesar de criarem narrativas relativamente lineares, onde podemos reconhecer estruturas de início meio e fim, a ação dos personagens que ditam essas narrativas acontece de forma quase emudecida, pacata. Pouco podemos discernir sobre aquilo que se passa no interior desses seres, já que eles expressam o mínimo possível. Dessa forma, os espaços e objetos que os cercam parecem capazes de falar tanto quanto os personagens. Há, então, uma acentuação da presença dos objetos e espaços, uma vez que os personagens raramente acionam situações dramáticas.

Além da rarefação dramática, outro dado marcante da estética de Tsai é a extensão temporal das cenas de seus filmes. O vínculo entre esses dois procedimentos, rarefação dramática e extensão temporal, muitas vezes acaba gerando a impressão de gratuidade e niilismo por parte do diretor.<sup>1</sup> Com Lee Kang-Sheng, ator que protagoniza todos os seus filmes, Tsai comumente narra o esvaziamento de sentido e a solidão nas grandes cidades,

tendo Taipei como palco principal, mas afirmando que aquilo que se passa nela pode ser verificado em qualquer outra cidade do mundo.

Além de seus compatriotas cineastas, Tsai também é apontado como herdeiro de diretores como Robert Bresson e Michelangelo Antonioni, cujas estéticas engendram uma construção minimalista. O próprio Tsai não deixa de admitir tais cineastas como seus predecessores. A utilização de não-atores bressoniana foi reincorporada por Tsai quase no mesmo sentido do realizador francês: trata-se, primeiramente, de buscar pessoas que sejam antes modelos (ou seja, pessoas capazes de funcionar como bons manequins) do que atores de fato. O extremo controle dos gestos desses modelos seria capaz, por inversão, de revelar um “real” que se manifestaria nos detalhes, nas sobras da atuação e do registro fílmico. Como diz Jacques Aumont, “aí reside todo o paradoxo: a arte do cinematógrafo é escrever, mas para que o real se manifeste, portanto, submetendo sua escrita a uma possibilidade de verdade.” (2008, p.18). E essa verdade, que apareceria casualmente, estaria impregnada de uma “presença comum” das coisas, anterior, basicamente transcendental e utópica. O fundamental, então, seria a intenção de buscar uma espécie de real em si mesmo, que caberia ao realizador ser capaz de, primeiro, engendrar (concebendo sua mise-en-scène específica), e, em seguida, reconhecer (exatamente nas sobras dessa mise-en-scène, nos pontos onde ela deixou de ser antecipada).

### **Abordagem metodológica**

Antes de abordar o conteúdo específico dos capítulos que compõem a dissertação, faremos alguns comentários sobre a metodologia e a atividade de análise que pretendemos desenvolver.

Nossa atividade de análise se dará pela observação de alguns filmes de Tsai Ming-Liang, associando estes à temática específica dos capítulos. Entretanto, apesar da predominância de alguns “filmes chave” (sendo eles: o curta metragem “Walker” (2012), e os longas “Que horas são aí?” (2001) e “O Sabor da Melancia”, 2005), atuaremos também segundo um movimento entrelaçado, ou seja, quando a citação à determinada operação apresentada em outro filme parecer relevante, abordaremos este na dissertação.

No sentido de pensar as imagens de Tsai Ming-Liang, com suas propriedades formais e elaborações estéticas específicas, iremos analisar o trabalho de teóricos como Jacques

Aumont, Michel Marie, Laurent Jullier e outros. Nos trabalhos desses autores podemos encontrar uma série de especificações dos recursos cinematográficos, ou seja, de tudo aquilo que está em jogo na organização de um filme: desde o aparato técnico utilizado (lentes, recursos de montagem, cor e iluminação, etc.), até a chamada “gramática” fílmica (angulação dos planos, duração das imagens, continuidade, etc.), passando pela mise-en-scène como um todo (encenação dos atores, dos gestos e motivos temáticos, articulações conceituais, etc.). Apesar de termos deixado de citar objetivamente o trabalho de Michel Marie e Laurent Jullier ao longo da dissertação, o instrumental fornecido por esses teóricos não deixou de ser relevante para a composição de nossas análises.

Tais abordagens, expostas em livros como “Lendo as imagens do cinema” (2009), de Michel Marie e Laurent Jullier, ou “A Estética do Filme” (2002), de Jacques Aumont, também tem a qualidade de não indicar conceitos que tentam se aplicar aos diversos tipos de registro. Esse comentário pode ser feito em relação à obra de Gilles Deleuze (1990) ou Christian Metz (1974), onde a conceitualização procura fundar ontologias ou taxionomias específicas. Não pretendemos renunciar à riqueza desses aportes teóricos, mas apenas arriscar que num livro como “Lendo as imagens do cinema” vislumbramos uma analítica da imagem que, uma vez que se refere a elementos mínimos do composto cinematográfico, talvez seja mais oportuno para a adoção de conceitos novos, olhares que prescindem da referência a uma determinação conceitual ou outra. Por outro lado, é claro que quando a pertinência de um conceito (como “paisagens midiáticas”, a partir de Arjun Appadurai, ou “coisa”, a partir de Martin Heidegger) for evidente ou necessária, não teremos ressalvas em abordá-lo.

### **Corpus conceitual, fílmico, e resumo dos capítulos**

O campo de análise conceitual que perpassa a dissertação será delimitado pelo conjunto de hipóteses levantadas em cada capítulo. Sendo assim, cada capítulo trabalha com um número determinado de conceitos, relativos aos seus próprios temas. Abaixo, segue um descritivo do que será exposto em cada um deles. Para cada um, discernimos as abordagens conceituais que serão utilizadas, além dos filmes de Tsai Ming-Liang que serão analisados.

## Capítulo 1

No primeiro segmento do Capítulo 1, anunciamos a hipótese de que desde o começo dos fluxos que formaram as grandes cidades, havia uma oposição entre pelo menos dois regimes de experiência diversos. Um se associaria a uma perspectiva de cidade acelerada, mergulhada em processos desmedidos de “modernização” (tão trabalhada por interlocutores de diversos campos, como George Simmel, Walter Benjamin, etc.), que também acabaram por influenciar as proposições vanguardistas e cinematográficas do início do século. Essa perspectiva será contraposta à possibilidade de uma cidade em outros termos, regulamentada pelo cotidiano desde o início, quando as atrações da vida social já pareciam anunciar um cansaço ou provincianismo, uma espécie de provincianismo de cidade grande, resumido ao regime de trabalho, às restrições motoras da vida urbana e sinalizada por dispositivos de retração física e visual. George Simmel, no texto “A metrópole e a vida mental” (1903), ao fazer a análise do temperamento “blasé” nas grandes cidades, aproxima-se, de certo modo, dessa segunda proposição.

Também a estética de Tsai Ming-Liang concebe um olhar que se filia a essa segunda cidade, lenta, desacelerada. Nesse ponto, o trabalho de Tsai nos interessa pelo tipo de composição que convoca: diverso dos imperativos midiáticos, dos códigos prestidigitadores. Assistimos a planos gerais, poucas ou repetidas ações, palavras e gestos vagos. Tais dados definitivamente não são restritos a uma estética contemporânea, e podemos observar seu tipo de apreensão desde os irmãos Lumière, por exemplo, passando por outros cineastas como Yasujiro Ozu ou Michelangelo Antonioni. Essa problemática será mais especificamente debatida a partir de trabalhos como os de George Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e outros que abordaram uma reestruturação da experiência produzida pelo cotidiano nas grandes cidades.

Para conceber a análise proposta, utilizaremos o curta metragem “Walker”, lançado em 2012. Em “Walker” assistimos ao evidente contraste entre o caminhar de um monge pela cidade de Hong Kong e o ritmo acelerado da cidade ao seu redor. A oposição é evocada tanto pela lentíssima caminhada do personagem quanto pelos signos da cultura midiática, que preenchem as paredes e os edifícios da cidade. Também temos imagens de carros, ruídos sonoros superlativos e a presença abundante de transeuntes, que percorrem a geometria das ruas. Como aporte conceitual para pensar essa imagem das cidades em “Walker”, faremos a análise do livro “Paisagens Urbanas” (2003), de Nelson Peixoto Brissac.

Entretanto, antes de nos lançarmos a pensar esse contraste entre uma cidade lenta e outra acelerada, pretendemos avaliar uma série de termos que constituem essas imagens da cidade como apresentada em “Walker”. Boa parte do capítulo, na verdade, será dedicada a proposição de alguns aspectos formais sobre as paisagens urbanas do curta. Pretendemos, com isso, nos deter de forma mais particular sobre algumas elaborações que atravessam essas paisagens, tentando abarcá-las a partir das ferramentas que o cineasta propõe com seus aportes estéticos.

Após introduzir os eventos que perpassam o curta, debateremos o que nos pareceu ser uma “indiferença do circuito”, em relação à caminhada do monge de “Walker” pela cidade. As direções percorridas pelo monge se opõem, de forma que o personagem não parece se dirigir para nenhuma localização em específico. A caminhada não dimensiona qualquer direção, mas apenas os rastros indiferenciados produzidos por ela própria.

Em seguida, pensaremos a sistemática variação de escala que Tsai utiliza para compor seus planos em “Walker”. Insinuamos que se trata de uma escolha que acaba por revelar tanto a paisagem quanto o próprio personagem do monge, quase de forma intercalada, sem que pareça haver maior relevância, no interior da narrativa, do personagem ou dos arredores que vemos ao fundo.

No segmento seguinte, faremos uma elucubração mais específica sobre o monge que protagoniza o curta. Haveria uma distinção marcante entre a presença desse monge e as imagens que vemos nos arredores. Abordaremos esse contraste a partir da própria gestualidade do monge, tentando compreender como a encenação do filme o coloca em relação (muitas vezes de contraposição) com a cidade. Nesse segmento, também abordaremos o livro “Não-lugares” (2012), de Marc Augè, no sentido de compreender o monge como participante de alguns temas que percorrem a contemporaneidade, como articulados pelo autor. A trajetória do monge aconteceria através de “não-lugares”, espaços que não repercutem constituições identitárias, memórias, que seriam capazes de compor afetos palpáveis. Ao mesmo tempo, o indivíduo que trafega por esses espaços também seria capaz de nutrir certo prazer pela falta de referências, como argumenta Augè. Tentamos pensar a trajetória do monge em articulação (e também oposição) a essas proposições teóricas.

Depois, pensaremos mais particularmente sobre a justaposição entre espaços e tempos que parecem perpassar “Walker”, no interior da experiência do monge que percorre a cidade.

Nesse segmento, recorreremos ao trabalho de Nelson Peixoto Brissac, “Paisagens Urbanas”. Ao longo da cidade, se entremeariam inúmeras camadas, superfícies que se perpassam regularmente, constituindo o que parece um imenso panorama de fragmentos dispersos. A encenação de Tsai Ming-Liang, com sua câmera frequentemente repousada em um ponto específico do espaço, acaba revelando com clareza o corpo do monge que parece se perder entre a dispersão dos aparatos que a cidade tenta organizar.

Apenas no último segmento do capítulo, de fato pensaremos o contraste proposto entre velocidade e lentidão, que seria, evidentemente, intrínseco ao curta: a lenta caminhada do monge destoa da cidade ao redor, induzindo, assim, a uma forte impressão de oposição entre o personagem e os eventos que perpassam a cidade. Nos apropriamos, primeiramente, da figura do *flâneur*, como aparece nos textos de Charles Baudelaire e Walter Benjamin, para referi-lo ao protagonista transeunte de Tsai Ming-Liang. É habitual, aos personagens de Tsai, que apareçam em conflito com seus arredores imediatos, seja em relação a seus expedientes de trabalho, por exemplo, ou pela própria aparência das cidades, que muitas vezes contrasta com seus corpos. Esse mesmo contraste, no entanto, nos possibilitou articular a proposta do capítulo seguinte, onde propomos que, em alguns momentos, alguns personagens de Tsai conseguiriam se apropriar daquilo mesmo que compõe as paisagens, ou seja, os objetos, ou apenas mercadorias do uso habitual e mundano, para começar a produzi-los na forma de proposições estéticas, ou pequenas obras de arte.

## **Capítulo 2**

No capítulo 2, iremos abordar os objetos que compõem a paisagem urbana de Tsai Ming-Liang, a partir de uma análise do filme “Que Horas São Aí?” (2001). O filme narra a história de Kang, jovem que trabalha em uma passarela de Taipei vendendo relógios. Kang conhece uma garota, Chyi, que em seguida viaja para Paris, mas os dois acabam revelando algum interesse amoroso um pelo outro. Sem poder entrar em contato com Chyi, Kang passa a alterar a hora dos relógios com os quais trabalha para a hora parisiense, como única forma de se declarar, de forma um tanto obtusa, para ela.

Começaremos o capítulo debatendo os objetos em série que compõem as paisagens do filme. A aparência dos objetos é impessoal, e seu usufruto é determinado por uma regência funcional. Em “Análise de um mapa da cidade” (2009), Siegfried Kracauer falava da profusão

de bens de consumo, que passavam a influenciar o ritmo das experiências urbanas. Uma forma diversa de lidar com os objetos da vida diária foi discernida pelas vanguardas artísticas, que procuraram ressignificar as mercadorias, como iremos comentar.

No segundo segmento, iremos nos concentrar sobre a imagem de alguns objetos em específico: os relógios, com os quais Kang trabalha. O personagem parece entediado e cercado por seu regime de trabalho, que, por sua vez, é ironicamente regulado pelos relógios que vende. O tempo dos relógios marca a jornada de trabalho de Kang, mas essa jornada não corresponde ao desejo do personagem em reencontrar Chyi. Há, então, uma oposição entre duas temporalidades: uma ditada pelo ritmo dos relógios e outra pela intimidade de Kang. O lapso entre a produção e o produtor será abordado a partir de Jean Louis Baudry (1970) e Theodor Adorno (2009), que analisaram o tema a partir da ótica do cinema e da crítica cultural, respectivamente.

No terceiro segmento, procuramos fazer uma diferenciação conceitual entre “objetos”, “mercadorias”, “coisas” e “obras de arte”. Essa diferenciação nos servirá para propor que Kang se reapropria dos objetos de consumo para produzir *coisas*, que por sua vez se tornarão intervenções artísticas, ou seja, obras de arte. Abordamos o texto “The Thing”, de Martin Heidegger, publicado no livro “The Object Reader” (2009), que também será analisado para conduzir essa diferenciação.

O último segmento do capítulo abordará especificamente as elaborações de Kang, que passa a converter seus objetos de trabalho em intervenções artísticas. Procuraremos fundar essa hipótese a partir de comentários sobre alguns gêneros artísticos distintos: desde a estética minimalista, passando pelo livro “Intervenções urbanas” (2002), de Nelson Peixoto Brissac, e pela ideia de performances artísticas, como proposta por Jorge Glusberg (1987).

### **Capítulo 3**

No segmento final de nosso trabalho tentaremos apresentar aquela que nos parece ser a mais peculiar proposta de Tsai Ming-Liang em relação aos sintomas da vida urbana na contemporaneidade: trata-se da irrupção quase gratuita de imagens relativas a uma estética midiática, decididamente contrastantes com os registros vagarosos que Tsai costuma conceber. Refiro-me especialmente a dois filmes onde esse tipo de ocorrência é evidente:

primeiro, as cenas de musicais em “O buraco” (1998) e as cenas pornográficas de “O sabor da melancia” (2005). Em geral, essas imagens aparecem como interrupções ou quase desligamentos da narrativa, inserções basicamente acidentais, que revelam uma estética alheia àquela que estava sendo apresentada nos filmes. Em “O sabor da Melancia”, a pornografia aparece como transgressão completa dos signos de isolamento e vagueza tão caros à Tsai, ao mesmo tempo em que as cenas de musicais, que também irrompem na narrativa, parecem transgressivas, mas num sentido diverso: elas seriam capazes de falar sobre a intimidade dos personagens do filme, seus desejos não declarados.

Esses momentos, que acontecem como interferências quase aleatórias da narrativa, ocorrem como se um bloco inteiramente novo de imagens fosse acionado no interior de outro diferente. Mas essas invocações seriam meras demonstrações de um esvaziamento de sentidos na contemporaneidade, como alguns comentadores parecem crer, ou trata-se de uma forma de se filiar a signos de ordem midiática, encontrando neles novas potências de criação e pensamento fílmico?

E, como sugerido pelo antropólogo Arjun Appadurai (1996), não haveria uma categoria de paisagem contemporânea totalmente abarcada pelas imagens de mídia, que ele denomina de “paisagens midiáticas”? Diferentes da mutabilidade de boa parte do tecido urbano, cuja matéria é constantemente afetada pelos processos de envelhecimento e degradação (a passagem do tempo sobre o revestimento dos prédios, as pequenas lojas de rua que resistem aos monopólios do capital, a própria presença da massa de transeuntes, às vezes tão exemplares em suas diferenças), essas paisagens formadas pelos aparatos de mídia, visíveis em outdoors, banners, televisores de quase todo estabelecimento comercial, vitrines e outros, em geral proporcionam uma aparência de vida impecável, plena em sua celebração de gozos do consumo ou de beleza suprema. Mas a tarefa do artista observador da contemporaneidade seria a de recusar a artificialidade dessas apresentações ou tentar contextualizá-las em suas possíveis forças e ambiguidades? A partir de “O sabor da Melancia”, pretendemos discernir alguns desses aspectos.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Refiro-me a crítica de Cléber Eduardo sobre “O Sabor da Melancia” para a Revista Cinética: “E assim vemos um mundo de afetos autistas, de erotismo sem entrega, de uma mecanicidade das ações que, quando somadas aos sucessivos momentos de non-sense assumido e à variação dos números musicais insólitos, amplifica o absurdo do universo encenado.”

## CAPÍTULO 1

### **Exploradores de Locação**

“A sede pelo estranho e pelo novo pode nos levar longe, muito longe.” A citação é de Máximo Gorki, mencionada por Ben Singer no livro “O Cinema e a Invenção da Vida Moderna” (2010, p. 123), e se refere a um hipotético hiperestímulo sensorial e psíquico provocado pela experiência cinematográfica, vista, desde sua origem em fins do século retrasado, como uma força na contramão do real. O cinematográfico, na visão de Gorki, estaria informando uma vivência inversa à do cotidiano, de forma que seus espectadores regulares estariam se tornando incapazes de agir segundo as demandas da vida real. O cinema, enquanto moldura perfeita de uma inércia espetacular,<sup>1</sup> representaria nada menos do que a morte da vida social, uma vez que estaríamos nos tornando adictos de uma hiperestimulação nervosa incompatível com a regularidade cotidiana. Em sua defesa do que parece um idealizado provincianismo camponês, Gorki também fala de “simples impressões da vida diária” (p.123), para contrapô-las à espetacularização promovida pelo cinema. Mas essas “simples impressões” seriam ainda possíveis durante a emergência das grandes cidades, quase coincidente com a invenção do cinematógrafo? Os afluxos populacionais, a proliferação de edifícios habitacionais e comerciais, a cacofonia dos bens de consumo e dos veículos de comunicação já não criariam condições suficientes para remodelar profundamente as relações dos humanos com seu entorno e consigo próprios?

Essa perspectiva pode ser encontrada em inúmeros autores, comentadores e outros agentes da interlocução social. Temos o célebre artigo de George Simmel, “A metrópole e a vida mental” (1903), onde o autor escreve

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. (1903, p.12)

E a seguir sinaliza para o contraste entre esse tipo de temperamento, marcado pela luta do indivíduo com a intensificação dos estímulos, com outro relativo às cidades pequenas, onde a

menor intensidade das impressões sensoriais criaria condições para uma vivência menos acelerada.

Walter Benjamin também abordou uma tensão sensorial tão indiscriminada que levaria os “pequenos” (1987, p.115) seres humanos a se curvarem de fragilidade perante a abundância dos aparatos técnicos, tão violenta que Benjamin não se furtou a compará-la com a experiência dos soldados que retornavam da primeira guerra mundial cientes de sua “fragilidade” e “pequenez” (p. 115). Muito distante da proposição de Gorki, temos aqui uma cidade onde o cotidiano não equivale a uma gestualidade em pequenas doses, regular e discriminada, quase artesanal, mas sim a voracidade de olhares e forças, à proliferação dos fragmentos do mundo. É notável a descrição da experiência urbana do início do século passado no “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade:

A tarde talvez fosse azul,  
Não houvesse tantos desejos.  
O bonde passa cheio de pernas:  
Pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.  
Porém meus olhos  
Não perguntam nada. (1930, p.15)

O olhar suspenso, em corda bamba, de Drummond, aponta para a dificuldade de discernir uma aspiração que seja, que não se confunda e se perca entre tantas outras. A memória das pernas foge na parada seguinte, para então ser substituída por outras (“brancas, pretas, amarelas”...) que incessantemente se obliteram. O que poderia fundar o desejo, algum que resista, quando a oferta é sempre fugaz, conjunto de ruínas que não param de se refazer?

Ao contrário da possibilidade de delinear um desejo que resista à mixórdia de atrações e frivolidades dos centros urbanos, um dos sintomas mais debatidos como decorrência desses trânsitos é a apatia. Em seu artigo já citado, Simmel via como consequência da vida metropolitana um tipo de temperamento “blasé” (idem), que funcionaria como defesa à voracidade das impressões fugazes. É muito mais nessa chave de observação social e constituição poética que se situa o trabalho do diretor malaio Tsai Ming-Liang.

Nesse capítulo, procuraremos pensar um possível paradoxo estruturante da imagem de Tsai Ming-Liang, em suas formas de encenar a cidade. Ao mesmo tempo em que o entorno urbano muitas vezes é rápido e fugaz, os personagens de Tsai vagam por ele, como se estivessem alheios, quase desligados da pluralidade dos aparatos ao redor. A primeira vista,

podemos determinar um contraste entre os personagens e as paisagens que os circundam. Comentaremos esse contraste, procurando motivações narrativas para ele no interior de alguns filmes, mas especialmente a partir do curta-metragem “Walker”, lançado em 2012.

Esse tema será especificamente analisado no fim do capítulo. No entanto, e também partindo do curta “Walker”, antes iremos nos concentrar em dois aspectos que perpassam esse filme e toda a cinematografia de Tsai: primeiro, em relação à “Walker”, comentaremos sua construção narrativa, como o personagem se localiza em relação a seu entorno físico e “flerta” com aspectos de uma narrativa clássica cinematográfica, sem nunca de fato se localizar nela. Nesse sentido, dedicamos também um segmento a refletir a ideia de uma “indiferença do circuito”, em relação ao percurso do monge-protagonista pela cidade. Além disso, dedicamos outros dois segmentos a pensar a composição de quadro de Tsai em “Walker”: em um deles, comentamos a escolha da *escala* dos planos (abertos e fechados, a posição da câmera criando ângulos distintos e representando objetos em quadro) e, no segundo, problematizamos a justaposição entre espaços e tempos no registro da cidade, considerando, para tal, a argumentação de Nelson Peixoto Brissac sobre paisagens urbanas, onde estas se revelam num emaranhado que justapõe inúmeras presenças, onde a paisagem é um muro e “o olhar é um embate” (2003, p.8).

Tais questões, relativas ao processo de registro articulado por Tsai, como a constituição de suas “janelas” cinematográficas, nos permite pensar em como lhe interessam essas paisagens urbanas. Inserido numa tradição cinematográfica daqueles que foram “exploradores de locação”, como lembra Jean Pierre-Rehm (1999, p. 25), a dimensão espacial de seus filmes merece atenção em particular, e, partindo desse pressuposto, tentaremos desdobrar alguns desses aspectos.

## Introdução a “Walker” - 2012



“Walker” é um curta metragem de Tsai Ming-Liang, realizado em 2012 como parte do filme “Beautiful 2012”, projeto dividido em outras duas partes, com curtas de outros dois diretores. Talvez, pelo compromisso de fazer um curta, “Walker” parece sintetizar algumas premissas que perpassam o trabalho de Tsai desde seu início. A questão da lentidão das imagens, a escolha insistente por planos fixos e abertos aos espaços, são questões que parecem ressoar com ainda maior força em “Walker”, apesar da trajetória de Tsai ser assinalada por esses aspectos desde seu primeiro longa metragem, “Rebeldes do Deus Neon” (1992). A estrutura narrativa simplificada (basicamente apresentando a caminhada de um monge em máxima lentidão pelas ruas de Hong Kong) também acaba por ressaltar uma experiência fílmica que talvez seja mais conceitual do que narrativa. Trata-se de um filme praticamente silencioso, isto é, sem falas (exceto pelo amontoado de ruídos sonoros vindos das ruas, que às vezes compõe vozes basicamente acessórias), e cada plano, cada imagem isolada, não pretende corresponder a uma estrutura de montagem cinematográfica, em geral definidora para a constituição de uma narrativa linear. “Walker” é um filme sem diálogo verbal (o silêncio é um recurso bastante comum nos filmes de Tsai, mas em “Walker” o protagonista não fala uma vez sequer) e com uma montagem flutuante, pouco elucidativa, que mal propõe um encadeamento entre suas imagens. Como coloca Jean Pierre Rehm no livro “Tsai Ming-Liang” (1999), desde o princípio de seu cinema Tsai parece dizer “I rather not” (“prefiro não”, p.10 - como Bartleby) para a ideia de contar uma história, e a caminhada do

monge em “Walker”, que não apresenta qualquer pressuposto básico de condução dramática (exceto o próprio movimento da caminhada), intensifica a sugestão dessa recusa em narrar.

“Walker” tem 25 minutos de duração e vinte e um planos. Desses, apenas dois são planos fechados, mostrando o rosto do monge em detalhe. Além disso, no primeiro desses planos próximos, a imagem de seu rosto está entrecortada por um espelho que reflete a imagem de prédios do outro lado da rua, atrás da câmera que registra a cena. Vemos a parte de cima do rosto do monge e, no lugar de sua boca, um amontoado de prédios espelhados. Nos outros 19 planos do curta vemos o monge a certa distância, em geral cercado pelos entornos habituais de uma grande cidade: as calçadas por onde caminha, as ruas, pontos de ônibus, transeuntes, prédios, etc.

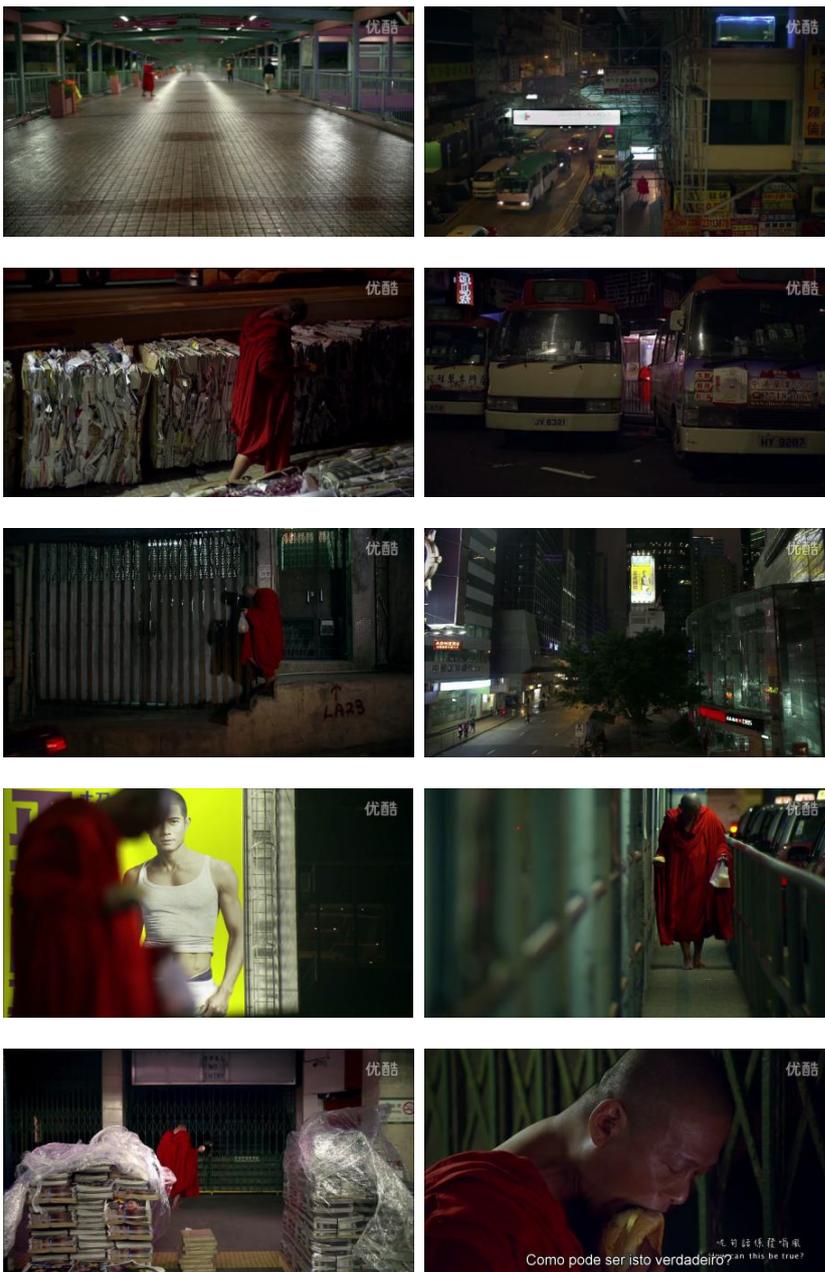
Se considerarmos estritamente o posicionamento da câmera em relação ao personagem ao longo desses planos, a constância de alguns aspectos pode chamar nossa atenção. Discorreremos sobre eles a seguir.

### **A indiferença do circuito**

O primeiro aspecto é a certa arbitrariedade do circuito que o monge realiza pela cidade. A direção da caminhada do personagem varia razoavelmente, de forma que sua jornada física se torna bastante imprecisa.

De modo geral, podemos afirmar que, se em um plano vemos o personagem caminhando para a esquerda em relação à câmera, no plano seguinte, cruzando uma passarela, ele caminha da esquerda para a direita. Mais a frente, ele anda em direção à câmera, no centro de uma rua (trata-se da imagem da página anterior). Depois, caminha para a direita novamente, cruzando outra passarela. Assim, seu percurso revela uma incoerência marcante: os caminhos da cidade, como mostrada no filme, parecem arbitrários, isso se tentamos acompanhá-la de forma progressiva, ou seja, se tentarmos assumir uma concatenação progressiva e regular da apresentação do espaço. Apesar da impassibilidade rítmica do caminhar do monge, que parece prosseguir irremediavelmente e ao largo da cidade ao redor, as direções quase arbitrárias desse personagem parecem funcionar como uma bússola desnordeada: ora apontam uma direção, em seguida divergem para outra, e assim sucessivamente. O “explorador de locações” encontra os espaços certos, mas apenas para deixá-los para trás, não cria recursos narrativos





*(\*A oitava e a nona imagem referem-se ao mesmo plano, onde há um leve zoom para trás - um dos dois únicos movimentos de câmera do curta).*

Como podemos ver, há uma divergência quase sistemática entre as direções apresentadas. Aplicando a descontinuidade física da jornada, Tsai torna-a aparentemente nula: o monge caminha para lugar algum, ou simplesmente não importa para onde vai. Entretanto, ao final do curta, entenderemos que havia um propósito para sua jornada, que adquire significado com o lanche que o monge carregava nas mãos: um hambúrguer e bebida de lanchonete. A cidade ao redor, que parecia apenas indiferente ao personagem (que caminha arbitrariamente e encarando o chão), talvez estivesse, estranhamente, concentrada em suas mãos, com o signo

da mercadoria rápida que ele transportava. Talvez essa ideia seja reforçada pelo uso de um plano detalhe do rosto do monge, no momento em que ele morde seu hambúrguer, ao mesmo tempo em que uma trilha sonora pop ressoa no plano. As mercadorias que víamos ao longo da paisagem, e que pareciam separadas, na verdade estavam absolutamente próximas do personagem. Mas nos concentraremos sobre esse ponto em específico ainda mais a frente.

O uso quase invariável da câmera fixa - que será interrompido em apenas dois planos com pequenos movimentos -, também pode reforçar a inconstância espacial da jornada do monge. Se acompanhássemos o personagem mediante o uso de travellings, por exemplo, veríamos a paisagem urbana se descortinando com o movimento da câmera. O procedimento de Tsai, ao contrário, coloca as imagens num estado estacionário, de inércia absoluta. Enquanto o monge deriva pelas ruas, a rigidez do entorno urbano parece enclausurante. A dinâmica entre o deslocamento do corpo do monge e o cerco de concreto da cidade revela certa contraposição: ao mesmo tempo em que os caminhos urbanos levam ao desnorreamento espacial, sua aparência é rígida e inabalável. E a câmera fixa intensifica a rigidez da arquitetura. É a montagem, por outro lado, que formará ao mesmo tempo a sensação de arbitrariedade entre os espaços apresentados.

Podemos comparar essa definição de registro, a câmera estacionária de Tsai, com outra que Nelson Peixoto Brissac propõe em “Paisagens Urbanas”. Trata-se, exatamente, de uma visão em paralaxe, onde um travelling acompanhando um personagem poderia revelar aos poucos e continuamente a superfície de um espaço. Como coloca Brissac:

Uma paisagem intrincada emerge daí. No andar pelo jardim, os espaços são sucessivamente bloqueados pelas árvores dispostas ao longo do caminho. “Os objetos”, diz Merleau-Ponty, “formam um dispositivo em que um não aparece sem ocultar os outros.” Forma-se uma paralaxe, em que se tem a impressão de deslocamento de um corpo devido à mudança da posição do observador. Mas o intrincamento da paisagem articula os seus diferentes elementos, leva de um a outro. Esse horizonte fechado – e não a transparência – é que permite a visibilidade das coisas. Os objetos interpostos requerem uma percepção na opacidade. Visão não mais estática e ótica, mas móvel. (2003, p. 179)

O jogo de revelação e ocultamento da imagem em paralaxe não impede “a visibilidade das coisas” que se sucedem. O olhar fixo de Tsai, por outro lado, mantém a cidade quase no estado de um cerco onde é preciso contorná-la, desviar-se frequentemente: as presenças não

se desmancham, é preciso perder-se em torno delas, ou abaixo, talvez subjugado pela imposição de sua força.

### **A variabilidade da escala**

Um segundo aspecto que se destaca ao considerarmos as 21 imagens de “Walker” é a escala variável com que Tsai registra o caminhar do monge. Como comenta o crítico Fábio Andrade (2013), é como se estivéssemos inseridos em um jogo de “Onde está o Wally”, devido à grande divergência entre a aparição do monge em um ou outro ponto do quadro. Mas porque Tsai insiste de fato em variar tão estranhamente seu ponto de vista? Não se trata, evidentemente, de uma decisão apenas frívola: o que se define, de imagem a imagem, é a relação do protagonista com seu entorno espacial, já que o filme apresenta basicamente esses dois dados que se repetem: o monge e a cidade. Sendo assim, e de forma mais particular, o que varia com as escalas é o interesse de Tsai em falar de um ou outro: seu protagonista ou o espaço que o circunda. Há uma alternância entre o interesse de falar particularmente desse personagem que caminha pelo espaço e falar apenas do próprio espaço, independente do personagem. A cidade, e a forma como é vista, torna-se a motivação específica de algumas dessas imagens.

Essa particularidade pode ser apontada acerca do terceiro plano do filme, por exemplo: o semblante do protagonista que caminha pela passarela é mais um entre os outros, também ocultados pelas sombras. O espaço, na verdade, talvez seja o que de fato assinala a imagem: vemos o reflexo espelhado dos prédios, reproduzindo a claustrofobia múltipla desses que caminham pelo elevado. Caixas de concreto e vidro refletindo incessantemente outras caixas, os prédios, enquanto os transeuntes cumprem suas direções determinadas ao longo da passarela.

A passagem do plano 17 para o 18 também denota um domínio particular da escala espacial: o plano 17 mostra um grande contexto espacial, onde podemos identificar o monge bastante pequenino em relação à cidade. Ao fundo e quase no centro da imagem, vemos um outdoor que apresenta a figura de um modelo. Mas nenhuma dessas presenças que a imagem mostra detém qualquer destaque: temos também uma árvore no centro do quadro, e o aspecto curvilíneo da rua, provocado por um efeito da lente, quase se destacando como o tema de fato da composição. Trata-se, então, da relevância do próprio entorno espacial como um “todo”, e

não de um ou outro signo entre os presentes no quadro. No plano seguinte (18), entretanto, a alteração da escala irá colocar o outdoor no centro do quadro, e o monge será mostrado atravessando-o: da imagem da cidade em geral, passamos a um fragmento particular, onde o corpo do monge é visto em contraposição ao do modelo.

A alternância da escala torna inválida uma possível primazia do personagem sobre o espaço, ou talvez o que ocorra seja um processo de simbiose: apesar do destacamento de sua caracterização, o monge está imerso na cidade, destacando-se, mas também confluindo com ela, obstinadamente. Sua singularidade física, e talvez mesmo espiritual, é incapaz de torná-lo invulnerável ao cerco de signos armado pelo arredor.

### **O olhar do monge**

Ainda que expresse pouco, o protagonista do filme demonstra alguns elementos marcantes, relativos à sua caracterização e encenação. Com a finalidade de adensar a análise dos aspectos que perpassam “Walker”, comentaremos algumas particularidades da gestualidade do monge, além de possíveis vínculos dessa caracterização com outras problemáticas contemporâneas.

O monge caminha olhando para o chão, gesto que pode, primeiro, denotar sua humildade religiosa em relação ao mundo, sua abnegação, assim como seu resguardo de pureza contraposto à força exibicionista das imagens midiáticas. Esse contraste parece particularmente evidenciado na sequência de imagens abaixo, que já havíamos comentado em páginas anteriores:



O pôster do modelo (que, como vimos no plano geral, trata-se de uma gigantesca reprodução para painel público) foi registrado de modo a encarar o espectador de frente, insinuando-se para ele. A estratégia comercial de praticamente toda publicidade se baseia na sedução objetiva de um público, mediante a aplicação mais ou menos paradigmática de padrões de beleza e desejo organizados para atraí-lo. O amarelo vivo do cartaz ressalta sua própria presença, assim como o corpo e o olhar do modelo confluem com certo ideal de beleza socialmente assimilado. Além disso, Tsai organiza a imagem de modo que a figura do modelo está nítida, evidenciada pelo foco preciso. Ao contrário, vemos o corpo do monge fora de foco, acentuando seu semblante apagado, quase indefinível se comparado ao corpo do

pôster. O uso do dispositivo técnico revela quase uma ambigüidade: o monge é o protagonista, mas é o modelo que vemos com nitidez. Dentro dessa “disputa” entre corpos (um aceso e o outro apagado), talvez fosse inverossímil optar por deixar o monge nítido, uma vez que ele parece tentar rejeitar as imagens ao redor. Ao mesmo tempo, é o monge que Tsai acompanha, e não o modelo (vivo ou enquanto pôster, será que há diferença?): o semblante encurvado que percorre a cidade, deixando rastros de pouca nitidez ou compreensão; mas o pôster pode ser compreendido integralmente.

O monge é indiferente à cidade ao seu redor. Ao mesmo tempo, em certos momentos, como vimos na imagem em que ele caminha no centro de uma rua, sua presença desperta a atenção alheia. Sua caracterização física e gestual acaba por criar um verdadeiro espetáculo performativo. Podemos comparar a atenção pública que lhe é dedicada com as próprias imagens de mídia que o circundam: essas, apesar de desejarem exatamente a atenção pública, acabam por se exaurir, de tão habituais. O regime da saturação de que falavam Kracauer (2009, p. 58) e Simmel (1903, p. 12) torna o olhar sobre os cartazes contemporâneos tão *blasé* quanto era no século retrasado. Atualmente, talvez estes possam ser estranhamente comparados à monotonia de antigas paisagens bucólicas, guardadas suas devidas diferenças.

Ainda sobre a gestualidade do monge, podemos notar que à indiferença de sua direção se somaria o total desinteresse por aquilo que o cerca: a superfície externa e imediata das coisas. A visão do monge aponta apenas para dentro dele mesmo, para uma motivação interior. Sua caminhada é sem tempo e fora do espaço, ao mesmo tempo em que, objetivamente, não se pode prescindir desses agentes que sempre irão nos afetar: tempo e espaço. Mas a determinação desses agentes pode variar segundo diferentes condições históricas. A seguir, pensaremos um pouco a situação do monge em relação à cidade, partindo de alguns pressupostos teóricos levantados por Marc Augè no livro “Não-Lugares” (2012).

A estrutura dramática delineada para o monge, que evita o confronto com as imediações da cidade, pode ser comparada com um pequeno personagem ficcional criado por Marc Augè em “Não-Lugares”. Para exemplificar o que seriam “não-lugares”, Augè narra o trajeto de um personagem chamado Pierre Dupont, que estaria prestes a embarcar num avião. A breve narrativa amontoa gestos habituais da experiência em espaços urbanos, públicos ou privados.

O personagem utiliza um cartão de crédito para fazer uma compra, em seguida assina seu nome na nota; ingressa na fila de embarque e apresenta documentos de identificação;

memoriza o número da poltrona descrito em seu bilhete; segue as indicações de emergência antes de o avião decolar; folheia uma revista até encontrar uma matéria adequada para ler; e assim por diante, até enfim conseguir repousar totalmente em sua poltrona e deixar o tempo passar. Augè assinala o automatismo com que esses gestos cotidianos se encadeiam, e destaca, posteriormente no livro, a ideia de uma temporalidade que parece comprimida na chamada “supermodernidade” (conceito que ele opõe ao de “pós-modernidade” para identificar a contemporaneidade), dado que é subdividida em pequenas atividades funcionais e obrigatórias.

Ainda sobre seu personagem, Augè nota uma segunda e intrigante característica, mais especificamente sobre sua relação com os arredores urbanos:

Saboreava a impressão de liberdade que lhe davam, ao mesmo tempo, o fato de haver-se livrado da bagagem e, mais intimamente, a certeza de não ter mais que aguardar a sequência dos acontecimentos, agora que ele se “enquadrara”, colocara no bolso o cartão de embarque e declinara sua identidade. (...) Hoje, não é nos locais superpopulosos, onde se cruzam, ignorando-se, milhares de itinerários individuais, que subsiste algo do encanto vago dos terrenos baldios e dos canteiros de obras, das estações e das salas de espera, onde os passos se perdem, de todos os lugares de acaso e de encontro, onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida de aventura, o sentido de que só se tem que “deixar acontecer”? (2012, p.8)

Não seria, então, apenas a limitação ordenadora de gestos que caracteriza a experiência urbana nos “locais superpopulosos”, mas também, e quase ao inverso, um certo estado de desolação permanente, sintoma da falta de parâmetros que fundariam identificações comunitárias. Esses espaços de trânsito, como o aeroporto, que Augè denomina de “não-lugares”, não agenciam tais identificações, pois são incapazes de gerar muitas memórias: são circuitos apenas funcionais, onde a demanda de efemeridade, de estar “apenas de passagem”, é necessária. Por outro lado, a vagueza deles se torna atraente exatamente por sua escassez de referências, pela relativa fantasmagoria de suas presenças, como seriam os “terrenos baldios” para décadas talvez passadas.

O personagem de Augè, que partilha da experiência urbana comum, está enredado e convive com esses aparatos, deixando-se conduzir por eles, sem criar contra-expectativas. Ele está aberto à cidade e participa de seu fluxo, onde “ignoram-se milhares de itinerários individuais”, mas, ainda assim, sem deixar de se perscrutarem um pouco, procurando talvez esse mínimo de “possibilidade mantida de aventura”, que confere uma fluidez minimamente

desejosa à experiência de se transitar por uma cidade, ainda que o itinerário esteja assinalado por uma série de obrigações irremediáveis.

De forma quase inversa, não poderíamos invocar o mesmo sobre o monge de “Walker”. Além da questão da direção de seu olhar, que ignora uma possível abertura aos arredores urbanos, ainda há uma segunda atitude física que o destaca de seu contexto social: o fato de que caminha lentamente, plenamente à margem do ritmo da cidade ao redor. Ele caminha no contra fluxo do ritmo físico da cidade, não pode participar do jogo entre distração e funcionalidade que os “não-lugares” urbanos encenam.

Antes de abordar especificamente o tema dessa contradição do ritmo físico do monge com o ritmo da cidade, gostaríamos de pontuar o que diz Yomi Braester sobre a questão da memória espacial em Tsai Ming-Liang. Como colocamos sobre Augè, este propõe os não-lugares como espaços que não repercutem a memória, sendo assim, eles não proporcionariam um vínculo afetivo entre os espaços e aqueles que transitam por eles. Os transeuntes, ao mesmo tempo em que fruem dos espaços urbanos contemporâneos, tem poucas oportunidades para produzir rastros afetivos em relação a eles, dado que seriam quase indiferentes, marcados por sua funcionalidade transitória e permanente. No entanto, essa indiferença da localização permitiria certa sensação de aventura, uma espécie de frescor proporcionado àqueles que transitam por espaços vagos. Augè salienta uma empatia por essa forma de experiência urbana, procurando não descartá-la inteiramente, assim como reconhece nela uma potência em particular. Em Tsai Ming-Liang, no entanto, a transitoriedade dos espaços urbanos não parece despertar tais sensações relativamente aventureiras, agradáveis.

Em alguns filmes de Tsai, a paisagem urbana abarca algo de pouco consolador e rarefeito, exatamente como em suas próprias dramaturgias. O exemplo maior talvez apareça no filme “Vive L’amour” (1994), onde acompanhamos um triângulo amoroso que se desenvolve num apartamento, apesar de nenhum dos três personagens morar de fato no local. Sendo assim, trata-se de um espaço sem traços de pretérito para nenhum dos três, onde o desenvolvimento das ações que ali ocorrem não é pontuado por nenhuma causalidade dramática que os conduza eles de forma consequente. Os eventos de “Vive L’amour” parecem um tanto acidentais, e mesmo a tentativa de suicídio do protagonista Kang, em certa cena do filme, não reflete qualquer motivação em particular, que seja verificável. O que parecia fluido e “interessante” em Augè, uma cidade onde a efemeridade dos eventos guarda mínimas oportunidades de aventura, muitas vezes parece alienante e desesperador em Tsai. Os espaços não invocam

nada que “salve” os personagens: ao contrário, suas estruturas (ou a falta delas) não oferecem consistência a suas ações.

“Vive L’amour” também apresenta um momento bastante sintomático para tratar de certa alienação no ambiente urbano. A última cena do filme mostra sua protagonista, May Lin, interpretada por Kuai-Mei Yang, vagando por uma paisagem desterrada, uma espécie de parque moribundo, bastante diverso do ritmo urbano comum, onde os transeuntes se direcionam a destinos imprecisos. O parque do fim do filme é desolado, poucas presenças humanas parecem ter razão para estar ali. A câmera acompanha, em travelling, a personagem numa longa caminhada. Em seguida, com um movimento de 360°, a câmera revela as imediações completas desse espaço, antes de repousar novamente sobre May, ainda caminhando. Ela chega a uma grande arena, talvez construída para grandes espetáculos ou eventos esportivos, mas que se encontra abandonada à luz do sol. Na verdade, não é mostrado para que “centro” físico os bancos apontam, de forma que é impossível saber se servem de fato para uma plateia ou não, mas especulamos que se trate de uma arena, dada a sua distribuição arquitetônica. May senta-se sozinha em um dos inúmeros bancos. Nesse momento, podemos ver uma segunda figura à sua frente: um senhor que lê um jornal, índice simbólico para o “desocupado”, aquele que já prescinde de qualquer função social.

May Lin, agora filmada com um plano fechado em seu rosto, e sem revelar qualquer motivo aparente (exceto por alguns indícios deslocados ao longo do filme, que não denotam uma motivação de fato legível), começa a chorar copiosamente, encarando a paisagem vasta e vazia à sua frente, que, no entanto, não mais veremos – está perdida no extracampo. O plano dura cerca de cinco minutos. Ouvimos apenas o som do choro e da respiração pesada da personagem. Ocorre a transição, como em poucos momentos do filme, de um espaço “externo” e amplo (as tomadas que apresentam a generalidade de espaços urbanos, como o próprio parque e o apartamento onde os personagens se encontram), para outro “fechado” e íntimo: o rosto da personagem inserido no espaço, mas separado dele, recortado pelo quadro, lastimando dores que não pertencem a lugar algum, apenas existem e decidem se manifestar. A gravidade da respiração de May tem grande importância nessa cena: é o corpo da personagem “ensimesmado” que importa aqui. Como em “Walker”, a relação com o espaço que ela tão longamente percorreu parece se anular.



Essa problemática dos espaços sem identificação, que não conseguem se impregnar de memórias específicas, é particularmente conceituada por Yomi Braester em “Painting the City Red” (2010). O autor comenta que os processos de urbanização acelerada em Taiwan resultaram numa cidade que impede o vínculo afetivo com pontos dela mesma, uma vez que os espaços urbanos podem ser rapidamente substituídos por outros, num ritmo ditado por processos estruturais e sociais da cidade. A passarela do curta metragem “A passarela se foi” (2002), por exemplo, detinha um significado afetivo para a personagem Chyi, pois nela trabalhava Kang, seu interesse amoroso. Quando a personagem retorna à cidade de férias e não encontra a passarela, então substituída por uma passagem subterrânea, ela vivência uma espécie de colapso visual e motor: primeiro tenta atravessar a rua no ponto onde a passarela estava, como se pudesse acessar uma “sobra” espacial daquela antiga presença. Mais tarde, a

personagem sobe a um restaurante com vista para o local, de onde pode contemplar novamente uma espécie de vulto espacial deixado pela passarela.

Em cenas posteriores e anteriores, vemos a personagem vagando por ruas da cidade, e uma imagem recorrente é a dos edifícios históricos, conservados para legitimar um pouco da história nacional. Mas Tsai Ming-Liang os mostra de uma forma um tanto obtusa: em geral vemos essas construções refletidas pelas vidraças de prédios modernos, sendo assim, como se fossem reflexos artificiais, amplamente arbitrados pelas condições arquitetônicas do espaço urbano atual: as novas construções e os grandes prédios comerciais recortam ainda mais a já cacofônica superfície da cidade. A paisagem urbana de Tsai parece ser uma observação do choque entre temporalidades históricas distintas, criando assim uma espécie de palimpsesto, como também argumenta Braester:

Ao mesmo tempo, os filmes reproduziram as imagens das “marcas de terra” desaparecidas, não para chafurdar em nostalgia, mas para enfatizar a coexistência, na memória coletiva, da cidade em sua forma passada, presente e futura. (2010, p. 189)

### **A justaposição entre espaços e tempos**

Em “Paisagens urbanas”, uma das teses defendidas por Nelson Peixoto Brissac refere-se à ideia de que, no limite, a superfície visual de qualquer espaço é formada por uma infinidade de elementos que o compõe, de forma que dificilmente poderíamos ter acesso a uma experiência visual unívoca. Trata-se de um olhar que percebe formações múltiplas nas coisas, considerando desde a textura dos materiais que compõe a paisagem até sua aparência geométrica dentro de um contexto amplo, o que resultaria, assim, num gigantesco entrelaçamento e justaposição de presenças. Como escreve Brissac:

Esse campo denso entre aquele que vê e a coisa vista é constitutivo de sua visibilidade. O tecido do mundo das coisas é cerrado como uma vegetação espessa. A reversibilidade das dimensões faz as coisas profundas. Enlace de cor, volume, rugosidade ou lisura, dureza ou moleza. Laço que nos ata às coisas: a visão se faz do meio, não de fora delas. (2003, p. 178)

Como se pode notar, Brissac aproveita uma imagem clássica das cidades (aquela onde o urbano é visto como uma justaposição infinda de imagens, traços, dobras, superfícies, etc.) e a aplica para comentar espaços em geral: o “tecido do mundo” seria, se bem observado,

necessariamente composto por uma multiplicidade de elementos sobrepostos e em frequente alteração. Estamos longe do assinalamento histórico que propõe Benjamin, em “Experiência e Pobreza” (1987), sobre o princípio da modernidade: a experiência de um mundo unívoco e prosaico rapidamente convertido pelas formações urbanas e seus entrelaçamentos cacofônicos. Brissac propõe quase uma anulação dessa passagem histórica, ao reconhecer que a multiplicidade do mundo depende apenas de uma atitude do olhar: quando atentamos para as coisas, mesmo as prosaicas, o mundo necessariamente revela seu disparatamento intrínseco e permanente.

Ao mesmo tempo, e ainda sobre a argumentação de Brissac, notamos que ele fala de um olhar que se coloca “no meio” das coisas, e não afastado em relação a elas. Esse olhar que se movimenta junto do mundo, e não ao seu largo, teria mais aptidão para notar o entrelaçamento que ocorre no interior das coisas ordinárias. Não podemos, entretanto, dizer que é esse o ponto de vista adotado por Tsai Ming-Liang em seus filmes: o olhar do diretor parece relativamente afastado desses objetos em particular, dessas “coisas” que compõem o mundo; a escolha sistemática por planos gerais acaba localizando cenários, ou “locações”, como propõe o já citado Jean Pierre Rehm (1999). Em um sentido mais geral, Tsai encena o urbano numa escala que não é muito larga e nem próxima, mas média e analítica, compondo panoramas que ocorrem a certa distância. Dessa forma, e segundo esse procedimento específico de registro, a imagem que se desdobra da cidade acaba sendo exatamente aquela da cacofonia de elementos justapostos: podemos reconhecer seus termos individualmente (o muro de um prédio, as calçadas e as ruas, as linhas que formam os edifícios...), mas a forma com que se revelam, de modo geral, expõe o tracejado imperturbável e pouco sintético de sua aparência: a paisagem é um muro interminável, caminhando para fora dos limites do assimilável. O próprio Nelson Brissac, no princípio de seu livro sobre paisagens urbanas, não deixa de fazer referência a esse panorama:

No horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra essa saturação. Qual o destino de nossas imagens, esses espectros descartáveis e sem significado? (2003, p. 9)

Como se pode retratar essas imagens descartáveis, pergunta Brissac. A resposta de Tsai Ming-Liang para essa pergunta carrega certa placidez: normalmente, sua câmera apenas repousa do outro lado da rua, não se insinua muito para cima ou para baixo, para os edifícios

ou para o chão, e deixa o tempo transcorrer. Nos filmes de Tsai, o “destino” dessas imagens se cumpre de forma quase indiferente: ele é como é (o que sinaliza para algumas de suas próprias declarações, onde Tsai comenta que seus filmes se assemelham a sessões de meditação),<sup>2</sup> indefinível e um tanto vago, cercado pelas presenças quase indistintas e amontoadas da cidade ao redor, e não se deve preocupar muito para alterá-lo. A única proposição, é claro, fica a cargo do corpo do monge, que se amalgama com a cidade, perde-se entre ela, separado, ao mesmo tempo em que indissolúvel.

Podemos vislumbrar esse corpo que atravessa a cidade (e é por ela atravessado) em diversas cenas. Teria ele se transformado em apenas mais um fragmento do amontoamento que vemos a cidade descrever? A sequência de imagens de “Walker”, abaixo, permite uma ideia bastante clara do procedimento de Tsai para narrar esse corpo que se funde e mergulha na cidade, ao mesmo tempo em que dela parece separado:





Não podemos deixar de notar que o curta é profícuo nesses instantes, em que o corpo do monge mergulha e desaparece entre os aparatos urbanos. Mas, e talvez essencialmente o que isso revela, é que não se trata do monge ser uma figura fantasmática *destacada* entre as outras que percorrem a cidade, mas sim a impressão de que todas essas figuras que o circundam acabam por ser fantasmáticas como ele. Os traços que elas produzem parecem fracos e esquecíveis, desaparecendo no instante seguinte (como o bonde que para no centro do quadro, destacando sua presença, para em seguida desaparecer novamente na extremidade do campo). É novamente o conceito de “não-lugares” que pesa aqui: a autenticidade dos espaços urbanos se realiza exatamente por meio de sua efemeridade, de sua ambígua falta de peso. A fugacidade de sua memória, remetendo-nos novamente a Yomi Braester, acaba por tornar todas as coisas indistintas entre si. São apenas amontoados que funcionam por tempo (tanto cotidiano quanto histórico) limitado, segundo determinações específicas. E é importante lembrar que a cidade de Tsai raramente apresenta ícones públicos, ou seja, edifícios patrimoniais ou outros que possam fundar imagens monumentais, fixadoras de pretensas memórias coletivas. O desinteresse plácido do diretor ao compor suas imagens acaba por dismantelar qualquer rastro de um possível “imemorial”. Uma declaração recente de Tsai, durante uma palestra na National Central University in Taiwan, sinaliza para um olhar um tanto apocalíptico em relação à vida contemporânea. Ele comenta:

A vida é um negócio, a vida é uma competição. Vemos como os diretores se espremem entre si apenas para produzir um grande sucesso comercial. Vemos como os políticos tentam persuadir a população de que o desenvolvimento econômico vem primeiro, independente do fato de que a camada de ozônio está cada vez mais fina, enquanto o aquecimento global se torna cada vez mais sério, e a terra não pode suportar mais exploração. Nesse ambiente enfraquecido, uma era de reciclagem está se formando. Eu acho que tudo deveria ser parado, incluindo minha palestra aqui, a produção de meus filmes, tudo.<sup>3</sup> (2012)

### **O *flâneur* e o contraste entre velocidade e lentidão**

A cidade, como um tabuleiro de jogos, dispõe direções que podem, e muitas vezes devem, ser percorridas. Endereçar-se a um lugar é a forma mais habitual de caminhar por uma cidade. Se o vetor não está definido por um fim, o movimento não faz sentido. Persegue-se, afinal e como Drummond (1930), o “desejo”, ainda que ele se dissipe entre as pernas do bonde. E a cidade encaminha os desejos, como um imenso aparato que os dispõe todos e para todos,

relativamente separados entre si, mas programados para definir amontoados de “efeitos específicos”, como propõe Anne-Marie Duguet (1988) sobre o dispositivo.

Os ditames desses amontoados de desejos especificados criam os parâmetros para o ritmo da mobilidade social: segundo George Simmel e Walter Benjamin, esse fluiria de modo acelerado, na verdade, quase impossível de ser acompanhado, de modo que a “estrutura psíquica” do indivíduo comum se tornaria submissa à heterogeneidade das “impressões fugazes”. Esse é o argumento de Simmel (1903), citado no início do capítulo, e que também perpassa a teoria de Benjamin, quando fala de uma “paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (1985, p.115).

O metropolitano “típico” conflui com o ritmo da mercadoria e do trabalho, e a cidade, em escala macro, se organiza como pode para corresponder a esse ritmo. No entanto, há um personagem (que aparece tanto na vivência quanto na literatura universal urbana) que se encontra desviado dessa cidade-aparato, mobilizada por efeitos específicos: trata-se do *flâneur*, tantas vezes evocado por Charles Baudelaire em sua prosa e poesia. Para Baudelaire, o contato com o trânsito da multidão pelas ruas seria como uma forma de arte em particular, que demanda um “privilégio incomparável”:

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem. (...) Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. (...) O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está *vago* (...) O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. (1977, p. 39)

O movimento do *flâneur* difere do movimento urbano, mas não na medida em que ele repousa ou se sente indiferente; ao contrário, Baudelaire fala de uma tendência “universalizante”, capaz de assumir todos os desejos, apenas para “gozar”, por arte, e em seguida se afastar deles. Ainda assim, lembra Benjamin, há uma recusa dessa mesma sociedade, muito distante do pertencimento pleno:

Os poetas encontram a recusa da sociedade em suas ruas, e derivam seu sujeito heroico dessa própria recusa. Isso significa que um tipo comum, por

assim dizer, se sobrepõe ao tipo ilustre (...). Trapaceiro ou poeta, a recusa preocupa aos dois. (1985)

Não se trata de apenas confluir com a cidade, mas também de reconhecer o não-pertencimento em relação a ela. “Para ele, e só para ele, tudo está *vago*”, diz Baudelaire: o movimento da cidade não é definitivo, mas possível, permanece aberto àquele que consegue transitar por suas inúmeras máscaras.

Mas os personagens de Tsai, apesar de não confluírem com a cidade, também não parecem se organizar de forma tão profícua em relação a ela. A composição de seus corpos, a lentidão de seus gestos, não pertencem e parecem não *conseguir* pertencer aos ditames rítmicos da cidade ao redor. Tsai repousa sua câmera sobre eles, e a cidade os perpassa, não para para ver, funciona de acordo com um ritmo que lhes é diferente. A primeira cena do curta-metragem “A passarela se foi” (2002) apresenta uma contraposição física marcante: enquanto o corpo da protagonista “pende”, quase girando lentamente em torno de si própria, em frente a um painel eletrônico, ao longo do quadro vemos a cidade tomando rumos variáveis, em um movimento indeterminado e que não repousa.



A situação física dos personagens de Tsai Ming-Liang comumente apresenta esse tipo de inadequação com seus entornos. Eles parecem viver em permanente desencontro, tanto consigo próprios, quanto com as pessoas e com os espaços que os cercam. Mas a iminência desse estado de conflito nem sempre deixa de engendrar pontos de fuga, pequenas emendas

onde o pertencimento ocorre, gerando posições no mundo que não são “alienadas”, mas novas.

Esse é o tema que descrevemos no segundo capítulo da dissertação, onde, a partir de uma análise de objetos (ou mercadorias, ou simplesmente “coisas”), que percorrem alguns filmes de Tsai (mais particularmente, “Que Horas são Aí?”, 2001), propomos que, esses personagens que pareciam alienados da cidade, se tornam aptos a compor formas mínimas de estar nela, e de uma maneira não apenas derivante ou nula, mas concentrada, e mesmo relativa a um mínimo de proposição artística.

---

## NOTAS

<sup>1</sup>O termo é nosso, mas nos baseamos na situação do espectador na sala do cinema, como articulada por Jean Louis-Baudry em “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (1983).

<sup>2</sup>Em matéria publica no site “South China Morning Post”. <http://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1299497/filmmaker-tsai-ming-liang-says-his-work-should-be-appreciated>

<sup>3</sup>Entrevista citada em artigo do site “Necus: European Journal of Media Studies”. <http://www.necus-ejms.org/the-care-for-opacity-on-tsai-ming-liangs-conservative-filmic-gesture/>

## CAPÍTULO 2

### Sobre alguns objetos



A imagem acima, relativa ao filme “Que horas são aí?” (2001), mostra a mãe de Hsiao Kang, interpretada por Yi-Ching Lu, prestes a comprar carne de pato, que à noite será religiosamente oferecida para seu recém falecido marido e pai de Kang. O que, no entanto, nos interessa e intriga na composição da imagem é a formatação serial do “objeto” (os cadáveres de pato) que está prestes a ser adquirido. “Que horas são aí?” é um filme recheado dessas construções, onde vemos, na superfície da imagem, a evidência de objetos em série, devidamente formatados e prontos para circular indefinidamente.

As novas condições produtivas que surgiram com a segunda revolução industrial marcaram a transição definitiva entre a produção artesanal e a industrial. A produção em série de objetos para consumo interferiu em todas as escalas sociais, e a atenção dos artistas do início do século passado não poderia deixar de se voltar para os novos termos da então nascente, e hoje ontologicamente duvidosa, “cultura de massa”. A prática de apropriação dos objetos industriais se tornou recorrente entre os vanguardistas europeus, e encarnou diferentes vias formais. Podemos recordar os procedimentos de colagem dadaísta, ou o perspectivismo cubista, por exemplo, marcados pela reinterpretação dos objetos de consumo, devidamente apartados de seus usos habituais. Além disso, as vanguardas pretendiam assinalar as novas

condições da relação entre o indivíduo e a sociedade. A cidade moderna definia um novo plano de experiências psíquicas, e isso demandava uma rearticulação sensível dos discursos correntes. Daí, parte da prática dos manifestos consistirem na tentativa de contextualizar os indivíduos com os novos ambientes que os cercavam. E esse ambiente era agora marcado pela profusão de bens descartáveis, que, além de renovarem toda a atividade de circulação e consumo, se introduziam na própria superfície visual das cidades. Como nota Siegfried Kracauer, sobre as lojas que ocupavam as avenidas parisienses do início do século passado:

(...) elas expõem uma corrente de mercadorias que serve para a satisfação de necessidades humanas; sobem pelas fachadas, interrompendo a largura da rua para saltar ao mesmo tempo, se elevando com força redobrada mais além do turbilhão de pedestres (...). Ninguém imaginou o plano em função do qual os diversos elementos, compondo o espetáculo vivo, garatujam o caos de linhas sobre o asfalto; na verdade este plano não existe, as metas estão enclausuradas em pequenas partículas individuais, e é a lei da menor resistência que indica a direção das curvas. (KRACAUER, 2009. p. 58 e 59)

Nesse capítulo, iremos analisar o movimento que transfigura o objeto enquanto bem de consumo em objeto artístico, no âmbito do filme “Que horas são aí?”, de Tsai Ming-Liang. O filme narra um desencontro amoroso entre seus protagonistas, Hsiao-Kang e Chyi, que se conhecem brevemente numa passarela onde Kang trabalha vendendo relógios. Esse objeto, o relógio, será particularmente relevante para nossa análise, uma vez que se concentram sobre ele os esforços de Tsai em mostrar a reconfiguração de um objeto “banal” (que inclusive carrega o signo de determinar a temporalidade de certa banalidade em grande escala, ou seja, o “cotidiano”), em objeto de reapropriação sensível, que, como tentaremos demonstrar, aparece próximo ao contexto de criação nas artes contemporâneas, especialmente em suas formas performáticas e interventivas.

A trajetória de Hsiao-Kang parece revelar uma tensão entre duas temporalidades: uma dedicada ao regime de trabalho, com seus signos maquínicos e circulares, e realçada pelos objetos com os quais Kang trabalha na passarela e que circulam pelo filme, e outra que flerta com uma suspensão dessa temporalidade, reaparecendo em termos de uma intervenção sensível, engendrada a partir de recriações desses mesmos objetos. No meio do capítulo, também determinaremos algumas diferenças terminológicas entre as noções de “mercadoria” “objeto” e “coisa”, como comentados no artigo “Thing Theory” (2009), de Bill Brown. Essa contextualização nos permitirá propor com mais ênfase as diferenças entre objetos a princípio dedicados ao consumo e objetos “artísticos”.

### “Que horas são aí?” (2001)



“Que Horas São Aí?” começa com um plano particularmente expressivo. Trata-se da narração dos últimos momentos de vida do pai de Kang (interpretado por Tien Miao), cujo nome (assim como o de sua mãe) nunca é dito. O personagem está se preparando para comer seu almoço, pousa o prato em sua frente com os talheres ao lado, encara a comida e então para. Retira um cigarro do bolso e fuma. Inclina-se para trás e chama o nome do filho duas vezes, mas não obtém resposta. Levanta-se, dirige-se para o corredor ao lado da mesa onde estava sentado, em primeiro plano. Continua fumando, agora vemos sua imagem ao fundo, pequena em relação ao momento anterior, na mesa da sala. Ele caminha para a direita e sai de quadro, desaparecendo no extracampo da varanda para onde se dirigiu. Corta a cena: vemos Kang no banco de carona de um carro. Em suas mãos, uma pequena caixa embrulhada, com a qual ele conversa. Entendemos que se tratam dos restos mortais de seu pai, cujo corpo, que víamos na cena anterior, agora se reduz às cinzas dentro do pequeno objeto cúbico.

Esse primeiro plano, seguido da cena no carro, descreve uma série de substituições (a comida pelo cigarro, o cigarro pelo filho, ficar sentado por ficar de pé, ficar na sala por ficar na varanda, ficar na varanda por sumir no extracampo inapreensível...) que culminarão com o próprio corpo transformado em pequeno objeto. Agora o pai não tem mais como se confundir entre suas necessidades, mais ainda, não tem espaço para se confundir, resumido que ele estará entre as fileiras das caixas mortuárias mostradas no terceiro plano do filme.



*O funeral do pai*

Na estrutura narrativa de “Que horas são aí?” predomina esse jogo de substituições, onde a presença de um corpo desejado parece substituída e reduzida por um objeto material. Como já foi colocado, o cerne do filme é um desencontro amoroso, que se desdobrará na troca entre dois objetos, que, a princípio, deveriam indicar funções apenas utilitárias. A seguir, vamos ampliar o resumo dramático do filme.

O protagonista, Hsiao-Kang, trabalha como vendedor de relógios em uma passarela de Taiwan. Seu trabalho consiste em transportar sua grande mala até a passarela, abri-la e esperar pela aproximação de clientes interessados. Vez ou outra, também é necessário que encontre seu fornecedor, que lhe repassa novos modelos de relógios. Um dia, uma garota, Shiang-Chyi, se aproxima de Hsiao-Kang e insiste em comprar o relógio que está em seu pulso, e não qualquer um dos outros exibidos por sua mala. Hsiao-Kang reluta em fazer a venda, inclusive argumentando que um parente morreu recentemente (seu pai), e isso traria azar para ela. Chyi insiste mais, e Kang acaba vendendo o produto. Como recompensa, a garota presenteia Hsiao-Kang com um pedaço de bolo. Há um princípio de flerte não declarado entre os dois, mas a garota viaja para Paris no mesmo dia.

De forma típica, que reflete a montagem paralela griffithiana dos primórdios do cinema, fica armado um contraste espaço-temporal entre Taiwan e Paris, para onde o desejo de Hsiao-Kang (já recuperado do luto pelo pai) aponta. No cerne desse paralelismo, que também fundará a estrutura cenográfica do filme, onde vemos as imagens transcorrerem hora em uma

cidade e hora em outra, há o desencontro entre os dois protagonistas. Hsiao-Kang passa seus dias sobre a passarela, enquanto Shiang-Chyi vaga indefinidamente pelas ruas de Paris.

Com o decorrer do filme, fica bastante claro que Chyi de fato foi “amaldiçoada” pelo relógio de Kang, que, junto com o objeto, transferiu o luto que ainda guardava pelo pai. Chyi, em seu quatinho parisiense, passa a conviver com estranhos ruídos fantasmagóricos vindos do andar de cima, onde não há hóspedes alojados. Ao mesmo tempo, ela, que estava em Paris de “férias”, ou seja, em busca de “novas experiências” gratificantes, é incapaz de se relacionar com a maioria daqueles que lhe aparecem, e permanece a maior parte do tempo convivendo com seus fantasmas. Aquilo que deveria acontecer como descoberta de um novo âmbito cultural, de fuga da experiência cotidiana de sua cidade originária, acaba se revelando como presença vultuosa de uma cultura onde a personagem não consegue se inserir. Mas é importante notar que a crise da personagem não aparece tanto por uma possível falta de referências de identificação. Na verdade, se lembrarmos o já citado conceito de “não-lugares”, de Marc Augé (1994), onde estes em parte se definem pela equivalência com que podem ser encontrados em inúmeras cidades mundiais, dado que são espaços de mero trânsito (como aeroportos, vias expressas, passarelas, etc.), veremos que os espaços por onde a personagem transita em Paris se assemelham em muito com aqueles de sua cidade natal. O que, no entanto, provoca a inquietação de Chyi é a sombra vaga de seu afeto por Kang, evocado pela imagem do relógio.

Podemos recordar o artigo de Marcel Mauss, “Presentes e a obrigação de retornar presentes” (2009), onde é descrito o significado das trocas de objetos, ou presentes, em culturas tribais da Polinésia. Mauss observa que o gesto de dar presentes é significativo porque atribui ao objeto uma parte da personalidade daquele que o ofereceu. O objeto conteria parte indissociável da personalidade daquele que o ofereceu, assim como de seus anseios, o que significa que quem o recebe passa a se responsabilizar por uma espécie de evocação desse outro. Chyi, então, não estaria apenas detida em outro país, mas detida principalmente pela imagem de Kang e seu pai, e esses, ainda que de forma vaga, refletem também a imagem de sua própria cultura. Talvez seja, acima de tudo, a memória de sua cidade de origem que surge a Chyi como fantasma espaço-temporal, e impede sua inserção num novo espaço. Como veremos, trata-se do inverso do processo que ocorre a Kang, que, sem de fato viajar, determina um novo regime de experiências em seu próprio contexto espaço-temporal, ou seja, em sua cidade.

Na passarela onde trabalha, Kang permanece sentado, cercado por relógios. Há uma ironia nessa composição, primeiramente ditada pela correspondência entre o objeto que Kang vende e seu próprio regime de trabalho: os relógios marcam e relembram a própria rotina do personagem, e isso ocorre a cada segundo, continuamente, com cada batida do relógio. Esse significado é ressaltado após uma passagem do filme, onde o chefe de Kang lhe fornece um novo produto, um relógio inquebrável, ou seja, uma espécie de ditador indestrutível da regulação do tempo. Kang não tardará em absorver o objeto de uma forma interessante: ele irá usá-lo para chamar a atenção dos fregueses na passarela, batendo-o continuamente contra o corrimão. Esse gesto, além de álibi para convocar a atenção da freguesia, funciona também num outro sentido: não apenas resalta o próprio regime de trabalho de Kang, como parece alertar para o ritmo daqueles que circulam a sua volta, ou seja, os transeuntes, que passam continuamente, indissociados no espaço indiferenciado que a passarela conota.

Podemos recordar que a imagem do relógio foi determinante também para a encenação de Chaplin em “Tempos Modernos” (1936), onde, como nos diz André Bazin (2006), é arquitetada uma disputa lúdica entre a arregimentação maquinica do trabalho e a incapacidade do vagabundo em absorver os termos da gestualidade industrial. Esse gênero de “disputa” será mais discutido em outra parte do capítulo. Mas, como pudemos ver, há em “Que Horas são aí?” uma clara encenação do regime de trabalho como repetitivo e circular, que se torna ainda mais evidente com a imagem crônica dos relógios vendidos por Kang (cujos ponteiros voltam sempre para o ponto de onde vieram...).

Em interlocutores como Siegfried Kracauer, George Simmel e Theodor Adorno, a profusão dos objetos mercantis apareceu como signo de acumulação e dificuldade dos indivíduos lidarem com as novas condições espaço-temporais do início do século XX. Apesar da clara diferença entre suas proposições teóricas, a impressão de que certa “natureza” individual se encontra cada vez mais “estreitada” pela convivência com a profusão de mercadorias percorre o trabalho dos três. No ensaio “Tempo Livre” (2009), de Adorno, o interesse aponta para o trânsito entre as horas dedicadas ao trabalho e ao lazer, sendo que o vínculo entre as duas é anunciado a partir da mesma problemática: a regulação do tempo de vida sob a vigência do capitalismo do início do século XX. A seguir, tentaremos abordar a imagem dessa aparente limitação da experiência de vida determinada pelo tempo, e mais especificamente pelo relógio enquanto objeto e metáfora dessa limitação.

## A aparência do tempo sob o signo do relógio



O ritmo de um relógio é supostamente invariável. Seu funcionamento ideal depende dessa invariabilidade. Entre outras coisas, o relógio demarca o tempo do trabalho, assim como o tempo que se leva para se chegar ao trabalho. O ritmo invariável do relógio ideal corresponde ao tempo ideal que se leva para chegar ao trabalho. Se há disritmia entre esses tempos, um deles precisa se deturpar para retornar à correspondência com o outro: acelera-se o tempo, no ritmo de uma corrida, de um atraso. No entanto, quando a correspondência é plena e o tempo dos passos (ou de se ficar parado, trabalhando) se acomoda ao do relógio, todo o espaço se encerra: nada sobra para além do ritmo do relógio. Trata-se do clichê do “assujeitamento” cotidiano: não se pensa e não se pode nada além do ditado pelo ritmo do relógio. Há o tempo para o lazer e o tempo para o trabalho, e o segundo constrange e invade o primeiro, até que este não passe de mero artifício para a integração em uma sociedade capturada. Essa é uma concepção bastante próxima da elaborada por Theodor Adorno no ensaio “Tempo Livre” (2009, p. 62): “Numa época de integração social sem precedentes, fica difícil estabelecer, de forma geral, o que resta nas pessoas, além do determinado pelas funções. Isto pesa muito sobre a questão do tempo livre.”. Note-se que com “integração social” Adorno se refere a uma “alienação social”, onde a integração normativa do regime de trabalho estaria destruindo o campo das atividades “livres”. A noção de que há um cruzamento entre o tempo de lazer e o tempo do trabalho remete também às prerrogativas fragmentárias do capitalismo cognitivo, onde a absorção da informação não é tanto uma questão de regulação de um tempo específico, mas sim de economia geral da vida, pois se pode e se deve auto regular-se para que a atividade relativa ao trabalho não descanse, uma vez que ela pode, o tempo inteiro, ser acessada e subtraída a uma conformação determinada.

Analisando os movimentos das dançarinas americanas Tillergirls, que à época passavam em turnê por Berlin, Siefried Kracauer compõe o conceito de “ornamento de massa” (1927). A princípio, Kracauer afirma que certas manifestações da cultura de massa, apesar de aparentemente artificiais, servem para mostrar algumas características intrínsecas à época como um todo. Nesse caso, o rigor geométrico e assexuado com que se moviam as Tillergirls evocaria os processos de arregimentação motora aos quais se submetiam os homens sob o jugo das máquinas. Acima de tudo, o que aparecia era um estreitamento dos espaços antes dados como “naturais”, e que os aparatos da razão humana haviam se esforçado para dominar, calcular e submeter. Diz-nos Kracauer:

A estrutura do ornamento de massa reflete aquela estrutura de toda situação contemporânea. Visto que o processo de produção capitalista não se originou puramente da natureza, deve destruir os organismos naturais que representam um instrumento ou uma resistência. Comunidade popular e personalidade se dissolvem quando o que se exige é a calculabilidade; tão-somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas. (...) o processo de produção segue publicamente o seu curso secreto. Cada qual executa a sua pequena ação na esteira de montagem, exercita uma função parcial, *sem conhecer o todo*. (KRACAUER, 2009. p. 94)

Aqui, como em Adorno, podemos esboçar a compreensão de que os dois autores entendiam a organização do trabalho determinando o esmagamento de um âmbito que antes aparecia separado da sociedade: em Adorno ele é chamado de “tempo livre” e em Kracauer de “natureza” ou “substância” (ibdem. pag. 94). Entretanto, é necessário citar que para Kracauer, essa racionalização e consequente destruição da natureza não faziam parte de um processo negativo. Ao contrário, ele coloca que o capitalismo era de uma “razão turva” (p.97), e, portanto, ainda insuficiente, mas necessária como etapa do processo histórico de eliminação plena das mistificações irracionais.

Acima de tudo, os autores concordam que o pior aspecto do capitalismo é a forma com que ele desvincula o trabalhador daquilo que produz, num processo constante de alienação de suas forças produtivas. Podemos dizer que há uma espécie de lapso temporal na articulação do trabalho: cada produtor conhece e se especializa apenas em parte do processo. Tanto as consequências quanto as origens de suas matérias ficam restritas às camadas dominantes, que determinam integralmente o rumo social daquilo que foi criado.

Apesar da diferença entre as implicações, podemos dizer que o protagonista de “Que Horas são Aí?” é, em parte, atingido pela falta de consciência acerca de seus processos produtivos e, acima de tudo, pela falta de compreensão da finalidade de seu trabalho. Aqui, temos a imagem do relógio de ponteiro analógico, de seu eterno movimento circular e sempre definido, que, ao longo do filme, aparecerá por analogia em outros objetos: um moinho de água, um brinquedo de parque de diversões, uma roda gigante. O brinquedo de parque, inclusive, aparece numa citação a “Os Incompreendidos” (1959), de François Truffaut. Trata-se de um tonel que rodopia com as crianças dispostas em suas paredes. Ele parece ser uma das referências que, mais tarde, introduzirão a diferença no cotidiano de Kang. O tonel lúdico do filme de Truffaut é frontalmente oposto ao movimento perpétuo e indiferente dos relógios de Kang.



*Hsiao-Kang assistindo a “Os incompreendidos” (1960), de François Truffaut*

Mais a frente, propomos que a trajetória de Kang se refere à necessidade de adquirir e vincular todas as partes de seu processo produtivo, conferindo-lhe assim um sentido pleno, que, levado a cabo, se realizará de forma próxima a uma intervenção artística. Agora, no entanto, vamos abordar algumas teorias que falam do possível lapso instituído pela produção capitalista e pela própria estrutura do cinema enquanto referente a essa produção.

A crítica marxista de cinema, especialmente se considerarmos o aporte de Jean-Louis Baudry sobre a teoria do dispositivo, refletiu intensamente a teoria econômica acerca do processo de produção capitalista. Em “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”

(1970), Baudry coloca que a própria ontologia cinematográfica corresponde à tentativa do capitalismo em iludir aqueles que mantêm seu funcionamento. Primeiro, porque a estrutura narrativa do cinema clássico engendra uma ilusão de unidade entre os acontecimentos que compõem a história de um personagem. A unidade na trajetória do personagem narrativo prorrogaria o mito de uma unidade metafísica de si (p. 394), que os espectadores absorveriam através da identificação com a ficção. Dessa forma, o espectador de cinema seria convidado a imaginar que sua própria história poderia se desenrolar de forma linear, como na narrativa, mantendo-se assim “alienado” das condições de sua própria vida, fragmentada pelo regime do capital.

Por outro lado, e de modo ainda mais intrínseco, Baudry faz a crítica do próprio funcionamento do aparato cinematográfico, ou seja, de suas condições ontológicas. Para Baudry, o mero fato de o cinematógrafo dispor um quadro atrás do outro corrobora com a falsa ideia de uma continuidade metafísica. A impressão de realidade, de fidelidade do movimento, que, como sabemos, de fato não passa de mera ilusão de ótica determinada pela velocidade do corrimento do rolo, seria mais um agente de alienação e ilusionismo. O espectador, então, continuaria cego aos lapsos de tempo promovidos por seu processo de trabalho.

O cinema moderno, apesar de ter a descontinuidade como um de seus agentes de perturbação da linearidade narrativa, não escapou à crítica ontológica de Baudry, uma vez que para ele a própria aparência do movimento estava em jogo. A pretensão crítica de Baudry de fato desconcerta qualquer esforço para acatar o cinema como meio possível de expressão política, uma vez que ela automaticamente acopla as condições do “aparelho de base” às condições de funcionamento do capitalismo. No entanto, acreditamos que, pelo menos preliminarmente, se o cinema moderno não tem condições para romper com a continuidade dos fotogramas ao produzir suas imagens, tem força suficiente para desarticular a estrutura narrativa que modula e se corresponde com o contexto social capitalista. E, ainda que essa questão perpassasse mais o contexto vivido até os anos setenta, acreditamos que são exatamente os problemas do entendimento das condições produtivas, do assujeitamento pelo trabalho e da regulação do tempo que estão em foco no filme “Que Horas São Aí?”. Mas o filme confrontará essas questões por uma via de reencenação do sujeito, de uma produtividade nova de si, como iremos argumentar no último segmento do capítulo.

Assim como o indivíduo aparece em Adorno, em Kracauer ou Baudry, ou seja, detido e esmagado pela regulação mais ou menos inconsequente e vaga de seu processo de trabalho, Kang, de “Que Horas são aí?”, tem seus “verdadeiros” interesses (reencontrar Chyi, saindo de Taiwan para tal) apreendidos por sua jornada de trabalho na passarela. Ao longo do filme, o personagem esmorece ao mesmo tempo em que se torna mais inquieto, incapaz de lidar com a estreiteza espacial (sempre no mesmo lugar) e temporal (ao longo do mesmo período de tempo) de seu trabalho. Para melhor compreender esse estado de inquietação do personagem com seu trabalho, é interessante abordar os filmes anteriores da obra de Tsai Ming-Liang. Isso porque o personagem Kang, que protagoniza todos os filmes anteriores e posteriores de Tsai, era em geral apresentado como uma espécie de errante, um *flâneur*: não tinha trabalho ou expectativas; tratava-se apenas de mais um jovem desqualificado, vagando fantasmagoricamente pelas ruas e paisagens de Taipei.

Se considerarmos a primeira parte de “O Rio” (1997), antes de Kang adquirir uma doença que irá acompanhá-lo pelo resto do filme, reconheceremos a narração dessa denominada errância. O primeiro plano do filme mostra um par de escadas rolantes, uma subindo e outra descendo. Kang aparece em quadro e começa a descer a escada, no mesmo instante em que uma garota pisa na que sobe. Os dois se entreolham no meio de suas direções, ela o reconhece e passam a conversar, o que resultará num breve caso sexual sem grandes consequências narrativas. O que interessa aqui é a metáfora da escada rolante como espaço do encontro casual: as direções encenadas são opostas; tratava-se de uma mera passagem tanto para um quanto para o outro personagem. Os dois voltarão a se encontrar apenas mais uma vez; não haverá compartilhamentos claros ou grandes trocas, mas apenas marcas vagas, sem qualquer aspecto visível. A doença que Kang contrai depois nunca é explicada, e podemos apenas forjar a hipótese de que apareceu por contato sexual.

De forma diversa, e apesar de Kang habitar uma passarela em “Que Horas são Aí?” - que também é um espaço sem “marcas” para grande parte das pessoas que ali transitam -, nesse local, e independente dele, Kang forjou uma identidade, ele *pertence* ao cotidiano da passarela, e dele não pode escapar. Entre um filme e outro temos a transição entre o passeio indiferente por espaços onde pouco se habita e a ocupação rotineira de um espaço específico. E essa ocupação é determinada e constrangida pelo regime de trabalho, do qual Kang parece querer se desvincular.

O paralelismo entre as cidades de “Que Horas são Aí?” equivale a uma disritmia entre os tempos: um que se passa segundo o fuso horário de Paris e o outro de Taipei. Kang está fora de seu tempo, ou pelo menos do tempo que quer ocupar: o de outra cidade. E o regime de trabalho, enquanto adequação obrigatória a um espaço-tempo específico, aparece demarcando essa impossibilidade. Dessa forma podemos dizer que o tempo de Kang está explicitamente sob o signo do relógio, todos os relógios com os quais ele trabalha e o circundam na passarela: são imagens que sempre dizem o mesmo, pontuando a distância entre seu interesse interior e suas realizações externas.

O destoamento entre o período de trabalho de Kang e seus interesses amorosos funciona de modo a exhibir a lacuna entre seu trabalho e sua vida: há uma divergência entre os dois, uma falta de vínculo entre esses processos. O que se dará, então, será uma reconfiguração do objeto relógio, que, talvez possamos dizer, passará de um estado de “mercadoria” para o de uma “coisa”, antes de se tornar uma espécie de intervenção artística: ela consistirá em uma afetação de um espaço-tempo específico a partir de uma proposição que de alguma forma rearticula esse espaço, como propõe Nelson Peixoto Brissac no livro “Intervenções Urbanas” (2002). No entanto, antes desse aporte, tentaremos fundamentar a possível passagem de um objeto reconhecível como mercadoria a um objeto enquanto “coisa”, elucidando algumas interpretações sobre esses termos.

### **Mercadorias, objetos, coisas, obras de arte**

Em Heidegger, aquilo que define as *coisas* é a coabitação. No vinho que preenche o jarro, habitam os movimentos celestes: a chuva que cai sobre a terra e nutre a uva, de forma que o intercâmbio permanente faz parte do caráter básico de todo ente participante do mundo. “No presente da água, no presente do vinho, céu e terra habitam.” (2009, Página 117). O “derramamento” de uma coisa para outra é, então, a expressão máxima desses trânsitos permanentes, uma vez que ele evidencia o próprio acontecimento dentro do qual uma coisa se *oferece* a outra. Lembramos de Marcel Mauss (2009), citado no segmento anterior: quando oferecemos algo, ou presenteamos alguém, parte constituinte de nossas características também é doada; o tecido do mundo é impuro: tudo foi, assim como está, ‘tocado’ por tendências alheias que nos constituem. Remeto também à fórmula de Hélio Oiticica: “A

pureza é um mito” (1966), bandeira de guerra pelo sepultamento da “arte pela arte”, e das “essências” separadas de cada meio de expressão.

Outra intenção de Heidegger foi a de distinguir uma epistemologia científica sobre o que seriam “coisas” dessa outra que ele mesmo propõe, onde a permeabilidade dos componentes mundanos impossibilita que estes sejam entendidos como se fossem realidades intrínsecas e separadas em si mesmas. Ele escreve:

Mas assim que concordamos em estudar o jarro cientificamente, em termos de sua realidade, os fatos aparecem de forma diversa. Quando pomos vinho no jarro, o ar que já o preenchia é simplesmente substituído por um líquido. Considerado cientificamente, encher um jarro significa trocar um enchimento por outro. (2009, p.116)

Isso torna o jarro “possível para a ciência”, capaz de ser analisado em seus desdobramentos físicos específicos. Mas desconsidera a “coisidade” das coisas, seu caráter quase inominável, dado que se realiza apenas segundo uma constante permeabilidade entre elas próprias.

A apreensão científica das coisas, que segmenta e localiza atributos genealógicos e funcionais específicos, permite uma possível compreensão dessas coisas como utensílios, onde a cada objeto criado pela mão humana ou de origem “natural” corresponde uma série de operações para uso adequado, às quais a “coisa” em questão foi entendida para obedecer.

Podemos usar a mesma distinção teórica para abordar a diferença entre objetos artísticos e mercadorias: o gesto de Marcel Duchamp, ao tentar reposicionar o urinol dentro de uma galeria de arte, foi tão marcante por que determinou um rompimento entre um objeto a princípio dedicado a um usufruto adequado (expelir urina) e objetos “não exatamente” funcionais, dedicados à apreciação pública (obras de arte). O urinol é uma mercadoria, um objeto produzido em série, e cuja circulação se dá exclusivamente por vias comerciais. A circulação da obra de arte, ao contrário, é antes definida por critérios estéticos do que funcionais e mercadológicos. Entre os dois, talvez apareça a questão da “especificidade”: enquanto a mercadoria detém a evidência de um uso específico, o objeto artístico revela uma função “inespecífica”. Sua apreensão depende menos de pressupostos funcionais explícitos do que de uma visada do olhar do espectador. Como analogia, podemos recordar a tese de Jacques Aumont sobre as experiências fílmicas dos irmãos Lumière, em “O Olho Interminável” (2004): o que interessa ali é a possibilidade de um olhar que percorre (e ao

percorrer, descobre) o quadro. A consequência é a descoberta do objeto “plano cinematográfico” menos detido pela rigidez de uma estrutura funcional do que apto a se revelar através de um olhar atuante. O olhar se aplica a um processo de descoberta. Ao invés de se inserir dentro de uma programação antecipada, encena processos interpretativos novos.

Evidentemente, esses processos interpretativos vão resultar em novas “verdades” sobre o objeto em questão. Mas essas se darão segundo um esforço cognitivo do espectador, e não a partir de uma estrutura dada. Novamente, podemos usar esse argumento como contraponto à prerrogativa de Baudry, segundo a qual o caráter “concluído” da narrativa cinematográfica força interpretações que prorrogam o domínio ideológico do capital. O olhar em ato de percepção e criação pode desmembrar a funcionalidade estrutural de certas narrativas. É claro que cada narrativa confere ao espectador maior ou menor espaço para esse tipo de atuação.

Podemos pensar a diferença entre mercadorias e objetos artísticos também a partir do que Walter Benjamin propôs sobre a diferença entre objetos em série e obras de arte, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2008). O que compõe a autenticidade do objeto artístico, segundo Benjamin, é seu “aqui-agora”, sua “Aura”. A aura do objeto artístico abarca sua presença enquanto testemunho histórico: os detritos que marcam o corpo físico desses objetos foram atravessados pela história, resultando num encontro material entre passado e presente. Essa característica “inigualável” não pode aparecer quando reproduzimos esses objetos em série. Por isso a noção de “aqui-agora”: o testemunho se dá na superfície do objeto, tornando-o materialmente insubstituível. Escreve Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (2008, p. 168)

De forma próxima, podemos dizer que o caráter descartável da mercadoria impede que ela guarde esse testemunho. Isso, é claro, depende de um desapego sentimental: uma mercadoria que perdura numa família por gerações, como uma mesa de jantar, passa a guardar o testemunho da história daquela família, sem, no entanto, se tornar obra de arte. Para isso, o objeto deveria se reconfigurar segundo uma flexão estética, que o tornasse apto à apreciação pública e não mais apenas particular. Por outro lado, e por qualquer razão, a mesa pode guardar alguma singularidade histórica que confira importância a sua preservação. Podemos

pensar no quarto do suicídio de Getúlio Vargas, por exemplo, que não é uma composição estética, mas permanece preservado no palácio do Catete, no Rio de Janeiro. Os móveis que compõem o quarto também preservam a memória material de um período. Mas, nesse caso, só foram preservados pela filiação automática de suas imagens com a do ex-presidente. Não podemos propor o mesmo sobre os objetos de rápida circulação: a maioria esmagadora destes se transforma em puro lixo, o oposto diametral dos objetos cuja Aura deve ser preservada. Há uma melancolia, uma “pulsão de morte” nesses objetos intocados pelas solenidades oficiais.

Acima de tudo, podemos dizer que esses objetos com “Aura” interessam a Benjamin por que guardam o processo histórico em sua pele. Não são efêmeros, mas marcantes. Esse aspecto fundamental os diferencia das mercadorias, cujo fluxo da circulação impossibilita que se posicionem como objetos de relevância histórica.

Um contrabalanço a essa concepção pode ser observado quando pensamos no gênero das “naturezas mortas”. Norman Bryson, no livro “Looking at the Overlooked” (2004), pontua que esse gênero de pintura serviu em parte como testemunho da cultura material referente a diferentes épocas. Dessa forma, os objetos mundanos adquiriam os contornos de dados históricos, sendo então assimilados pelas gerações futuras de pesquisadores como concernentes a contextos materiais específicos. A natureza morta deve ser considerada como “produzida pelos próprios objetos com os quais a pintura de natureza morta lida, e ao nível da cultura material as quais esses objetos pertencem.” (p. 12).

Essa preposição confere significado histórico aos bens da “cultura material”, mas podemos opor alguns aspectos a essa mesma preposição: primeiro, a natureza morta apenas causa rastro histórico por ser antes considerada como *pintura*, ou seja, uma forma artística em particular, e não como ilustração de um contexto material determinado. O valor artístico atribuído confere importância à sua preservação, antes de sua relevância como documento. Podemos dizer que o objeto representado é menos importante do que a pintura em si, organizada segundo uma elaboração estética específica. Em segundo lugar, e pensando em termos de determinação histórica, diríamos que os objetos representados na natureza morta fazem parte de um fluxo material muito distinto daquele que surgiu com a segunda revolução industrial. Aqui, o acúmulo incalculável de mercadorias determina que seu possível rastro histórico seja muito mais efêmero, em comparação aos representados pela natureza morta de outros tempos. Mas os temas relativos à natureza morta como forma artística serão abordados

ainda posteriormente, quando formularemos nossa concepção de objetos “mundanos” que serão reconfigurados como objetos de arte. Agora, nos concentraremos ainda numa segunda distinção: após termos debatido a diferença entre “objetos” ou “coisas” e “mercadorias”, falaremos sobre uma possível diferença entre objetos e coisas.

No livro “The Object Reader”, a tematização de um contraste entre objetos e coisas chamou a atenção de diferentes colaboradores. Bill Brown começa o artigo “Teoria da Coisa” (2009) atentando para o problema específico de teorizar sobre o próprio termo, “coisa”. Não deveríamos deixá-las intocadas pelos aparatos teóricos, cuja predisposição habitual é a de engessar seus objetos de análise? Ao contrário do pensamento, a “coisa” abarca “algo concreto, que nos alivia das abstrações desnecessárias.” (p. 139). “Ideias”, Francis Ponge escreveu, “me dão uma sensação de náusea” enquanto “objetos do mundo exterior, por outro lado, me deliciam.” (p.139). O esforço teórico seria então o de conter essas “coisas”. Mas se elas são “concretas”, compondo assim o “mundo material” ao nosso redor, o corpo de tudo aquilo que é perceptível, não seriam elas as próprias motivadoras de qualquer espécie de análise? Ou a análise as segmenta, de forma que deixam de ser “coisas” e passam a ser objetos passíveis de um delineamento específico? Aparentemente voltamos à conceitualização de Heidegger: quando particularizamos demais a ideia de “coisas”, observando nelas uma composição específica, as separamos de sua fluência com o mundo, onde não há separação, mas sim derramamento.

Há uma “específica inespecificidade” que as coisas denotam, continua Bill Brown (p.140). Ao mesmo tempo em que é possível denominá-las na própria categoria geral de “coisas”, não se pode verificar seus componentes sem que elas deixem de sê-las. Quando falamos em “objetos”, ao contrário, a localização destes parece ser mais pontual e manifesta. Se falarmos em “objeto de arte”, por exemplo, podemos localizar o termo segundo algumas condições razoavelmente legíveis. Um objeto de arte é assim chamado por ser relativo a um sistema que o compreende dessa forma, nos diria Arthur Danto, no livro “Andy Warhol” (2012). O objeto artístico se refere a algumas condições específicas: um museu que o exhibe, uma galeria que o vende, uma coleção que o compra; um aparato crítico que o reconheceu como “arte”, um aparato acadêmico que perpetua sua posição histórica, etc. Enfim, a localização do objeto de arte, quando falamos sobre um, abarca uma série de signos reconhecíveis. Partindo desse pressuposto, podemos vislumbrar uma espécie de utilidade relativa a esses objetos, ainda que

sejam artísticos. O destino de sua produção é manifesto: o objeto de arte supõe os contextos locais citados, como a galeria e o museu.

“Tem alguma coisa nesse poema que nunca vou entender.” Cita Bill Brown (p. 141). Não é rara essa utilização do termo “coisa”: a coisa é exatamente marcada por sua indefinição, por sua falta de atributos. Ela parece uma pré-condição daquilo que compõe o mundo. Tudo é alguma coisa, e, segundo esse termo, todas as coisas parecem se assemelhar. É comum, ao se esquecer o nome de algo, chamá-lo de “coisa”: a coisa é anterior ao nome; o nome localiza, com mais clareza, os atributos da coisa. Bill Brown, novamente citado a seguir, se debruça particularmente sobre a diferenciação entre objetos e coisas.

Começamos a confrontar a “coisidade” dos objetos quando eles param de funcionar para nós: quando a furadeira quebra, quando o carro para, quando a janela fica encardida, quando seus fluxos com os circuitos de produção e distribuição, consumo e exibição, ficam detidos, ainda que momentaneamente. (...) Você pode pensar as coisas, em segundo lugar, como aquilo que é excessivo nos objetos, como aquilo que excede sua mera materialização enquanto objetos ou sua mera utilização como objetos – sua força enquanto presença sensual ou presença metafísica, a mágica através da qual objetos se tornam valores, fetiches, ídolos, totens. Temporalizada na forma do antes e depois dos objetos, a coisidade eleva-se a uma potência (o ainda não formado ou ainda não “formável”) e a um excesso (o que permanece fisicamente ou metafisicamente irreduzível aos objetos). (2009, P. 140 e 141)

Partindo da argumentação elaborada nos trechos acima, podemos distinguir dois atributos do conceito de coisa. Porém, antes de fazer essa distinção, é importante notar que esses atributos parecem antes negar qualquer afirmação possível do que propõem: ou seja, as “coisas” parecem se definir mais pela subtração de atribuições características do que pela afirmação delas.

O primeiro argumento propõe que as coisas, ao contrário dos objetos, não podem ser definidas por parâmetros de utilidade. “Coisa” denota algo de “amorfo”, inconcluso, e, por isso, incapaz de funcionar segundo uma operatividade causal. As coisas aparecem como algo de “excessivo” nos objetos, ou seja, algo que excede sua posição dentro de um sistema legível. A coisa aparece quando ao objeto é subtraído seu estatuto funcional.

O segundo argumento compreende as coisas segundo um caráter transacional, uma potência. Elas são o “antes e depois” dos objetos, diferindo deles mesmos. São ainda a suspensão antes do encerramento que os nomeia. Sendo o “antes” de um objeto, a coisa pode

ser sua inspiração, algo como o “campo de imanência” formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “O que é a filosofia?” (1992), onde as potências convivem em desequilíbrio e permeabilidade, antes de serem formalizadas como conceitos. Há a aparição de um vasto “campo” onde as potências fluem, mas este também é desértico, precisando de um impulso apolíneo que o componha. “Alguma coisa nesse poema”, como citado anteriormente: algo ainda não identificado, e que talvez não se identifique, mas que não deixa de estar desperto, trazendo impulso e interesse para si.

Ao objeto, então, advém uma caracterização funcional, uma série de atribuições específicas. Falamos da especificidade do objeto “relógio”, de sua definição como aquele que rege o tempo segundo parâmetros particulares: a constância dos segundos, minutos e horas, a regência do cotidiano em larga escala social. O “objeto de arte” também abarca uma legibilidade particular. Entendemos que quando falamos de um deles, nos remetemos a um aparato funcional próprio, àquilo que compõe o sistema de arte e permite que alguns objetos escolhidos circulem como tais. Mas não há um “algo” no objeto de arte que opera ao largo desse sistema? Um algo fora da discursividade especializada que o define como artístico. Talvez possamos encontrá-lo exatamente no seu derramamento: naquilo que deixa de operar segundo as determinações institucionais e se depara com o mundo, e com o potencial da arte para dizê-lo. Mas não, também, segundo as regras desse mundo com o qual se depara, mas regras próprias: exatamente na negociação entre o sistema da arte e o “mundo lá fora” se pode encontrar o que escapa aos dois: a “coisa” referida, devaneio e criação de quem a percebe, e aponta uma terceira via. Os artistas sempre falam da diferença entre a inspiração e a concretização de um projeto: ele se transforma ao longo da jornada, perde-se um ponto, ganham-se outros. O espectador que observa uma obra também pode perder seus significados imediatos, assim como retomá-los: construir *sobre* a obra, ressignificá-la. Além disso, o espectador, o “homem mundano”, pode fazer o mesmo com as coisas do mundo: interromper o fluxo de sua significação normal, reapropriar-se delas. Ao invés de objetos, torná-las de novo “coisas”, correspondentes a um fluxo não mais cotidiano, mas singular.

Essa possibilidade de interromper o fluxo “normal” dos objetos mundanos foi tematizada por diferentes teóricos e artistas. Vamos, agora, debater seu uso em Tsai Ming-Liang, tendo em vista a proposição de objetos que transitam entre sua habitualidade cotidiana e a possibilidade de serem reinseridos segundo uma visibilidade artística.

## **As práticas da Intervenção**

Ao longo dos segmentos anteriores desse capítulo, procuramos explorar alguns pontos principais acerca da relação dos personagens de “Que horas são aí?” com objetos de consumo, mais especificamente os relógios, que fazem parte tanto do repertório visual das cidades quanto da dramaturgia desse e de outros filmes de Tsai Ming-Liang. Vimos que há uma aparente falta de vínculo do protagonista Hsiao-Kang com seu próprio regime de trabalho: enquanto seu corpo está remetido a um espaço-tempo repetitivo, cotidiano, seu desejo aponta para um âmbito espacial diverso, algo fantasmagórico, relativo à imagem vaga de seu interesse amoroso, Chyi. Notamos a aparência de uma incompletude, um lapso temporal produzido pelo regime de trabalho de Kang, onde o próprio, por participar de apenas uma parte do processo de produção, acaba se tornando alheio a ele, vivenciando-o de forma apenas automática e circular, remetendo-se assim à própria imagem dos relógios que o cercam. Essa imagem se refere ao relógio enquanto mercadoria, e por isso reproduz certa produtividade capitalista, onde o trabalhador, por desconhecer a integralidade de seu processo de trabalho, acaba destacado de suas próprias realizações.

Em seguida, anunciamos uma análise estética das reconfigurações que Kang insere no filme, desconstruindo seu regime de trabalho. Antes disso, entretanto, procuramos distinguir o objeto enquanto “mercadoria” de um objeto enquanto “coisa”, no sentido de criar condições para pensar os objetos que compõem o cotidiano das grandes cidades enquanto passíveis de sugerir proposições artísticas. Dessa forma, chegamos à hipótese de um objeto “inespecífico”, permeável, na acepção heideggeriana, e assim diverso da mercadoria marcada por uma qualidade de uso específica, por seu caráter de utensílio. O objeto artístico, ainda que se torne legível ao ser adotado por um “sistema de arte” que o identifica como tal, mantém um caráter desigual e amorfo: a possibilidade de ser reapropriado de forma múltipla, de entrar em conflito com o discurso corrente sobre sua significação.

O que iremos propor agora é que Kang, além de produzir gestos que se aproximam da prática da intervenção artística, reintegra a totalidade de seu processo produtivo ao intervir nos objetos com os quais trabalha, criando proposições pessoais e não mais apenas concernentes a suas determinações cotidianas.

Anteriormente comentamos a cena onde Kang, de “Que Horas são Aí?”, bate repetitivamente seu relógio contra o corrimão da passarela onde trabalha. A batida insistente do relógio remete ao próprio passar moroso do tempo, idêntico a cada segundo que passa. Em

uma cena posterior, particularmente relevante, Kang está em um aeroporto, admirando os relógios que marcam a hora de inúmeras cidades num painel eletrônico. Podemos supor que ele persegue a imagem de Chyi, submersa em outro fuso horário, bastante diverso ao seu. À frente de Kang, vemos um moinho d'água numa pequena fonte, girando incessantemente e produzindo um som ritmado a cada vez que a água é despejada. Kang, também perseguido pela imagem maquínica e circular do moinho, lança seu relógio com raiva contra ele. Parece querer interferir no ritmo daquele tempo, afrontá-lo a partir do tempo que, na verdade, pretende ocupar. Tenta, assim, marcar o espaço que o circunda. De alguma forma, redesenhá-lo a partir de uma articulação interior.

Antes desse momento, no entanto, já víamos Kang mostrar seu desejo em relação à hora parisiense de outras formas. À noite, depois de seu primeiro e último encontro na passarela com Chyi, Kang liga para um serviço de ajuste de fuso horário e se informa sobre a hora exata da cidade de Paris. Em seguida, o personagem adquire a obsessão de alterar a hora de todos os relógios que encontra para a hora parisiense. Ao longo do filme, vemos que sua obsessão se intensifica: primeiro Kang troca a hora dos relógios com os quais trabalha; em outro momento, entra em lojas e calmamente altera os relógios que encontra. Em certa cena, consegue entrar em uma das sessões de controle do aeroporto, onde ficam os controles dos painéis públicos. Evidentemente, sua intenção é a de exibir seu desejo de reconfiguração do tempo para os transeuntes do aeroporto em conjunto, mas dessa vez ele é impedido por um funcionário que entra na sala.



*Kang, na sala de controle dos relógios do aeroporto.*

Na cena culminante das experiências interventoras de Kang, este sobe ao topo de um edifício e, com a ajuda do cabo de uma antena, altera a hora de um grande relógio analógico urbano. A paisagem de Taipei é estranhamente transtornada pelo “vandalismo” mínimo de Kang. Após seu grande feito, o personagem abre uma garrafa de vinho, que havia levado ao topo do edifício para celebrar. Vemos, de forma diversa ao resto do filme, e em franca oposição ao tédio que perseguia o personagem em seu cotidiano na passarela, a evidência de um momento alegre, e, mais do que isso, de uma realização, talvez por Kang ter criado uma composição única, que merecia ser celebrada.

Trata-se também de um atentado a certa constituição urbana: essa flexão não poderia estar mais próxima do proposto por Nelson Peixoto Brissac sobre as práticas das intervenções urbanas. A intervenção urbana, argumenta Brissac, é marcada por uma atitude de deslocamento, ou afronta, a certo “estado de coisas”, a um tecido urbano constituído. Escreve o autor:

Enquanto as obras convencionais para sítio específico tendiam a se acomodar às condições formais dos espaços, presas a uma abordagem puramente estética, eles (os artistas) passam a conflitar com a arquitetura e a disposição dos lugares. São intervenções na cidade que reequacionam o espaço urbano. (2002, p. 18)

Não podemos, evidentemente, chamar qualquer desvio da habitualidade urbana de preposição artística. Para isso, seria necessária a intenção da produção de uma sensibilidade estética, a partir de uma proposta construída para tal. Não se trata do caso do personagem Kang. No entanto, podemos ressaltar algumas possibilidades a partir das intervenções mínimas de Kang.



*Kang debruçado no parapeito de um edifício, alterando a hora do relógio com o cabo de uma antena.*



*Em seguida, Kang bebe vinho e descansa.*

A primeira, talvez, passe pela própria ideia de “mínimo”. Como argumenta o próprio Brissac em seu texto sobre intervenções urbanas, estas detêm, entre outras origens, um traço relativo às práticas minimalistas. Como ressaltou o artista e escritor David Batchelor (1999) sobre um dos precursores do minimalismo, o também teórico e artista Robert Morris, a utilização de formas basicamente simples e neutras para construir suas esculturas servia para que o espectador pudesse compor seu próprio juízo estético sobre aquilo que experimentava.

Dessa forma, rompe-se com a unidade formal proposta pelo artista, e, em parte, aquele que propõe a obra é quem a observa, e não mais apenas o compositor, mediante um gesto “autêntico”. A novidade dessa sugestão serviu para que o próprio espaço do museu passasse a ser pensado como limitado para a fruição artística: porque a fruição do objeto de arte se refere apenas à neutralidade arranjada dos museus e galerias, onde se posicionam as obras sobre superfícies brancas, que as isolam entre si? A ideia de uma obra sugerida pelo próprio observador não permitiria que a arte fosse descoberta, *visada* em outras localizações, ou seja, qualquer localização, não necessariamente legitimada pelo aparato institucional que promove as obras de arte?

É evidente que o corte fundamental já havia sido definido por Duchamp no início do século, ao conceber o trânsito entre objetos banais, “indiferenciados”, com objetos artísticos, quando tentou inserir seu mictório num salão de arte. Mas ainda mais fundamental para Duchamp era suspender a diferença entre objetos legitimados como artísticos e objetos não legitimados. Como o mesmo coloca em entrevista (1997), o mictório era interessante por ser um objeto “esteticamente indiferente”. Ou seja, o mictório interessava por não *querer ser arte*, e, portanto, ao ser deslocado para uma galeria, passaria a ocupar um espaço não condizente com ele mesmo. O interesse de Duchamp era questionar frontalmente a ontologia do objeto artístico, sua condição de existência. Morris, de forma diversa, queria sim produzir arte, sem necessariamente pôr em dúvida suas condições ontológicas. Mas ele não faria isso segundo os termos do objeto “encerrado” modernista, cuja composição depende exclusivamente do gesto do artista. Morris engendraria termos novos, que rompiam tanto com a localização habitual da arte quanto com a necessidade da participação do artista na construção das obras. O entendimento do objeto enquanto arte passava a ser dividido com o público, que deveria sugeri-lo.

A partir da ruptura espacial promovida pelo minimalismo, temos condições para pensar a arte segundo proposições espaciais novas. Temos também condições para pensar uma arte que em certa medida acontece a partir de uma *visada* do espectador. Com esse pressuposto em vista, podemos entender que certa fragilidade intrínseca percorre essa produção sensível. Ela se realiza a partir do gesto de quem a observa, e este pode acontecer ou não, passando ao largo de qualquer sugestão estética possível. De certa forma, a arte do objeto minimalista só existe se o espectador for capaz de concebê-la.

Pode-se argumentar que as intervenções de Kang não delineiam qualquer produção artística, dado que sua intenção não é a de produzir diferenças sensíveis - pelo menos não para um público dedicado a observá-las. Kang pretende apenas se declarar, de forma quase invisível, para sua namorada imaginária. No entanto, e como contra-argumento, o que o personagem faz ao reinscrever a hora do relógio-paisagem do grande edifício é exatamente uma forma de exibir, publicamente, sua declaração amorosa. Não se trata, evidentemente, de uma intervenção com aspectos estéticos bem definidos, legíveis para um público em geral. Mas podemos argumentar que Kang a produz com uma intencionalidade romântica. Sua “obra” parece uma serenata arquitetural e vazia, uma declaração de amor dedicada ao nada, que se depara com um público que pode vagamente reconhecê-la. Há, acima de tudo, um cotidiano que minimamente se dispersa quando a hora dos relógios públicos aparece modificada.

Podemos, então, considerar essa suspensão temporal que Kang promove no interior de sua paisagem habitual, a paisagem que experimenta diariamente. Ao interferir no aparato mecânico que cotidianamente encerra seu corpo num regime temporal, Kang cria a suposição de uma segunda temporalidade no interior daquela que lhe era regular. E esse segundo regime temporal é amplamente determinado pelo personagem: ele não está mais “fragmentado” pela própria produção, alheio aos termos dela. Ao contrário, agora o personagem investe sobre cada trecho de seu composto inventado. Digamos que a “produção” do personagem é realizada em etapas relativamente calculadas, como numa série de esculturas, ou intervenções. Primeiro ele tem a ideia de modificar as horas, e então se informa sobre o horário exato em Paris. Em seguida, altera gradativamente os ponteiros dos relógios que encontra, até chegar ao grande relógio no topo do edifício. A concatenação consciente dos eventos permite que Kang os celebre no final, escapando assim à sua apatia, à sua vagueza habitual. Sua comemoração é também pelo feito de ter assumido os termos da própria produção.

Outra fonte genealógica para a noção de intervenção urbana a aproxima razoavelmente da ideia de performance artística. Aqui, o gesto físico é o principal convocado no sentido de se reconfigurar tanto um espaço quanto as próprias condições epistemológicas de um corpo dado. Jorge Glusberg, em sua genealogia histórica da arte da performance, escreve:

Ao mesmo tempo, a Body Art se diluía dentro de um gênero mais amplo – a performance. Os criadores (...) convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais

quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte. (2011, p. 43)

Atentamos para as duas frases finais do trecho acima. Há, na prática da intervenção, e mesmo na prática artística em geral, uma transmissão entre o sujeito que propõe a obra e o objeto concebido. Os vestígios daquele que propõe um trabalho ficam marcados sobre este: em certos termos, é quase indefinível a diferença entre o “objeto em si” e o artista no objeto. Essas premissas apareceram nas problemáticas artísticas há não muito tempo, com o legado de Duchamp e do expressionismo abstrato. Iremos expor alguns pontos sobre a herança do expressionismo abstrato a seguir, no sentido de também pensar uma obra que sai do espaço físico do quadro e passa a participar de uma espacialidade mais ampla. Além disso, o tema do corpo do artista como marca sobre a obra também aparece na prática desse gênero artístico.

No final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, o artista plástico e escritor Allan Kaprow passou a cunhar a palavra “happening” para definir seus projetos artísticos. Kaprow era herdeiro dos expressionistas abstratos, tendo escrito um ensaio sobre o legado de Jackson Pollock, quando este faleceu (1958). Pintor por formação, o que interessava a Kaprow na prática pictórica era antes a atuação do artista sobre a superfície do quadro do que o resultado pictórico deste. Kaprow pensava a criação em suas formas performáticas, ou seja, menos no resultado plástico sobre o quadro do que uma instância que permanecia de certo modo invisível ao espectador: a composição em ato, os movimentos do pintor no momento de concebê-la. Em boa medida, o interesse de Kaprow por Pollock provinha dessa questão: a evidência dos gestos de Pollock ficava assinalada em suas telas, de modo que seus quadros podiam ser vistos não apenas como a expressão de traços, cor e ideia, mas também a partir da movimentação de um corpo que os havia arranjado.

No final de seu ensaio sobre Pollock, Kaprow profetiza que os “alquimistas” (p.45) da década seguinte, os anos sessenta, deixariam de trabalhar apenas com os materiais tradicionais da produção plástica. Pollock havia extrapolado a superfície pictórica com seu “All over” (trata-se de um recurso poético atribuído a Pollock: ao invés de equilibrar o quadro através de um arranjo de volumes e figuras, Pollock pintava sobre todos os trechos com a mesma intensidade, até as beiradas, de modo a gerar a sensação de que a pintura poderia extrapolar os limites da tela), que anunciava o extra-campo da tela, ou seja, o próprio mundo, para além do recorte que ela demarcava.

O corpo do artista haveria de aparecer junto no quadro, também revelado pelo gesto da “action painting”. Pensando a partir dos termos de um corpo que se manifesta na tela, que se impõe sobre ela ainda que não tenha sido convidado, para Kaprow os elementos do mundo cotidiano também começariam a se inserir nas práticas artísticas: telefones, ventiladores, bandeiras, o próprio corpo físico do pincel... Os materiais tradicionais do arranjo artístico não seriam mais suficientes para pensar o mundo. O surgimento da Pop Art viria confirmar as expectativas de Kaprow, quando Liechtenstein, Warhol e outros irrompem no espaço do museu com objetos mundanos, mas dedicados a serem apreciados como objetos artísticos.

Já comentamos a leitura de André Bazin sobre “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin. Um dos pontos que interessava ao crítico era a ineficiência de Carlitos ao lidar com os inúmeros componentes da fábrica em que trabalhava. Havia, acima de tudo, um corpo demandado pelo aparato mecânico, mas este não correspondia ao corpo do próprio Vagabundo, que destoava do ritmo das máquinas. Essa falta de correspondência entre “corpo” e “máquina” remete também as diferenciações históricas entre “arte” (talvez especificamente no sentido original de “técnica”, ou *techné*) e “vida”. A vida seria a verdade do corpo, sua expressividade possível, assim como a potência de uma expressividade espontânea, separada dos aparatos artificiais e criada apenas por ele. A “técnica”, referida ao objeto e à arte, é a demanda artificial pela criação de um corpo novo, correspondente a um mecanismo social específico. Como, então, vincular essas duas entidades aparentemente separadas? Em outro segmento de “A Arte da Performance”, Glusberg escreve:

Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgredir a realidade operativa. (...) Trata-se do tempo próprio de cada manifestação, o desenrolar temporal da obra, que nunca coincide com o tempo cronológico, constituindo-se num elemento externo que às vezes é externo e às vezes interno. (2011, p. 57 e 69)

Vimos que as intervenções mínimas de Kang passam pela tentativa de vincular o que produz ao que sente, ou seja, pôr em contato seu trabalho material (e o cotidiano ao qual ele se refere) com sua vida. O corpo de Kang, como o de Carlitos em “Tempos Modernos”, não consegue entrar em acordo com o ritmo das máquinas, sendo submetido por este. A alteração da hora dos relógios é uma tentativa de harmonizar suas aflições interiores com um espaço

que não condiz, e de forma alguma pode responder, a elas: o espaço do trabalho e seus signos maquínicos, da regulação do cotidiano pelas forças produtivistas.

Kang produz essas alterações, primeiramente, ao criar uma correspondência entre seu corpo e os objetos de seu trabalho. Ele reconfigura o gesto cotidiano, que antes consistia em sentar numa passarela e atrair a atenção de fregueses, num gesto criativo e não correspondente à funcionalidade das máquinas. O trânsito entre corpo e objeto reconfigura os dois: ao seu desdobrar para alterar a hora dos relógios, Kang reinsere seu corpo numa situação diversa da qual ele estava submetido. Seu corpo reaparece em ato “performativo”, destoando assim de suas “ficções” correntes, como diria Glusberg. O corpo, ao se inscrever de forma sensível no objeto, que antes era marcado por sua característica específica, serial e mercadológica, leva-o ao estado de coisa, temporariamente desabilitada para seu uso padrão, funcional.

Outra sugestão particularmente interessante sobre o trânsito entre uma atitude física e a composição de “coisas” é argumentada por Elizabeth Grosz. A autora coloca que um estado de “coisa” é simplesmente a consequência de uma atitude física e mental que a define. Ou seja, a coisa condiz a uma manipulação expressiva do corrimento interminável do mundo. Ela escreve:

Coisas são a nossa forma de lidar com um mundo em que estamos enredados, mais do que temos domínio. A coisa é o compromisso entre o mundo tal como é em sua abundante e interminável multiplicidade – um fluxo, como James diz, um continuum em termos lacanianos, ou ondas de vibrações interpenetrantes no entendimento de Bergson – ou o mundo como precisamos que seja ou queremos que seja: aberto, dócil para a intenção e o propósito, flexível, maleável, manipulável, passível. É um compromisso entre mente e matéria, o ponto de cruzamento entre uma e outra. (2009, p. 126)

A hipótese de trabalhar sobre a matéria de um mundo interminável, pondo-se em oposição a ela. Tal é a elaboração performativa e interventiva de Kang, que refunda o espaço a partir de seus ímpetus pessoais. Mas Grosz falava de uma possibilidade de refundar a matéria do mundo segundo uma docilidade construída, como resultado do compromisso “entre mente e matéria”. No caso de Kang, como assinalamos, tratava-se, ao contrário, de uma oposição a essa matéria já definida, ou seja, a própria forma de sua paisagem social e cotidiana. Há, nesse sentido, um distanciamento profundo entre arte e vida, que tenta ser reabilitado pela força de investidas artísticas.

De forma diversa as elaborações de Kang, que mostram uma afronta “mínima” a certo aparato social, revelando a tentativa do personagem em aproximar seu trabalho de sua vida, a história das manifestações artísticas demonstra que houve tentativas mais amplas de compor o trânsito entre arte e vida. Algumas, inclusive, subsidiadas pelo estado, que gerava condições para agregar o pensamento artístico a constituições sociais novas.

Jacques Rancière, em “O Destino das Imagens” (2012), recorda vários exemplos da permeabilidade construída entre arte e vida. Nessas propostas, vemos que há uma adequação entre a estética e composições sociais mais generalizadas.

(...) podemos pensar nas obras e nos programas da época simultaneísta, futurista e construtivista: uma pintura, como a concebem Boccioni, Balla ou Delauney, cujo dinamismo plástico desposa os movimentos acelerados e as metamorfoses da vida moderna; uma poesia futurista em consonância com a velocidade dos carros ou o crepitar das metralhadoras; um teatro como o de Meyerhold, inspirado pelas puras performances do circo ou inventando as formas da biomecânica para homogeneizar os jogos cênicos com os movimentos da produção e da edificação socialista; um cinema do olho-máquina vertoviano, tornando sincrônicas todas as máquinas: as pequenas máquinas dos braços e das pernas do animal humano e as grandes máquinas de turbinas e pistões; uma arte pictural das puras formas supematistas, homogênea com a construção arquitetural das formas da vida nova; uma arte gráfica à moda de Ródtchenko, conferindo às letras das mensagens transmitidas e às formas dos aviões representados o mesmo dinamismo geométrico, em harmonia com o dinamismo tanto dos construtores e pilotos da aviação soviética quanto dos construtores do socialismo. (p. 30)

O exemplo de Dziga Vertov mostra a sincronicidade pretendida entre a velocidade das máquinas e aquela dos corpos que trabalham. Vislumbrava-se a possibilidade de reconstruir um país, onde o proletariado manso e engajado da União Soviética conseguiria permanecer fiel ao ritmo da produtividade em larga escala. Os cortes rápidos de Vertov também remetiam ao intenso ritmo das indústrias. Além disso, ao assistir a um filme como “O Homem com uma Câmera” (1929), temos a impressão de uma sociedade escrupulosamente organizada, onde cada movimento, cada fragmento do cotidiano (inclui-se aí o tempo dedicado à recreação, ao atletismo, à vida amorosa regulada pelo aparato do estado com certificações e documentos, etc.), condiz à regulação do tempo promovida pelo aparato estatal. E Vertov produzia suas imagens com a esperança em uma sociedade amplamente integrada, sem desacordos formais ou ideológicos entre a produção artística e a experiência social e diária.

Evidentemente, o que apresentamos como uma desvinculação entre o regime de trabalho de Hsiao-Kang e seus interesses pessoais não poderia estar mais longe da agregação das forças de trabalho promovida por Vertov. Tsai Ming-Liang narra a impossibilidade do personagem de trabalhar segundo suas condições interiores. E boa parte do filme mostra as investidas desse personagem para superar essa desagregação entre as condições de seu trabalho e sua vida. Essas investidas se dão na forma de um confronto, de uma oposição relativamente vigorosa entre as duas instâncias. Como conclusão final, diríamos que Kang se utiliza das características de seu entorno material apenas no sentido de alterá-las. Sendo assim, “Que Horas São aí?” narra o desligamento entre o personagem e seu entorno espacial e físico, a cidade onde mora. Não há comunhão no filme que não seja forçada, e a tendência do personagem é a de alargar suas diferenças em relação à sua cidade e àquilo que a compõe. Os objetos, então, aparecem como agentes de submissão, a não ser quando são francamente transfigurados, violados.

No terceiro e último capítulo dessa dissertação abordaremos uma operação estética diferente em Tsai Ming-Liang: a partir da inserção de imagens midiáticas em alguns de seus filmes, tentaremos pensar uma comunhão entre os percursos dramáticos dos personagens e seus entornos. Ou seja, vislumbraremos uma construção estética que viabiliza a relação entre a vida dos personagens nos filmes e outros tipos de aparatos sociais que os cercam.

## CAPÍTULO 3

### Frutos da mídia (“O sabor da Melancia”, 2005)



“O sabor da Melancia” (2005) começa com a imagem em larga escala do que parece um grande espaço subterrâneo. Parece se tratar de um corredor, cujas extremidades físicas quase correspondem às extremidades do quadro. No centro da imagem, duas direções opostas se cruzam. As informações visuais que esse primeiro plano apresenta não serão indiferentes ao filme: na verdade, os acontecimentos que pretendemos analisar, principalmente em relação às suposições conceituais que levantamos a partir do filme, nos parecem já estar contidos nessa primeira imagem. A oposição entre as direções fundará uma bifurcação estética no interior do filme: duas direções, ou construções, que se cruzam, se permeiam e separam, como desenvolvemos a seguir.

Após algum tempo com o plano em câmera fixa, uma mulher entra em cena na extremidade direita do quadro. Ela é magra e usa roupas comuns. Nada destaca sua figura em particular, além de sua própria presença em cena. Passados alguns segundos, uma segunda mulher entra pela extremidade esquerda do quadro. Sobre sua aparência, pode-se dizer quase o contrário da primeira: esta usa um uniforme de enfermeira, e a roupa é justa demais, destacando sua forma física. Além disso, como podemos ver quando ela se aproxima mais do centro da imagem, ela carrega uma melancia nas mãos, o que soa como um elemento

relativamente esquisito. As mulheres se cruzam no lado esquerdo do quadro, e seguem em direções opostas. As cenas seguintes, montadas em paralelo, irão apresentar essas duas mulheres em situações bastante distintas.

A segunda mulher que aparece em quadro, a enfermeira, se encaminhava para o set de um filme pornográfico, onde atuará como atriz principal. A ligeira peculiaridade de sua roupa de fato denotava uma encenação: se tratava de alguém que não habita o mesmo “cotidiano” da primeira mulher, com roupas comuns, mas que já estava parcialmente inserida em um ambiente encenado, perto de submergir completamente na criação de um produto audiovisual.

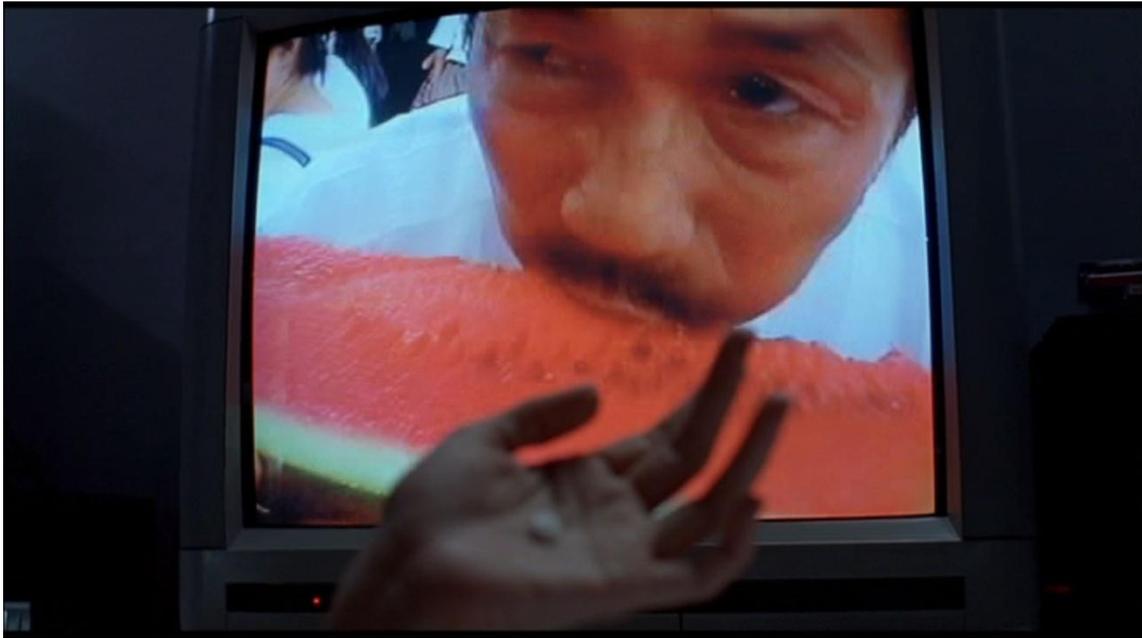
A primeira mulher que, depois entenderemos, trata-se de Chyi (a mesma protagonista de “Que Horas são Aí?”) é mostrada em seu apartamento, assistindo à televisão. Enquanto, na montagem paralela, vemos a atriz pornô se aproximando de um orgasmo encenado, Chyi é mostrada em casa, inerte em frente ao televisor. O cotidiano urbano, como mostrado em “O sabor da Melancia”, é acionado por imagens de tédio e inércia, marcadas pelas cenas de Chyi em frente ao seu aparelho televisor, ou em outras situações de escassez cotidiana, ditadas por uma forte impressão de ausência de perspectivas. O procedimento, como vimos, é comum ao trabalho de Tsai. Basicamente, a personagem come, dorme ou espera alguém. Apenas as garrafas de suco de melancia e as pílulas que consome, de forma aparentemente compulsiva, parecem acompanhá-la em sua solidão. Por contraste, as imagens pornográficas expõem a culminância de uma representação do prazer, mas que só pode acontecer mediante essa encenação – que se realiza, evidentemente, dentro da própria encenação geral do filme “O sabor da Melancia”. Assistimos, então, ao paralelismo entre duas elaborações estéticas distintas, duas construções da imagem, uma que se passa como apresentação do cotidiano “comum” de uma mulher, Chyi em seu apartamento, e outro que se refere à encenação explícita (dado que teremos acesso às imagens da própria produção do filme pornô) de um produto pornográfico.

A estética pornô, como veremos em “O sabor da Melancia”, parece infalível em sua exaltação de uma sexualidade ideal – mas, evidentemente, apenas parece. A apresentação dessas imagens pornográficas destoa de outros segmentos do filme: seu ritmo é mais ágil (em franco contraste com o cotidiano urbano lento, como costumeiramente apresentado por Tsai), a composição dos planos é mais “sofisticada” (como em um uso de câmera alta para filmar a cama do quarto de cima para baixo), e também os ambientes parecem mais límpidos, higiênicos do que seriam os espaços degradados, desfeitos, que Tsai costuma filmar. Essa

composição pornográfica da sexualidade, como observamos no filme, acaba em franca oposição à sexualidade que se passa no cotidiano “comum” dos personagens - de duas pessoas que ordinariamente se conhecem e passam a conviver.

Com a mão estendida, Chyi repousa um medicamento em frente ao televisor. O medicamento informará ao corpo uma nova sensação, da mesma forma que a TV lhe traz informações (audiovisuais, e também sensitivas) novas. Poderíamos sugerir um processo de “artificialização” das sensações: a sensação enquanto articulada por uma determinação específica, como um remédio que combate a ansiedade ou um programa televisivo dedicado à excitação erótica. Mas se consideramos que tudo aquilo que altera os estados sensórios é “artificial”, então qualquer movimento do mundo, ou pelo menos qualquer um que possa ser notado, passará por artificialização de uma sensação supostamente originária. No entanto, abordaremos um domínio de sensações específicas: essas que são geradas por produtos de mídia, pelos filmes pornográficos, musicais e outros que perpassam “O Sabor da Melancia”.

No filme, o domínio dessas sensações midiáticas parece se expandir até onde é possível, mudando a feição interna e externa dos corpos e dos pensamentos, assim como da própria superfície visual da cidade, como argumentamos no último segmento desse capítulo. Mas esse efeito, que os produtos midiáticos em geral almejam, ou seja, “seduzir” seus espectadores, capturar o olhar e o desejo destes, não parece, nessa cena de Chyi em frente ao televisor, conseguir conquistá-la completamente: a personagem continua silenciosa, um tanto estupidificada, em frente ao aparelho de TV. Por mais invasivas que sejam as imagens midiáticas, o corpo da personagem, pelo menos nesse instante em que ela apenas assiste à TV, não parece ter sua feição fundamentalmente alterada em relação a seu cotidiano regular. Seu desejo não se expõe em expressões de regozijo, como aquelas que vemos no filme pornô. Desenvolvemos esse contraste em particular a seguir.



“O sabor da Melancia” distingue diferentes composições de imagem, que também passam por encenações estéticas distintas: de um lado, temos o cotidiano, particularmente assinalado pela trajetória da personagem Chyi, que, como comentamos, frui de uma experiência banal, um tanto escassa, do mundo. Essas imagens ressoam ao repertório comum de trabalho de Tsai Ming-Liang: em diferentes cenas, vemos a personagem passeando por espaços amplos, com a câmera filmando em plano geral, permitindo que a observemos vagando por paisagens urbanas quase indeterminadas. Assistimos Chyi trabalhando num museu, ou preparando um banho. Há também uma série de percalços que fundam a narrativa do filme e percorrem essas cenas com Chyi: a cidade está com pouco abastecimento de água, de forma que a melancia, que é abundante na região, se torna mais barata do que a própria água, e acaba substituindo em seus usos comuns - mas pretendemos abordar essa questão ainda à frente. Agora, nos interessa pontuar a encenação específica dessas imagens do cotidiano de Chyi: os planos são amplos e a duração é extensa, exatamente como é comum ao cotidiano como registrado por Tsai. Estamos ainda longe da “agilidade” e “sofisticação” que comentamos sobre as imagens pornográficas.

Do outro lado, o personagem Kang aparece como o protagonista masculino da encenação do filme pornô, interpretando assim o ato de sentir prazer. No entanto, Kang só é capaz de acessar o prazer erótico quando se trata de uma obrigação performática, relativa ao seu próprio expediente de trabalho. Nesses momentos, e como argumentamos, o repertório estético de Tsai se modifica visivelmente: essas imagens são mais rápidas, seus contornos mais coloridos e inconstantes. O trabalho com o corpo dos atores (por exemplo, na imagem

em que vemos Kang “montado” sobre a atriz pornô, usando a casca de uma melancia como capacete fálico) parece apontar sentidos diferentes dos normalmente encontrados em Tsai: a plasticidade da imagem é quase burlesca, as pernas da atriz pendem para os lados num gesto cômico e excessivo.



O filme ainda adiciona outro segmento de imagem que repercute a uma estética midiática, diversa do habitual em Tsai: trata-se de cenas de musicais, como comentaremos à frente. Entretanto, ainda sobre as cenas pornográficas, Tsai de fato apresenta ressalvas em relação a esse gênero audiovisual. Como cita o crítico Andrew Grant, no site “Film Brain” (2005): “Tsai determina sua posição como pró-erótica, mas anti-pornográfica, pois ele a considera mecânica e sem sentimento.” Sendo assim, poderíamos supor que há para Tsai uma distinção entre pornografia (enquanto gênero estruturado segundo algumas articulações comuns: a forma específica como registra o ato sexual, a “mecanicidade” dos atores, a exacerbação do sexo explícito, etc.) e erotismo (enquanto, talvez, a possibilidade de retratar e filmar o sexo fora das estruturas formais do gênero pornográfico). Em “Vive L’Amour” (1994), por exemplo, os recursos das cenas de sexo parecem mais assemelhados a estética habitual de Tsai: a gestualidade dos atores é mais contida, não há a atribuição de elementos de cena que destoem da diegese do filme, a duração dos planos permanece alongada e há poucos cortes ou ângulos incomuns. Há erotismo nessas cenas, mas ele não é correspondente às estruturas de cena que a pornografia enquanto gênero costuma proporcionar.

As diferentes circunstâncias dessas vivências eróticas é o tema que perpassa “O sabor da Melancia”. O filme terá ainda a presença da própria fruta que o nomeia como álibi para debater diferentes vias do erotismo, que perpassam a experiência urbana contemporânea, como iremos pontuar. O recurso ao fruto insere-o como signo de uma impossibilidade: o fetiche pela melancia substituindo, muitas vezes literalmente, as relações amorosas e eróticas. A melancia de Tsai, como veremos, aparece como uma mediadora das relações, projetando-se na frente do próprio sexo, que acaba por se tornar quase inacessível. E, de forma um tanto cômica, a melancia também passa a invadir a própria paisagem urbana, como se esta, que já é construção, estivesse sendo ostensivamente substituída por esse signo que as mídias do filme repercutem.

### **Lacunas e interseções**

“O sabor da Melancia” colide quatro construções de imagem, que aparecem quase como segmentos separados, e que apresentam recursos estéticos e dramáticos razoavelmente distintos entre si. Acima comentamos dois deles, o cotidiano e as imagens pornográficas. Mas Tsai estabelece ainda mais dois, de forma que o filme apresenta uma grande variação de propostas estéticas: as imagens repercutem *mise-en-scènes* diferentes, ou pelo menos estratégias dramáticas diversas, em oposição, e por isso podemos dizer que há de fato uma alternância, por vezes até brusca, entre essas composições.

A princípio, seria improvável pensar num traço unívoco que perpassasse o filme. Ainda assim, a ocasião dessas imagens em paralelo, separadas como em diferentes lacunas, não faz com que elas funcionem como simples arremedos da narrativa: articulá-las pode fazer parte de um exercício de pensamento e criação fílmica, e as diferentes premissas estéticas não deixam de determinar um sentido comum ao filme, ainda que este não seja visível de forma linear. Trata-se de uma estrutura que se define pela associação de fragmentos que parecem anômalos entre si. Esse tipo de estratégia pode ser notada desde os procedimentos de colagem dadaístas, assim como faz parte do repertório de desconstrução da narrativa no cinema moderno. O resultado é uma estrutura que funciona menos pela articulação dramática entre as situações dos personagens, do que por uma remontagem que o próprio espectador pode fornecer, a partir de elucubrações sensórias ou conceituais, insinuadas de forma direta (ou não) pelas propostas do diretor.

Os segmentos de imagem que ainda não comentamos são dois: um deles se refere à encenação de fato do filme pornográfico que às vezes emerge na tela de “O sabor da Melancia”. Nesses momentos, acompanhamos Kang não mais como personagem no interior do filme pornô, mas como ator profissional que executa seu papel, cercado pela equipe de filmagem - câmera, sonoplasta, diretor, produtor e demais atores, passando por percalços comuns a qualquer produção audiovisual. O ato de encenar o filme pornô aparece, então, em paralelo à própria ficção pornográfica. Os termos dessa imagem novamente são outros: sua composição, seu ritmo, assim como a própria aparência dos cenários. Nesses momentos, notamos que a dificuldade para se chegar à imagem adequada, à fantasia voluptuosa do filme, acaba por revelar a própria fragilidade do aparato produtivo: a imagem engendrada é forçada, não agencia nenhum traço de “real”, mas apenas a condução detalhada do que seria um espetáculo sexual (com closes nos órgãos sexuais e momentos de orgasmo, atores exibindo prazer e vigor sexual encenado). Mais autêntica talvez fosse a própria dificuldade para produzir tais imagens, a tensão necessária para determinar sua composição.

Entretanto, como poderíamos evocar, de forma mais visível, esse suposto agenciamento de um “real”, que poderia participar da imagem? Em outra entrevista, Tsai descreve o começo da relação de trabalho que mantém com Lee Kang-Sheng desde o primeiro de seus filmes. Em entrevista para o site “The A.V. Club” (2002), Tsai comenta que, quando começou a trabalhar com Lee, este atuava com muita lentidão, e, como diretor, Tsai insistia por mais agilidade em seu trabalho. Lee então respondeu que não poderia trabalhar de outra forma, pois ele era assim mesmo, seu comportamento normal era daquela forma. Entendendo a mensagem, Tsai tomou aquilo como determinante para suas suposições estéticas, para suas escolhas como diretor de filmes: para se aproximar do “real”, não se deveria tentar direcioná-lo muito, mas sim permitir que transcorresse com certo desprendimento, com alguma naturalidade.

Esse tipo de suposição estética ressoa o trabalho de outros diretores, que também acreditavam que poderiam acessar o real mais abertamente se concedessem mais espaço para a indeterminação da encenação. Jacques Aumont (2002), nas leituras que faz das elaborações teóricas de Andrei Tarkovski, comenta a crítica que esse diretor faz a um de seus compatriotas, Sergei Eisenstein. Tarkovski chama atenção para o “domínio demais e demasiado visível” (p. 63) na *mise-en-scène* do outro cineasta russo, indicando assim que ele mesmo estava interessado em trabalhar com termos mais flexíveis em suas encenações.

O espaço aberto por esse indeterminado tornaria possível uma imagem que manifesta um “real” para além da encenação. Na ultra-encenação pornográfica, prevaleceria o contrário: tudo é falsificação, o sexo enquanto “mecânica” e eficiência, apenas poses, nenhuma imprevisibilidade. A discussão sobre o real, no entanto, não pode ser investida segundo uma dualidade tão simplificada, e a desdobraremos com maior insistência à frente.

O quarto segmento de imagem apresentado em “O sabor da Melancia” acontece na forma de, talvez um tanto insólitos, intervalos musicais. A fluência narrativa do filme é bruscamente interrompida nesses momentos, em que assistimos aos personagens performando músicas e danças, numa espetacularização caricata e amena de seus dramas interiores. Mas, apesar de muito assemelhados com as cenas pornográficas (pelo uso de cores, cenários e gestos marcados pelo excesso), os musicais parecem funcionar em sentido diverso: neles, são os dramas psicológicos dos personagens que estão expostos, de forma quase melodramática. Aplicando certo repertório da música popular chinesa para dar voz ao que os personagens sentem, essas cenas se contrapõem ao silêncio habitual dos filmes de Tsai: elas tendem a tornar explícita a vida interior dos personagens, sobrecarregando-as de sentimentalidade. Ainda assim, o que essas imagens informam não deixa de causar a sensação de artificialismo, de exagero na encenação, com pormenores calculados.

A vivência dos personagens em filmes anteriores de Tsai, sempre relativa a certa desorientação e tédio urbano, parece violentamente alterada por essas inserções de segmentos de imagem, procedimento, no entanto, já experimentado no filme “O Buraco” (1998). A premissa que determina a inserção dessas imagens, em “O Buraco”, é a mesma: exprimir a vida sentimental dos personagens. Nesse filme, trata-se também de um homem e uma mulher, que vivem em andares diferentes no mesmo prédio. Um buraco, ocasionado por uma infiltração, aparece no piso do homem, fazendo com que um apartamento se exponha ao outro. Ainda assim, os personagens pouco se comunicam. O recurso dos musicais acaba exprimindo a relação de desejo e interesse entre o casal, que, na vida pessoal, não conversa. A cada um dos personagens cabem intervalos musicais diferentes, que, pelas letras das músicas e encenações físicas, discorrem sobre como se sentem um em relação ao outro. Ao final, as duas encenações musicais se cruzam, como se o desejo de um se integrasse completamente ao do outro: os personagens dançam uma música romântica, juntos em um dos lados do buraco.

Mas “O sabor da Melancia” radicaliza esse procedimento, ao utilizar cenários que sequer remetem à diegese do filme: os musicais irrompem também com uma espacialidade outra,

alterando completamente a aparência de pontos específicos da cidade. Além disso, as letras cantadas não parecem se relacionar objetivamente com os aspectos emocionais dos personagens: há uma tendência mais clara para falar através de metáforas gerais sobre suas vidas, mais do que assinalar problemas particulares, como a relação muda do casal protagonista de “O Buraco”.

A partir de alguns pressupostos teóricos, pretendemos comentar esses aportes estéticos um tanto díspares de “O sabor da Melancia”, cujos aspectos particulares comentamos ao longo desse segmento e do anterior. Na verdade, o que o filme promove é uma encenação rica, capaz de transitar por diferentes estilos sem necessariamente arranjá-los segundo uma possível hierarquia de interesses ou posições ideológicas. Todos esses espaços da imagem, fundados pelas diferentes encenações dos segmentos, acabam apresentando interseções entre si, assim como diferentes composições conceituais. A seguir, passaremos a comentar algumas dessas informações conceituais que o filme aparentemente motiva, tentando nos guiar sempre pelo problema da experiência nos arredores urbanos, e essa enquanto mediada por estruturas midiáticas - ou, em oposição franca ou relativa, mais próximas de uma vivência cotidiana comum.

### **Investidas sobre o “real”**

Não a imagem que a televisão apresenta em sua tela, mas a imagem de quem a vê: assistimos a Chyi, personagem do filme, assistindo à televisão de sua sala. Suas feições não revelam muito; ela parece dormente, alheia mesmo ao que se passa na tela. Nem de longe a programação da TV a hipnotiza - ela parece acompanhá-la por mera inércia física e do olhar. “Mas para onde mais a personagem dirigiria seu olhar?”, poderíamos perguntar. O que mais seria capaz de deter seu desejo com interesse? Seu cotidiano é seco: ela trabalha, come e vê TV. No entanto, como veremos depois, o cotidiano da personagem muda, quando ela encontra alguém que parecia já estar esperando. Em continuidade ao curta “A passarela se Foi” (2002), onde a personagem procura Kang, o mesmo que trabalhava na passarela de “Que Horas são aí?” (2001), Chyi consegue encontrar o personagem em “O sabor da Melancia” – mas de forma casual, sentado em um brinquedo de parque. No entanto, seu cotidiano se altera intensamente: abandonando sua condição de espectadora, Chyi passa a agir para conquistar

Kang. Em uma cena, leva-o para sua casa e oferece um jantar; em outra, tenta seduzi-lo numa videolocadora.

Não seria, então, apenas a inércia na frente do televisor que molda seu cotidiano, mas também a espera por algo que poderia irromper em sua frente, formalizando seu desejo, e que não seria apenas apresentado pela TV. Mas a questão do desejo da personagem debateremos mais a frente. Por agora, temos ainda sua imagem assistindo à televisão.

Podemos comparar Chyi ao personagem típico do cinema expressionista, hipnotizado por um vilão oculto, detentor de poderes psíquicos, capaz de avassalar a vontade alheia. Mas o olhar desses personagens hipnotizados também se referia ao ardor por aquilo que olhavam: a hipnose é um processo de força, de obsessão, e não apenas de sonolência vaga e débil. A relação de Chyi com o programa de TV, que assiste no começo do filme, está mais direcionada para essa debilidade: a TV não a leva para muitos lugares, pelo menos não diretamente, e seu poder de atração, parece passar mais por uma “falta de algo melhor para fazer” do que pela submissão objetiva. No entanto, essa é a tendência da TV, seduzir seus espectadores com imagens atraentes, tramas do desejo, de algum modo incontornáveis. O programa que está sendo transmitido discorre bem sobre isso: entendemos, primeiro, que Taiwan está padecendo de uma estranha escassez de água potável, de modo que a população passa a substituir o consumo de água pelo de suco de melancia, fruta provavelmente comum na ilha. Esse é o mote do filme: como já comentamos, a melancia se torna um produto de consumo mais comum do que a própria água, passando assim a fazer parte do cotidiano da cidade. A mídia se aproveita do problema público para torná-lo tema de sua programação: assim como a pornografia onde Kang contracena (que assistimos em paralelo ao programa de TV de Chyi) utiliza a melancia como tema, o programa que Chyi assiste é uma competição para descobrir quem consegue consumir mais melancia num tempo menor.



A imagem televisiva tenta suprir o desejo real de seus espectadores. Tenta, assim, tornar-se o próprio real do desejo, e não apenas substituí-lo. Ainda debateremos essa noção, a partir de aportes de Slavoj Žižek (2001) e Giorgio Agamben (2012). Mas para Chyi, o resultado da programação, expresso por seu olhar, parece insípido: o desejo real que a TV pretende revelar está distante demais, separado por sua condição inerente, maquínica. O “real” estaria em outro lugar, não mediado pelas invenções midiáticas. Mas ele seria, então, simplesmente corolário à posição cotidiana de Chyi, em seu pequeno apartamento encarando aquelas imagens? Seria essa a verdadeira manifestação do real, a escassez desértica de uma mulher com seu corpo quase anulado em suas vontades?

Poderíamos simplesmente detectar o real no cotidiano de uma cidade, no seu conjunto de operações programadas e reconhecíveis, nos seus gestos automáticos e vínculos com instituições civis, com o trabalho, o trânsito, o consumo, o amor e a propriedade privada? O real seria acertado assim de forma tão imediata, simplesmente desconsiderando esses processos cotidianos como também encenações, tanto quanto o são as programações da mídia? E também não encenamos nossas individualidades cotidianamente? E o próprio filme a que assistimos, “O sabor da Melancia”, não é obviamente outra encenação, e, dessa forma, por inerência incapaz de acessar os ideais parâmetros desse “real”?

No livro “Bem vindo ao deserto do Real” (2001), Slavoj Žižek, a partir de uma abordagem lacaniana, dá seus parâmetros sobre o que seria esse real. Mas Žižek o opõe diretamente às imagens “construídas”, tanto pelo cotidiano banalizado quanto pelas operações midiáticas.

Segundo Zizek, o real não seria nada mais do que a violência em forma pura: gratuita e aniquiladora, e, por isso mesmo, irrefreável, autêntica. Nada mais seria capaz de atingir essa autenticidade: todo o resto seriam apenas discursos e manejos, articulação política. A imagem do real é desmedida, incalculável, e só pode se dar pela violência: o desejo em estado bruto, sem qualquer mediação. Escreve Zizek:

Ao contrário do século XIX dos projetos e ideais utópicos ou científicos, dos planos para o futuro, o século XX buscou a coisa em si – a realização direta da esperada Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade. (p. 19)

Em outro exemplo, Zizek comenta sobre pessoas que se cortam. Segundo os relatos mais comuns, a ideia de se cortar passa pela vontade de sentir algo em estado puro, que se possa ver e sentir, objetivamente. O sangue corre e pulsa; a vida sentimental, as dores psíquicas, em comparação, não parecem tão vivas.

O tema da cena do filme pornográfico que assistimos no início de “O sabor da Melancia” é a própria fruta: ela está inserida no próprio momento da relação, faz parte da fantasia fetichista que a cena descreve. De forma ainda mais evidente, vemos a melancia como substituta do órgão sexual nesse momento do filme pornográfico. Essa articulação nos interessa em especial: a melancia é uma mediadora do acesso objetivo ao sexo. Na verdade, nessa cena quase não há relação sexual, mas uma relação com o objeto que a representa. De forma simplificada, podemos argumentar que a melancia é diametralmente oposta ao que Zizek conceitua sobre o real: ela impede o acesso à “coisa em si” do sexo, ao próprio órgão sexual.



Essa posição de algo que media a relação sexual pode ser facilmente remetida ao tema do fetiche. Em “Estâncias” (2012), Giorgio Agamben investe sobre o termo, escrevendo que:

Conforme observava Ortega, a metáfora substitui uma coisa por outra, não tanto para chegar a esta, *quanto para fugir daquela*, e se é verdade, como se sustentou, que ela é originalmente um nome substitutivo para um objeto que não deve ser nomeado, a analogia com o fetichismo é ainda mais evidente do que na metonímia. (2012, p. 61)

Mais à frente, veremos com clareza que Kang tenta fugir da possibilidade de uma relação sexual “verdadeira” com Chyi, preferindo viver as imagens mediadas pela encenação pornográfica. Mas, o que nos interessa assinalar aqui, é o espaço ocupado pelo objeto da melancia, a clareza com que ela determina o tema do fetichismo. Tsai Ming-Liang parece de fato se opor a ideia de mostrar relações humanas mediadas por uma estética límpida e comercial. Talvez sua má vontade advinha da própria construção dessas encenações, em comparação com a busca do diretor por imagens cotidianas que desdobrariam uma possibilidade de espontaneidade maior, não totalmente composta, mas que aguarda e atenta ao correr “natural” das coisas, como conota o exemplo de sua relação com seu ator principal. Trata-se, então, de uma premissa estética para Tsai Ming-Liang, um termo importante para seu modo de trabalhar: aguardar por acontecimentos que não estejam totalmente definidos pelo aparato fílmico. Ainda assim, é evidente que não há fuga para a encenação: de uma forma ou de outra, esse aparato sempre se sobrepõe a indeterminação almejada. O simples ato do cineasta que organiza as imagens registradas já define os termos de uma encenação.

Com tais suposições, relativas a um cineasta que organiza acontecimentos ao mesmo tempo em que aguarda pela manifestação de um real, estamos nos referindo à hipótese de uma ambiguidade particular ao cinematógrafo, desenvolvida por Jacques Aumont (2002) em sua leitura das formulações teóricas de Robert Bresson. A proximidade entre Tsai Ming-Liang e Bresson, no sentido de seus pressupostos estéticos, já foi abordada anteriormente nesse trabalho. Ainda assim, citamos Bresson por Aumont, em termos que nos parecem aplicáveis às elucubrações de Tsai:

Bresson faz sua fórmula de Corot: “não se deve procurar, deve-se esperar” (idem, p. 76). É o que chamei um pouco acima de intenção da ausência de intenção. (...) A obra resulta de uma colaboração entre o artista, que dispõe de uma linha principal – seu projeto – e o real, que fornece a surpresa permanente dos encontros; o cinematógrafo é a escrita (a organização) desses momentos de encontro, de maneira que sejam uns valorizados pelos outros. (2002, p. 52)

O trabalho do diretor seria, então, organizar essa duplicidade entre encenação (o “projeto do artista”) e manifestação, que aconteceria de forma alheia às suas intenções originais.

Mas, ainda em comparação a esse real como conceituado por Žižek, as imagens de “O sabor da Melancia” nos parecem funcionar de forma bastante diversa. No filme, e de forma similar a “Que horas são Aí?”, temos o colapso entre o cotidiano urbano rarefeito e as imagens que provêm de uma construção estética particular, midiática. A própria relação dos personagens do filme é determinada pela disparidade entre proposições estéticas. Enquanto Kang atua, Chyi participa apenas como espectadora, aquela que observa séries de acontecimentos que não se referem a ela mesma. Por exemplo, já nos referimos ao exemplo do início do filme, quando assistimos a personagem enquanto ela vê televisão. Em outra cena, após encontrar a protagonista do filme pornô desmaiada no elevador de seu prédio, ela entra em casa e assiste ao filme em que a própria atriz contracenava. Caminhando pela cidade, observa um rio sendo invadido por melancias flutuantes, etc. Entre os personagens (um que apenas observa os acontecimentos, Chyi, e outro que participa deles, Kang) está a melancia, o objeto do fetiche que parece se interpor à relação.

No entanto, nenhuma dessas duas construções pode ser evocada como “real”; a sociabilidade cotidiana é uma construção, estética e política, similar às construções da mídia. A diferença é que o cotidiano não mediado pela encenação do produto de mídia é, de alguma forma, mais próximo do real: ele transcorre de forma mais visivelmente inexata, pode-se

recorrer a imprevisibilidade, manifestá-la sem mediações – antecipando, assim, o corte que o leva para o desprendimento total, o “real” em sua forma crua.

Apesar da indistinção, como conduzida acima, entre cotidiano e imagens midiáticas em relação a um possível “real”, boa parte da trajetória do protagonista Kang parece apontar para uma dualidade mais assinalada entre essas duas instâncias. Em “O sabor da Melancia”, tal indistinção não ocorre de uma forma amena, mas, ao contrário, define uma situação conflituosa entre o protagonista e as experiências que o cercam. Essa questão se desdobra da seguinte forma: quando Kang se aproxima de Chyi, ela se mostra claramente interessada por ele. O personagem, no entanto, não apenas a recusa, como parece não conseguir ter relações sexuais com ela. O fato de contracenar no filme pornográfico parece ter acomodado Kang na fantasia midiática; ele se torna incapaz de vivenciar o erotismo de outra forma, que não mediada pelo aparato de encenação e captura. Talvez ele não apenas recuse, mas de fato prefira o aparato à possibilidade de real: uma relação amorosa deixa rastros, faz demandas, o sexo é necessariamente imperfeito, está longe do mecanismo sexual do pornô. Em certa cena, em um encontro entre Chyi e Kang, ele se exhibe para ela fazendo acrobacias na parede de um corredor. Ele é capaz de compartilhar com ela apenas uma representação, se remetendo ao produto de outra encenação. A sina de Kang, o estado atual desse personagem dentro do percurso construído por Tsai, que começa em “Que horas são aí?”, mostra-o agora como alguém que só vive mediante alguma forma de encenação, incapaz de se interessar por qualquer articulação próxima do real.

Como vimos em “Que horas são aí?”, Kang, para fugir ao regime aprisionante de trabalho em Taipei, elabora um mecanismo estético que o permite acessar uma “outra” realidade, renovada, a partir de pequenos arremedos estéticos, performáticos, que o impulsionam para um mundo produzido por ele mesmo, independente da mobilidade social que o constrange diariamente. Em “O sabor da Melancia”, o que esse personagem evoca parece ser o oposto: ele se instalou completamente na representação de um mundo, no caso o mundo midiático, e, dessa forma, se torna inapto a participar da vida social comum. Uma das cenas de musical que emergem no filme mostra Kang cantando sobre diversas opções amorosas, como se tivesse acesso a um grande repertório de possibilidades sexuais. Mas elas só podem ser invocadas por sua imaginação, e a relação que de fato está ao seu alcance não lhe interessa.

A transição de caráter do personagem nos parece bastante significativa. De produtor (de preposições estéticas) Kang passa a produto (de uma invenção, mas incapaz de sair dela).

Essa transição denota uma legítima lucidez de Tsai em relação aos problemas que sua dramaturgia apresenta. Kang está absorvido pelo dispositivo de imagens, ao contrário de Chyi, que só pode contemplá-lo. A última cena do filme mostra Kang transando com a atriz pornográfica (que inclusive está desacordada, tornando-se manipulável como uma boneca, incapaz de participar do ato sexual com o domínio de seu corpo - dessa forma, sendo utilizada apenas a serviço de uma imagem), enquanto a equipe de vídeo o enquadra e Chyi o observa, através de uma grade. A personagem começa uma insinuação para ele, ao dublar os gemidos que a atriz pornô não pode produzir. Ela procura sair, então, de sua condição de mera espectadora. Será apenas através dessa grade que os dois personagens conseguirão forjar um contato sexual: a sexualidade, em condições comuns e não encenada, parece demandar, para o diretor, uma grande brutalidade, um rompimento com a condição de espectador (representada pela grade entre os dois). A mediação só acaba nesse instante, quando a tela que a grade representava é rompida por Kang, que salta sobre Chyi no momento de seu orgasmo.



Em outra cena, Kang e Chyi estão no subsolo de uma locadora, entre as estantes da seção de filmes pornôs. A grande quantidade de fitas ao redor deveria ser um alibi a mais para a excitação de Kang - é o que poderíamos entender. Chyi está bastante animada, e investe sobre o personagem, tentando seduzi-lo, mas sem sucesso. Apesar da abundância de imagens eróticas, Kang permanece incólume. Mas essa cena nos interessa particularmente pelo que nos mostram seus arredores imagéticos: a pornografia nas estantes, que deveria contaminar o desejo de Kang, acaba por resultar no contrário. Em “O sabor da Melancia” a cidade também parece contaminada por esse signo de invasão visual, com os produtos da publicidade

passando a absorver o cotidiano urbano. No segmento a seguir, comentaremos mais detidamente esse ponto, acerca de uma paisagem da cidade que passa a ser invadida pelos produtos da mídia.

### **Paisagens midiáticas e seus trânsitos**



Numa cena um tanto insólita, as melancias que passaram a substituir o fornecimento de água em Taipei, aparecem em grande quantidade flutuando por um rio da cidade. Não somos informados sobre a origem das melancias, mas entendemos que a água não é mais suficiente para suprir a cidade, e não apenas em termos de subsistência. Aparentemente, a imagem da melancia, que aparece nos filmes pornográficos, nos musicais que os personagens imaginam e na programação regular da televisão, parece se insinuar também no interior da paisagem, e não apenas nos produtos de mídia. A mídia se projeta para o cotidiano urbano, tendendo a abarcá-lo em suas imediações concretas.

A paisagem contemporânea repercute de forma clara aos produtos de mídia, de maneira que se torna impossível ignorá-los como mais artificiais do que a própria estrutura urbana. “O sabor da Melancia” também narra a história de uma cidade que deixa para trás a rigidez dos aparatos de sua estrutura, para começar a fomentar e deixar-se invadir pela “reprodutibilidade técnica”, agora instalada na própria superfície visual dos espaços. Mas não se deve entender essa condição da metrópole como um dado apenas destrutivo para uma paisagem que poderia

ser “verdadeira”. Arjun Appadurai (1999) apresenta o termo “paisagens midiáticas”, atentando para uma forma distinta de ver a grande interferência dos produtos de mídia nos espaços urbanos.

Appadurai argumenta que as paisagens midiáticas promovem, para além das colonizações culturais, uma possibilidade de forjar amplas comunicações transculturais, ou seja, de criar culturas não limitadas por seus espectros culturais determinados. Aquilo que era um problema para o Kang de “Que horas são aí?”, sua impossibilidade de acessar a cultura parisiense, para onde seu interesse genuíno apontava, parece relativamente resolvido em “O sabor da Melancia”, onde essas paisagens midiáticas potencializam o contato com alteridades culturais. A potência dessas paisagens midiáticas seria, em suma, semelhante à da diáspora (mas onde as viagens seriam percorridas pelo trânsito das imagens), uma vez que elas dificilmente se referem a ambientes culturais específicos. O lado oposto, evidentemente, seria a construção de sociedades homogêneas, recaindo sobre narrativas culturais que se reproduzem de forma interminável.

Denilson Lopes (2012) emprega o tema dessas paisagens transculturais para falar de proposições que não se definem por problemas de origem, mas acabam, ao contrário, delineando a espacialidade paradoxal de “entre-lugares”. Esses seriam capazes de provocar eventos “inesperados”, cuja especificação das causas genuínas é improvável. Lopes escreve:

(...) são as transculturalidades midiáticas que nos interessam e explicitam mais a perda de uma origem, multiplicando as mediações e leituras, numa história, às vezes, difícil de perceber, e criando frutos, por vezes, inesperados. (2012, p.11)

E, mais à frente, citando o escritor Silviano Santiago:

Silviano pula de uma posição a outra, quebrando expectativas. Como se dissesse onde queres Derrida sou Minas Gerais, onde cultura sou literatura, onde queres Mário de Andrade sou pós-modernidade (...) Trânsito entre saberes, linguagens, conceitos e perspectivas teóricas. Trajetória errática e múltipla entre o desejo de estar no seu tempo e abrir, refazer tradições. O entre-lugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional, de afetos e memórias. (p.7)

Mas Lopes aponta para a concretude desse entre-lugar, indicando que, em termos práticos e relativos a posição intelectual de Silviano Santiago, trata-se de uma habilidade para transitar

entre diferentes regimes discursivos – sem, no entanto, abrir mão do fazer crítico em favor de um relativismo absoluto. O que está em jogo seria o espaço aberto ao indeterminado cultural, aberto para “passear” entre esses discursos, saltando sobre fronteiras, mesmo que este passeio não deixe de evidenciar, novamente, uma espacialidade concreta. Essa forma de prática e pensamento geraria, então, composições discursivas peculiares, pouco ditadas por articulações culturais específicas. Tais composições ressoam em um filme como “O sabor da Melancia”, como propomos a seguir.

Apesar de sua crítica objetiva à pornografia, Tsai Ming-Liang não rejeita a produção midiática de forma tão aberta, como um todo. Em entrevista já citada, ele discorria sobre sua relação de afeto com os filmes de ação que assistia na infância, e que depois iria retratar em “Goodbye, Dragon Inn.” (2003). As cenas de musicais que assistimos em “O sabor da Melancia”, e que já apareciam em “O Buraco”, também denotam uma ternura incomum com seus personagens, que parecem encontrar nesses momentos uma forma mais aberta de expressão. Talvez seja possível aplicar o conceito de paisagens midiáticas aqui: os personagens de “O sabor da Melancia” se comunicam através dos musicais, de uma forma que eram incapazes de fazer pessoalmente. Talvez seu modo de comunicação legítimo (assim como a oportunidade de construir novas formas de pertencimento, de comunidade) tenha se associado completamente aos produtos de mídia: suas vivências íntimas não podem mais ser expressas por diálogos, mas apenas mediante as músicas e imagens que absorveram como suas próprias formas de pensar. Não se trata, então, apenas de uma linguagem que aparece para destruir outra (a linguagem “pop”, da música e das imagens de massa, no lugar dos recursos da linguagem verbal ou escrita), mas sim de uma linguagem que aparece para substituir, ou produzir novos termos para outra, mas que ainda não delineou totalmente sua forma de expressão, dado que só se realiza na imaginação dos personagens do filme.

A ideia que viemos construindo, então, de que os termos da encenação do filme pornográfico seriam mais problemáticos do que o mero discorrer do cotidiano urbano, parecem fragilizados, se entendemos os produtos de mídia como propositores de composições linguísticas novas, viabilizadas pela transnacionalidade das imagens, pelo espaço concreto que produzem, como pensam Lopes e Appadurai.

Um dos possíveis entraves à evocação desses produtos como propositores de estruturas renovadoras, no entanto, é o fato de que eles, como assistimos em “O sabor da Melancia”, com seus grandes números apoteóticos, com cores e cenários excêntricos, acabam associados

a um circuito cultural de massa, muitas vezes entendido como menos apto ao pensamento do que outros. Em seu livro sobre Andy Warhol, Arthur Danto (2012) coloca:

O artista pop não tinha segredos íntimos. Se ele revelava alguma coisa aos espectadores, era algo que estes já conheciam ou pelo menos tinham ouvido falar. (...) Ele (o artista) sabia as mesmas coisas que seu público e se comovia com as mesmas coisas que comoviam o público. (2012, p. 30)

A cultura de massa, apesar do diálogo objetivo com seu público, pode ser vista como algo que parte de certa pobreza cultural, inócua em pensamento, se comparada com imagens que parecem mais propícias a reflexão, que não se remetem às estruturas de mídia. O escritor e artista plástico David Batchelor combate tal tendência no livro “Cromofobia” (2007). Ao identificar na cultura ocidental um verdadeiro preconceito ao assimilar regimes de imagens mais “coloridos” do que outros, Batchelor argumenta que se deveria atentar para as possibilidades de novas estruturas de pensamento e criação contidas na articulação de cores, livre da conjugação de traços e contornos bem assinalados. Estaríamos acostumados a acreditar que as cores menos expressivas, os contornos delineados ao invés da coloração, seriam mais propícios para o exercício do pensamento. Escreve Batchelor:

Esse expurgo da cor costuma ser alcançado de duas formas. Na primeira, a cor é interpretada como a propriedade de um corpo “estrangeiro” – geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o insólito ou o patológico. Na segunda, é relegada ao âmbito do superficial, do suplementar, do supérfluo ou do cosmético. Numa, a cor é vista como alienígena e, portanto, perigosa; na outra, é percebida meramente como uma instância secundária da experiência e, portanto, indigna de consideração séria. A cor é perigosa, ou trivial, ou ambas as coisas. (É típico dos preconceitos aproximar o temível do superficial.) De um jeito ou de outro, a cor é habitualmente excluída das preocupações mais superiores da Mente. É alheada pelos valores mais altos da cultura ocidental. Ou talvez a cultura esteja alheada pelos valores mais altos da cor. Ou talvez a cor seja a corrupção da cultura. (2007, p.27)

A cor se insere então numa disputa por certo ambiente cultural, pela possibilidade, ou não, de refletir sobre temas mais “profundos” do que outros. Mas se consideramos os expedientes musicais em “O sabor da Melancia” como o resultado direto daquilo que os personagens sentem (mas omitem), podemos então supor que “a cor” (assim como a própria música, os cenários e os gestos superlativos) seria correlata a possibilidade que eles têm de se comunicar,

que não ocorreria de outra forma. Os musicais são a expansão do relógio interferido por Kang em “Que horas são aí?”: o mundo interior dos personagens revelado em plenitude, embora um tanto alheio aos processos cotidianos. Se não conseguem viver, então pelo menos inventam, seria a definição desses intervalos musicais. E, ao mesmo tempo, a pornografia da indústria midiática funcionaria como a autocrítica deles: o intervalo que a fantasia produz também se coloca na frente do real, impedindo que os dois espaços se entrelacem – pelo menos da forma que “O sabor da Melancia” a retrata.

## CONCLUSÃO

### **Uma imagem da cidade**

O que os três capítulos dessa dissertação estabelecem entre si, uns em relação aos outros? A cidade, como pressuposto geral para a análise dos filmes de Tsai, não foi entendida de forma objetiva, mediante a evocação clara e sistemática de seu próprio nome, “cidade”. Talvez fosse mesmo impossível abordar a cidade como categoria geral, de qualquer forma, escolhemos alguns temas em particular, que, acreditamos, perpassam o problema que essa dissertação se dedica a analisar: novamente, a cidade, como passível de ser vista em filmes de Tsai Ming-Liang.

Mas, tanto em relação a um termo quanto ao outro (cidades e Tsai Ming-Liang), devemos compreender que nossas intenções eram, desde o início, limitadas, não apenas se consideramos os objetos em suas particularidades, mas também, obviamente, se relacionamos um ao outro. O que poderíamos delinear, afinal de contas, não era apenas a relação entre uma coisa e outra, Tsai e cidade, mas a relação desses temas com a nossa própria posição enquanto espectador. Dessa forma, a articulação se organiza a partir de três posições, e as frequentes dissociações ou cruzamentos entre elas fazem parte inevitável de nosso próprio olhar e percurso analítico. Nenhuma dessas três posições deveria, a princípio, pertencer a si própria: a cidade só nos serve enquanto cidade para Tsai Ming-Liang, assim como Tsai só pode ser evocado através da mediação de nossas próprias palavras, e nossas palavras já seriam outras sem o interesse por essas imagens da cidade.

O que poderia ser desenvolvido e que perpassasse esses três pontos? Que imagens das cidades, vistas nos filmes de Tsai, seriam as mais envolventes para aquilo que pretendíamos dizer, mas que só encontrou definição com a própria elaboração dos capítulos? A dissertação começa abordando o curta metragem “Walker”. Nele, pudemos ver a cidade da mesma forma com que nós mesmos a víamos, nas deambulações mais despreziosas: uma paisagem plácida, sem dúvida, mas ao mesmo tempo ruidosa, terrivelmente descontinuada em suas camadas e inúmeras dobras ocultas. Uma imensa expressividade que se perde continuamente, quase ao ponto de se anular: nada parece permanecer em si mesmo nesse olhar das cidades, as coisas suprimem umas às outras em sucessão. A lentidão das imagens em “Walker”, a insistência em filmar a decorrência irrestrita das caminhadas do monge, acabava por falar da

paisagem, senão com a mesma intenção dramática, pelo menos com força equivalente. Da mesma forma que as imagens descreviam a caminhada do monge, essas paisagens discorriam sobre si próprias: era inevitável (se consideramos as composições que o curta dispõe) que abrissem a boca para falar. Aproveitamos, então, essa articulação que nos pareceu acentuada no curta, os recursos que ele nos apresentava para falar da cidade.

Antes de começar a escrever, no entanto, acreditávamos que “Que horas são aí?” seria ideal para responder a essas mesmas perguntas. Apenas uma análise mais detida do filme deixou claro que havia algo de intrigante, não exatamente nas paisagens, mas em como a narrativa se desenvolvia em relação aos objetos que transitavam por ela. Havia a possibilidade de dar um passo diferente, mais particularizante nesse segundo capítulo da dissertação: da cacofonia de eventos imagéticos que observamos nas paisagens, começamos a pensar naquilo que parecia organizá-las em pequenos detalhes: os objetos (que, ao longo do capítulo, também discernimos a partir de outras denominações: coisas, ou mercadorias, ou obras de arte). Essas “coisas” não apenas se inserem nos circuitos que mobilizam boa parte do campo urbano, mas também participam de sua própria superfície visível, assim como de sua impressão de aglomeração. Mas nos dedicamos a alguns objetos em particular, diretamente relativos ao filme “Que horas são aí?”, e à forma como eram acionados segundo intenções bastante pessoais, talvez indiferentes mesmo a esse circuito social que esses objetos organizam: o personagem Kang *assina*, com seu desejo, os objetos que decide mobilizar. Não se trata mais do olhar perdido, com poucos horizontes ou fronteiras, que tenta pensar a paisagem urbana como um todo, indicando alguns de seus aspectos particulares, mas de um olhar que resolve se dirigir a essas pequenas constituições, definidoras de sentidos peculiares a partir de pequenos fragmentos, coisas.

No terceiro capítulo, pretendíamos abordar um tema que nos intrigava nos filmes de Tsai: as imagens de mídia, os intervalos musicais ou pornográficos, que nos pareciam tão estranhos, excêntricos mesmo, em relação àquelas que pareciam ser as intenções mais evidentes do diretor. Os cortes brutais que apresentavam esses momentos não deveriam, afinal, ser apenas indiferentes ao que Tsai queria mostrar com seus filmes. Ao mesmo tempo, não poderíamos negar o certo cinismo, o humor estranho que percorria essas imagens. Havia uma tendência à paródia nessas cenas, um distanciamento explícito com aquilo que Tsai costumava produzir. Talvez ele estivesse falando exatamente daquilo que não era, e nem poderia ou gostaria de ser como diretor. Então, quando decide filmar essa diferença, que se desdobra em imagens

contrapostas (seu repertório mais habitual em relação às imagens de mídia), elas causam uma sensação próxima ao cinismo, à gratuidade desnecessária. Porém tentamos, ao contrário, justificar essas imagens como pertencentes ao dispositivo que o filme (no caso, “O sabor da Melancia”), engendra, e não percebê-las como alheio a elas. Porém, mais particularmente, pretendíamos entender essas imagens como participantes dos espaços que Tsai filmava: elas interferiam e faziam parte da superfície visual das cidades, tanto quanto os prédios ou as ruas. Apesar de constituírem lacunas no interior da narrativa, essas imagens se referem de forma imediata ao espaço urbano, ao tipo de signo cultural que percorre (de forma até cotidiana) esses ambientes. Mas, ao mesmo tempo, elas são intensamente opostas a ele: abdicam da vivência nesses espaços, da gestualidade, das feições comuns a ele. Trata-se da comparação fácil que podemos fazer entre, por exemplo, Hsiao Kang descendo uma escada rolante em “O Rio” e Hsiao Kang cantando e dançando dentro da caixa d’água de um edifício em “O sabor da Melancia”. Há uma ruptura total com os termos comuns ao trabalho de Tsai. Uma ruptura que já se insinuava em “Que horas são aí?”, com a relação de Kang com os objetos (relógios) que altera, em pequenas proposições, que acabamos por chamar de artísticas. Em “O sabor da Melancia”, essa alteração do espaço-tempo aparece radicalizada.

Como podemos ver, haveria, então, a condução de uma ideia, um fio que perpassa e mobiliza a sucessão desses três capítulos, como já havíamos anunciado na introdução: da paisagem urbana como dado geral, produzida exatamente por sua dispersão, passamos aos objetos em particular, que constituem essa paisagem; e, deles, passamos às imagens midiáticas, que são quase o avesso da paisagem urbana, e cujo posicionamento é perpassado pelos objetos de consumo, pelo menos da forma com que o analisamos dentro da filmografia de Tsai, a partir dos filmes “Que horas são aí?” e “O sabor da Melancia”.

Entre os três capítulos, poderíamos pensar num movimento que denota uma espécie de “afunilamento”, uma imagem que parece descer e se comprimir até chegar a um ponto específico, de forma concêntrica, do capítulo 1 para o capítulo 2 (das paisagens, o plano geral e vago; para os objetos, enquanto dados particulares, fragmentos vistos de forma específica), e depois recai em uma nova expansão (do capítulo 2 para o 3), uma vez que passamos desses objetos em particular para o excesso manifesto das paisagens midiáticas. Como não seríamos capazes de produzir um trabalho que determinasse a totalidade dos aspectos dos filmes de Tsai em relação às cidades, acreditamos que ao menos conseguimos formular uma nova imagem para a questão: as cidades, como registradas pelo diretor, podem ser vistas segundo

esses termos, considerando a própria paisagem como categoria geral, em seguida os objetos que a formam em particular e as imagens de mídia que a percorrem e produzem pensamentos de categoria diversa, novamente expansiva, dado que seu “exagero” acaba por ocupar a imagem integralmente. São três termos que demandam apreensões diferentes, mas que se entremeiam, e não deixam de criar um circuito de afinidades possíveis.

A demanda inerente a cada um desses capítulos trouxe à tona conjuntos de problemas diversos, que tentamos debater mediante nossa pesquisa. No capítulo 1, por exemplo, debatemos a questão das paisagens urbanas a partir dos conceitos de “paisagens urbanas”, de Nelson Peixoto Brissac (2003) e não-lugares (2012), de Marc Augè; no segundo capítulo, pensamos os percursos dos objetos de uso comum que se transformam em objetos artísticos a partir de aportes de Sigmund Kracauer (2009), Martin Heidegger (2009), Bill Brown (2009), Allan Kaprow (1958) e outros. No terceiro, debatemos a distinção entre o real e as imagens midiáticas a partir de conceitos como o de “real”, como formulado por Slavoj Žižek (2003), fetiche, por Giorgio Agamben (2012), “paisagens midiáticas”, por Arjun Appadurai (1999) e “entre-lugares”, por Denilson Lopes (2012), entre outros autores.

Como se pode notar, ao longo dos três capítulos percorremos repertórios críticos distintos, a princípio sem nos obrigar a pensar num circuito que os vinculasse imediatamente entre si. Ao mesmo tempo, é evidente que a tendência de nossas escolhas acabou nos direcionando para algumas pesquisas em particular, e delas tentamos extrair o que parecia servir de forma objetiva ao que ambicionamos com os capítulos. O contrário também aconteceu, e fizemos alguns encontros com campos conceituais já plenamente determinados, que acabaram por reformular problemas centrais da pesquisa (o conceito de “coisa”, por exemplo, como desenvolvido por Heidegger e Brown, acabou sendo determinante para nossa escolha de destacar objetos de coisas, mercadorias e obras de arte). Mas o fato dos repertórios teóricos de cada um dos capítulos ser bastante diferente dos outros, não nos impediu de continuar a discorrer sobre eles. Não parecia ser o caso de apenas procurar os vínculos mais aparentes entre os temas que perpassaram a dissertação, pois também nos interessava a busca por repertórios que pudessem ser discutidos dentro dos campos conceituais que cada capítulo pretendeu abordar. Preferimos correr o risco de produzir um trabalho que talvez não encontre coesão plena no interior de si, mas que de alguma forma pelo menos se arrisque a agregar elementos que nos pareçam legítimos para as suposições levantadas. Os capítulos detêm certa autonomia, apesar de não deixarem de ter aspectos complementares, como foi comentado

anteriormente. Os filmes fazem demandas que ultrapassam nossos projetos iniciais, assim como os próprios conceitos pedem para ser debatidos segundo alguns acessos que são internos a eles, independente de nossas intenções mais fundamentais. Ao mesmo tempo, alguns conceitos também acabaram por seduzir nossas intenções, de forma que acabamos apreendendo-os, mesmo que não se aplicassem de forma pragmática ao trabalho de escrita.

A imagem da cidade permanece fugidia e inconstante. Tentamos, ao menos, erigir uma imagem que correspondesse a ela, e que fosse adequada ao que pretendíamos escrever. E mesmo os temas, cada um deles, não poderiam ser inteiramente esgotados; o trabalho de escolher vias de análise, pontos de secção e separação, foi necessário para a composição dos objetos, ainda que as escolhas tenham como consequência a renúncia de algumas importantes fontes de trabalho.

Esperamos, ao menos, que nosso trabalho sirva para a produção de novas questões, ou que pelo menos se insira dentro do repertório inevitavelmente crescente de trabalhos sobre a análise das cidades no cinema. Diversas outras escolhas poderiam ter sido realizadas: nossa perspectiva só poderia ocorrer mediante a escolha do diretor com o qual resolvemos trabalhar. Boa parte dos termos sobre os quais nos debruçamos, a lentidão, o cotidiano, os espaços abertos, são, sem dúvida, questões que perpassam a filmografia de Tsai (e são analisados em trabalhos como os de Jean Pierre Rehm (1999), Yomi Braester (2010) e Cléber Eduardo, (2006), por exemplo), assim como são relacionáveis à temática das cidades. Caso a análise das cidades tivesse sido proposta a partir da filmografia de outro diretor, certamente os problemas teriam sido outros: talvez falássemos de violência urbana, ou de regiões periféricas, ou mais especificamente de velocidade e aglomeração. Todas essas questões perpassam e são visíveis no espaço urbano, assim como merecem ser filmadas - o que, de qualquer forma, não deixa de acontecer com frequência. Mas nenhum desses problemas cabia objetivamente nos filmes de Tsai. A decisão de nos ater à escolha desse diretor sem dúvida direcionou a dissertação para problemas muito particulares, que não poderiam ser encarados segundo aportes muito diversos.

Recorremos pouco a outros materiais fílmicos, ainda que tenhamos nos balizado por um sem número de outras produções, que acabaram por formar nosso olhar e instrumental teórico, antes de chegar à análise específica dos filmes de Tsai. Infelizmente, ou por necessidade, a análise de diversos desses outros materiais não coube nessa dissertação, considerando também que os filmes, em geral, não emolduram seus postulados conceituais a partir de enunciações

claras. Esse investimento talvez demandasse outros recursos metodológicos, que não foram frisados nesse trabalho.

Por que, afinal, resolvemos trabalhar com a obra de Tsai Ming-Liang? Já falamos sobre sua câmera constante, que escolhe um ponto para o registro e ali permanece, como um dos motivos determinantes, dado que essas composições permitiriam que o olhar percorresse com mais liberdade a paisagem. Mas talvez seja esse mesmo o ponto, o olhar que pode percorrer, e mesmo esquecer-se, perder-se naquilo que está vendo: a insistência das temporalidades de Tsai nos permite derivar pela construção das cenas, a ponto de quase nos tornar alheios à especificidade dos conteúdos narrativos. Nem sempre importava observar a gestualidade de Hsiao-Kang, entender a motivação de seus pequenos movimentos e como eles acionariam consequências narrativas. Ao contrário, a temporalidade dos filmes de Tsai muitas vezes nos permitiu escapar por completo da situação tradicional de um espectador de cinema, que se preocupa com os termos da narrativa que decorre (começa e termina) no interior de um espaço de tempo especificado.

Derivamos para fora da narrativa, para motivos que pareciam pertencer, de alguma forma, à própria imagem, distante de qualquer submissão ao próprio dispositivo de montagem, ou à escolha de planos sucessivos que montam uma história. As paisagens, os cenários e locações, pareciam se insinuar com vivacidade, apenas pelo fato de que podíamos percorrê-los sem grandes preocupações com conteúdos fílmicos mais habituais. E mesmo a distração total, a falta de preocupação com a tela e com qualquer ponto que discorresse sobre ela, nos parecia possível, e talvez fosse mesmo um convite de Tsai à deriva completa, a ideia de abdicar um pouco do filme, conduzindo nossos pensamentos para áreas totalmente distantes dele. Vistas de fato, paisagens, e não apenas filmes: o olhar que tem a liberdade de selecionar aquilo que lhe interessa, intrigar-se com o que poderia parecer trivial ou escasso de sentido. Por que não organizar um filme assim, segundo as demandas da própria distração, daquilo que repercute em nós, sem que se saiba o porquê, no momento em que encaramos (e deixamos escapar) aquilo que está na tela?

## **Contraposições**

Com o transcorrer da dissertação, ficou claro que nosso método de análise criava sempre contraposições entre os problemas que pretendíamos examinar. Dessa forma, o primeiro

capítulo opõe diferentes regimes de experiência no espaço urbano, um relativo à gestualidade e a própria presença física do monge, e o outro referente ao espaço que o circundava, em alguns de seus aspectos mais visíveis e, por isso, aptos a articulação teórica. O segundo capítulo também apresentava uma contraposição entre os interesses genuínos do personagem Kang e o regime de trabalho que o submetia cotidianamente. No terceiro, falamos dos registros de mídia em relação ao cotidiano urbano, que pareciam bastante alheios a eles.

Engendramos, então, certa metodologia de comparação, onde debatíamos um aspecto das imagens que perpassavam os filmes de Tsai com outro, que lhe parecia, na maioria dos casos, oposto. Mas esse critério de análise seria de fato válido para debater essas imagens? Não teríamos reduzido os potenciais mais complexos, ambíguos e não tão manifestos relativos aos filmes, que não se organizariam segundo essas simples oposições?

Organizar os temas segundo esse método de oposição de fato nos serviu para trabalhar com objetos teóricos mais legíveis: a identificação de um aspecto acabava por supor outro que lhe parecia simetricamente oposto, de forma que pudemos compor tanto a crítica quanto a defesa dos temas que escolhemos analisar na dissertação. Não se tratava, apenas, de sublinhar um aspecto que parecesse mais interessante, ou mais importante dentro das construções fílmicas de Tsai, mas também da possibilidade de pensar criticamente as aparentes soluções propostas pelo diretor, ou pelo menos as soluções que nós mesmos acreditávamos que ele propunha.

Evidentemente, acreditamos que esse método não foi aplicado pela mera impressão de que seria mais fácil situar os temas se os colocássemos em relação a outros que lhes parecessem opostos. Pensamos que foi pela análise detida das imagens de Tsai que acabamos por selecionar esse processo de trabalho. Na verdade, essas contraposições, que se tornaram sistemáticas, não formavam um pressuposto para nenhum dos três capítulos, se os consideramos separados entre si: ao iniciar a escrita de cada um deles, notamos que os filmes de fato pareciam se confrontar com essas contraposições, colocando-as em perspectiva, e muitas vezes de forma lúcida.

Em “O sabor da Melancia”, por exemplo, Tsai parece pretender gerar o debate entre duas formas de organização estética, uma relativa ao cotidiano da personagem Chyi, e a outra às imagens midiáticas. Em “Que horas são aí?” também há uma evidente dissociação entre o personagem Kang e seus arredores imediatos, o que denota a possibilidade de trabalhar

segundo oposições relativamente evidentes. A “alienação” dos personagens, recurso dramático tão comumente apontado nos filmes de Tsai, parece de fato acionar essa impressão de distanciamento entre o que os personagens “são”, ou parecem ser, e os aspectos daquilo que os circundam. A opção por esse método de análise não foi pensada de outra forma, senão pelo próprio olhar que lançamos aos filmes, ou seja, a forma como fomos capazes de percebê-los.

Outro aspecto que poderíamos ter comentado mais particularmente, nesse sentido, seria a oposição não apenas entre os temas sobre os quais resolvemos trabalhar, mas a evidente oposição entre os personagens e o fundo (a paisagem) contida nas imagens. Haveria, segundo essa proposição, um destacamento entre frente e fundo em diversos planos de Tsai, onde o personagem é apresentado como central às imagens, ao mesmo tempo em que estaria separado delas, por diferentes opções estéticas e dramáticas. Nesse caso, pensaríamos os personagens e as paisagens urbanas como objetos diversos, e que se debatem ao longo dos filmes, em inúmeras imagens, assim como em situações dramáticas. Se essa seria uma questão sistemática para o trabalho de Tsai em relação às cidades, só poderíamos descobrir com um novo investimento de pesquisa. Esse tema poderia compor um quarto capítulo, mas que não parecia estar em concordância com aquilo que já havíamos decidido analisar nos três anteriores.

Ao mesmo tempo, acreditamos que esse problema já perpassa os capítulos que apresentamos, apesar de não termos nos dedicado exclusivamente a ele. Pensamos, com alguma sistematicidade, os personagens de Tsai em relação às paisagens, e percorremos diversos aspectos referentes a essa articulação. No primeiro capítulo, por exemplo, seria basicamente impossível engendrar uma análise das paisagens urbanas sem pensá-las em comparação ao monge que as percorre obstinadamente. Ao mesmo tempo, pensamos que pontuar esse aspecto em específico, o personagem em relação à paisagem ao longo da filmografia de Tsai, ou pelo menos em alguns filmes em especial, seria um ponto interessante para determinar as imagens da cidade no trabalho do diretor.

Talvez, afinal, fosse mais interessante apontar os cruzamentos entre esses inúmeros regimes de imagens e pressupostos conceituais do que nos esforçar em separá-los segundo alguns termos característicos. Isso nos permitiria, talvez, propor uma visão mais plena acerca da cinematografia de Tsai, que não demandasse separações tão marcantes, mas fosse, ao

contrário, capaz de determiná-las na forma de um conjunto relativamente coeso, que não renegasse um ponto de vista em favor de algum outro.

Essa articulação, no entanto, demandaria no mínimo uma alteração dos princípios de trabalho que fomos capazes de engendrar, assim como uma pesquisa que fosse capaz de depurar as condições em que esses cruzamentos de construções de imagens seriam de fato aceitáveis, e não apenas um compromisso para organizar os sentidos segundo um traço comum. Talvez esse ponto também demande uma nova pesquisa, com novos pressupostos e direções, articuladas através do que fomos capazes de discernir com os materiais de trabalho dispostos nessa dissertação.

Ainda é o caso de se perguntar se esse esforço seria válido de forma eminente, ou se as contraposições que apresentamos na dissertação não seriam suficientes para os temas que pretendíamos descrever. O próprio Tsai estaria mesmo interessado em invocar esses cruzamentos, onde os problemas que as imagens levantam repercutem uns sobre os outros, sem que se possa afinal distinguir se há interesses ideológicos, discursivos, que os apresentam de forma separada, mantendo-os dissociados? Talvez não fosse possível, ou legítimo, optar por uma forma ou outra, mas entender que os filmes repercutem essas distinções, que afinal fazem parte de uma estratégia comum para a narrativa cinematográfica: criar situações de conflito, oposições fortes com as quais os personagens precisam se confrontar. Essa opção faria parte de um repertório fílmico usual, do qual Tsai não deixa de se apropriar. Ao mesmo tempo, como percebemos do segundo para o terceiro capítulo, ou seja, entre os filmes “Que horas são aí?” e “O sabor da Melancia”, o que mobilizava o conflito de Kang em “Que horas são aí?” (o desejo de romper com os arredores urbanos que constriam seus desejos mais explícitos) apareceria conceitualmente reorganizado em “O sabor da Melancia”, quando o mesmo personagem, imerso nos aparatos de mídia, teria se tornado incapaz de vivenciar as relações cotidianas em uma cidade. Entendemos, então, que o próprio Tsai não deixa de processar novamente os conflitos que pareciam determinantes para seus filmes. Ele parece não deixar de notar as evocações conceituais que perpassam seus filmes, e, dessa forma, acaba reconstruindo alguns de seus problemas, exatamente a partir dos pontos que lhe pareciam opostos.

Determinar essa metodologia de análise, em que procuraríamos mais os cruzamentos entre os problemas do que suas contraposições, parece de fato a motivação para outro trabalho, que talvez não tenhamos conseguido transmitir nessa dissertação. Mas esperamos ao menos ter

notado, assim como assinalado, alguns pontos de interseção, onde um problema repercute e se torna indistinguível do outro, de forma que a imagem final dos filmes não tenha sido submetida por conceitos apenas restritivos.

## **Lugares e Coisas**

Escolhemos um título quase abstrato para a dissertação. “Lugares” pode se referir a um lugar qualquer, assim como “coisas” pode se referir a qualquer coisa. Por que então conotá-los à proposta de pensar as cidades, se os dois podem ser encontrados em qualquer parte, independente de contexto? Pensamos que as cidades, com seu acúmulo habitual de superfícies, espaços, camadas e objetos, com sua superposição obsessiva de desejos e instâncias, poderiam ser investigadas a partir desses aspectos que quase parecem destituídos de sentido intrínseco, as ideias de “Lugares” e “Coisas”. As cidades, mediadas por tais características, apareceriam com uma crueza absoluta, uma sincera falta de lugar: ao fim, são apenas lugares e coisas; por mais que progridam ou se atrasem, continuam como fragmentos, às vezes organizados, às vezes dispersos, mas incapazes de se conformar segundo um único nome. Podemos forjar direções, sentidos coerentes às nossas intenções, mas sempre abdicamos de inumeráveis labirintos, que, ainda assim, permanecerão indiferentes, sem nome próprio, àqueles se dedicarem a cumpri-los.

“Lugares e coisas” parecia sintetizar as nossas expectativas: aquilo que nos propomos a analisar, as cidades, continuaria sem apreensão, e o trabalho seria, afinal, apenas o de percorrer as linhas que nos dedicamos a perceber. A possibilidade de determinar conclusões sobre o que seriam as cidades, ou como vê-las, dentro e fora do cinema, não fazia parte de nosso interesse seminal. Ainda assim, esperamos ter obtido algum sucesso em inventar uma imagem da cidade, mesmo que essa seja mais semelhante a essa própria dissertação do que àquilo que as cidades e os filmes guardam dentro deles mesmos. É fortuito esperar que com o tempo se revelem como são.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Tempo Livre. In **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte, MG. UFMG, 2012.

ANDRADE, Fábio. Walker, de Tsai Ming-liang. (Hong Kong, 2012). In: **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, RJ: 2013.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). **Cultura Global**. 3ª Ed. Rio de Janeiro, RJ. Vozes, 1999.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 1ª Ed. Campinas: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 2ªEd. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. 1ª Ed. São Paulo, SP. Senac, 2007.

\_\_\_\_\_. **Minimalismo**. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa**. 1ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1977.

BAUDRY, Jean-Louis. Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. 3a Ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II**. Rua de Mão Única. 1ª ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

BORDELEAU, Erik. The care for opacity: On Tsai Ming-Liang's conservative filmic gesture. In: **Necus: European journal of media studies**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

BRAESTER, Yomi. **Painting the city red**. 1ª Ed. Durham & London: Duke University Press, 2010.

BRISSAC, Nelson Peixoto. **Intervenções Urbanas**. Arte/Cidade. 1ª Ed. São Paulo: Senac, 2002.

\_\_\_\_\_. **Paisagens Urbanas**. 3ª Ed. São Paulo: Senac, 2004.

BROWN, Bill. Thing Theory. In CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **The Object Reader**. 1ª Ed. Londres, Routledge, 2009.

BRYSON, Norman. **Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting**. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

CABANNE, Pierre. Marcel **Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 1ª Ed. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Drummond de Andrade Poesia e Prosa**. 5ª Ed. Petrópolis, RJ: Nova Aguilar, 1983.

DUGUET, Anne Marie. Dispositifs. in **Vidéo Communications** n° 48, 1988.

EDUARDO, Cléber. Mudar para se Repetir. In **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2006.

GRANT, Andrew. Berlinale Diary - The Wayward Cloud. In **Film Brain**. Nova York, NY: 2005.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GROSZ, Elizabeth. The Thing. In CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **The Object Reader**. 1ª Ed. Londres, Routledge, 2009.

HEIDEGGER, Martin. What is a Thing?. In CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **The Object Reader**. 1ª Ed. Londres, Routledge, 2009.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artista: anos 60/70**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. 1ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

LOPES, Denilson. **No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais**. Rio de Janeiro, RJ. Rocco, 2012.

MAUSS, Marcel. Gifts and the obligation to return gifts. In CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford. **The Object Reader**. 1ª Ed. Londres, Routledge, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REHM, Jean-Pierre. **Tsai Ming-Liang**. 1ª Ed. Paris: Dis Voir, 1999.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1973.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2ª Ed. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2010.

TOBIAS, Scott. **Tsai Ming-Liang**. In The A.V. Club. Chicago, 2002.

VAGENAS, Maria Giovanna. Realizador Tsai Ming-Liang diz que seus trabalhos devem ser apreciados lentamente. In: **South China Morning Post**. Hong Kong, 2013.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-Vindo ao Deserto do Real!**. 1ª Ed. São Paulo, SP. Boitempo Editorial, 2003.