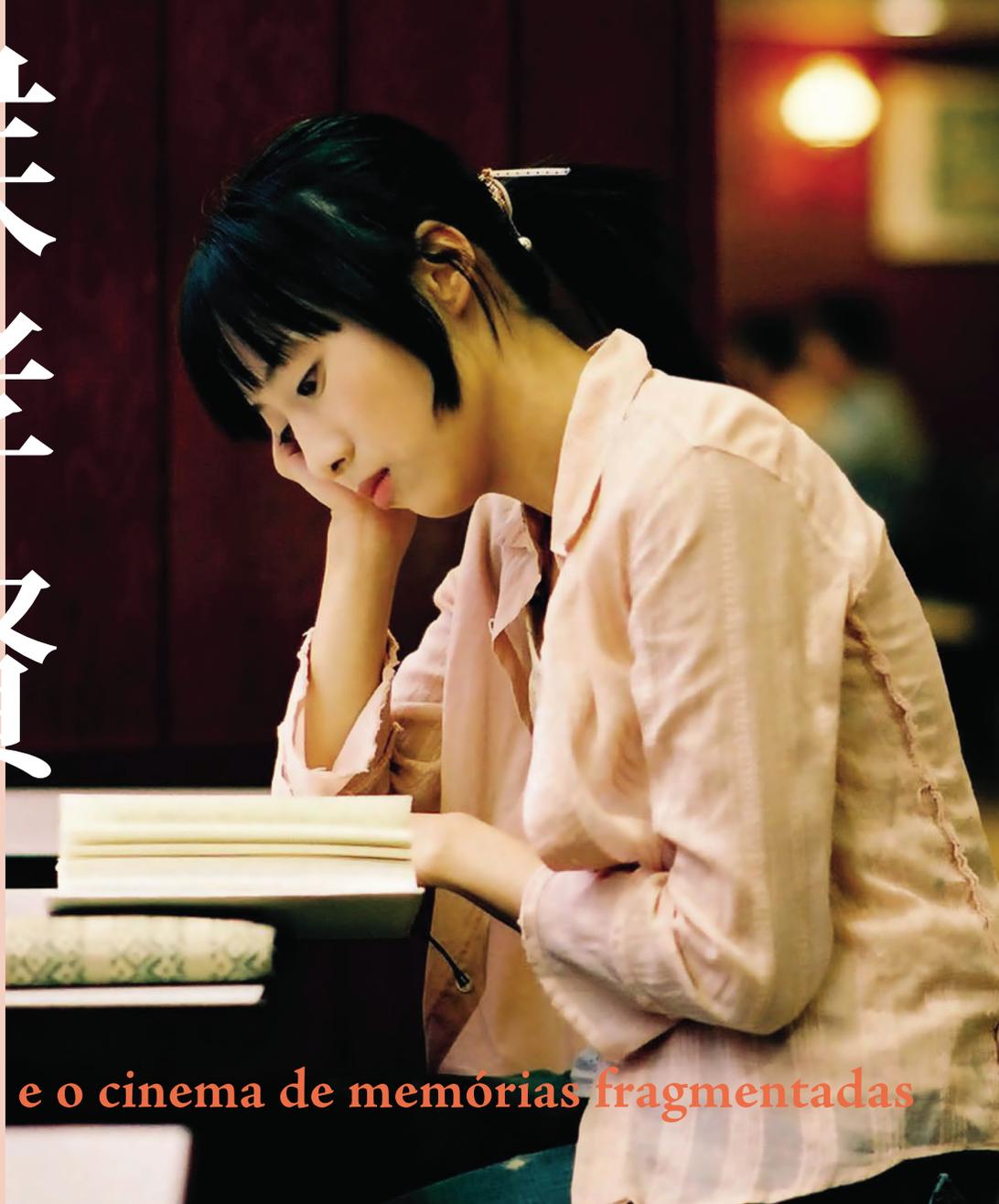


# 侯孝賢



Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas

侯  
孝  
賢

Hou 孝 Hsiao-Hsien  
e o cinema de memórias fragmentadas

CCBB São Paulo 9 a 26 dez 2010 Rio de Janeiro 14 dez 2010 a 9 jan 2011 Brasília 2 a 16 jan 2011

Figura central do novo cinema taiwanês, Hou Hsiao-Hsien, nascido na China e criado em Taiwan, iniciou sua carreira como diretor em 1980. Dos primeiros filmes, mais comerciais, passou para os de memórias pessoais e outros sobre a memória de seu país de adoção, consolidando atualmente um estilo visual e narrativo dos mais sofisticados da história do cinema. Tais filmes conferiram a Hou Hsiao-Hsien o reconhecimento da crítica e das curadorias de importantes festivais e vêm, desta forma, consagrando o cineasta como um dos maiores mestres da cinematografia mundial contemporânea.

Ao realizar *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*, o Centro Cultural Banco do Brasil reconhece a importância deste cineasta e proporciona ao público de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Brasília a oportunidade de conferir toda a sua filmografia, em retrospectiva que abarca 17 filmes em longa-metragem – todos inéditos no circuito comercial brasileiro –, além do curta-metragem *O bonecão do filhinho* (*Son's Big Doll / Er zi de da wan'ou*), que integra *O homem-sanduiche* (*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*, 1983), um dos filmes-chave na renovação do cinema taiwanês.

A mostra constitui uma valiosa oportunidade para os que procuram acompanhar o desenvolvimento do audiovisual contemporâneo e conferir propostas instigantes e de grande apuro estético.

**Centro Cultural Banco do Brasil**

## Memórias fragmentadas de Hou Hsiao-Hsien

Não faço questão de ter absoluta certeza quanto a cronologia das minhas memórias sobre o cinema de Hou Hsiao-Hsien. Assim como em sua obra, as lembranças se mesclam, formando um mosaico de imagens em cores vivas, com os tempos distintos indispensáveis para a compreensão e para a descrição de ambiência, de época. Experiência sensorial que poucos cineastas proporcionam.

O primeiro contato foi especial e marcante, por meio de uma cópia em VCD de *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996), em companhia de dois colaboradores deste catálogo, numa tevê de 16 ou 18 polegadas. Inesquecível impacto – da narrativa, da montagem e dos deslocamentos espaço-temporais – atenuado pelo colega que nos apresentava aquela preciosidade. Tão forte que talvez ainda permaneça como um favorito pessoal, nas diversas revisões.

Depois acontece a inusitada e fortuita ida a Taiwan em 2000, para participar do júri do Golden Lion International Student Film Program, seção do Taipei Film Festival. Já estava feliz em ter a chance de conhecer a cultura oriental e aquela cidade industrial interessantíssima por suas contradições, num ambiente de festival estudantil que me é tão caro. Só não contava com o convite para jantar com o prefeito e, nesse jantar, de ter a chance de ser apresentado a... Hou Hsiao-Hsien. Simples aperto de mão, um meio sorriso e admiração vindoura.

Essa viagem também propiciou a visita ao Chinese Taipei Film Archive, pela pura curiosidade de estudante de cinema e cinéfilo. Lá conheci a sra. Teresa Huang, coordenadora internacional do arquivo, e expressei minha vontade

em realizar uma retrospectiva de Hou Hsiao-Hsien no meu país. Papo desprezioso de quem ainda começava em suas primeiras programações de cinema, mas valoroso com a confirmação da lembrança na retomada dos contatos mais de oito anos depois. A sra. Huang é sem dúvida a maior colaboradora deste evento, e nossos sinceros agradecimentos especiais são para ela.

A partir desse episódio, passei a acompanhar a obra de Hou com mais afinco, a seguir notícias das estreias de seus filmes nos palcos dos mais renomados festivais de cinema, e de não perder suas raras exposições no Brasil ou no exterior. Nos últimos anos, o acesso a partir da grande rede possibilitou um conhecimento pleno de sua filmografia, ainda que em condições precárias. Felicidade maior veio durante o Festival de Roterdã em 2009, quando recebi a notícia de que o projeto da mostra tinha sido aprovado pelo Banco do Brasil. Por acaso, naquele dia, estavam exibindo *Menina bonita* (*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*, 1980), o primeiro longa dele, a que assisti de corpo presente, mas já imaginando a realização de um sonho antigo.

É nesse espírito que apresentamos *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*, primeira retrospectiva integral do mestre da nova onda taiwanesa por essas bandas. O trabalho e o esforço de proporcionar essa revisão na melhor condição possível têm viés quase pessoal, pelo simples prazer do desfrute na absorção de imagens e de sons carregados de significados únicos. Convido-os a este banquete cinematográfico, para conjunto deleite de tal fina coleção de sentimentos delicados.

**Eduardo Cerveira** Curador



Hou Hsiao-Hsien e equipe em set do *Café Lumière*.

## Sumário

6 Apresentação

10 Biografia de Hou Hsiao-Hsien

### *Ensaaios, análises, críticas e entrevista*

13 Hou Hsiao-Hsien, chefe da experiência, por Ruy Gardnier

16 Em busca de novos gêneros e direções para o cinema asiático, por Hou Hsiao-Hsien (introdução de Lin Wenchi)

22 Sobre Hou Hsiao-Hsien, por Olivier Assayas

24 Nosso repórter na República da China, por Olivier Assayas

29 A força em si – Os filmes de Hou Hsiao-Hsien, por Jonathan Rosenbaum

33 Mister Hou e a experiência do olhar, por Antoine de Baecque

37 Sobre quatro fórmulas prosaicas que podem resumir a poética de Hou, por Fergus Daly

42 Encenação alegre: os primeiros filmes de Hou Hsiao-Hsien, por David Bordwell

48 A contenção e a busca, por Olivier Joyard

53 Elogio dos entorpecentes (entrevista com Hou Hsiao-Hsien realizada por Antoine de Baecque e Jean-Marc Lalanne)

58 A chegada do trem na estação, por Ruy Gardnier

61 A escrita grita, por Emmanuel Burdeau

65 A viagem do balão vermelho, por Luiz Carlos Oliveira Jr.

68 Filmografia de Hou Hsiao-Hsien

### *Os filmes de Hou Hsiao-Hsien*

86 Menina bonita, por Keiji Kunigami

90 Vento gracioso, por Cássio Starling Carlos

93 A grama verde de casa, por Calac Nogueira

96 O homem-sanduiche, por Daniel Caetano

98 Os garotos de Fengkuei, por Rodrigo de Oliveira

102 Um verão na casa do vovô, por Tatiana Monassa

105 Tempo de viver e tempo de morrer, por Francis Vogner

109 Poeira ao vento, por Bruno Andrade

112 A filha do Nilo, por Fernando Verissimo

115 Cidade das tristezas, por Luís Alberto Rocha Melo

119 O mestre das marionetes, por Juliana Fausto

122 Bons homens, boas mulheres, por Ruy Gardnier

126 Adeus ao sul, por Sérgio Alpendre

130 Flores de Xangai, por Carlos Helí de Almeida

133 Millennium Mambo, por Luiz Carlos Oliveira Jr.

136 Café Lumière, por Raphael Mesquita

140 Três tempos, por Eduardo Valente

144 A viagem do balão vermelho, por Eduardo Nunes

147 Ficha técnica

148 Agradecimentos

## Apresentação

Por Luisa Marques

Pesquisar requer tempo, paciência, paixão prévia pelo tema ou apaixonar-se no processo. Requer, ainda, sede pelas fontes de pesquisa (coisas palpáveis, materiais, portanto percíveis) e fascinação pelo momento mágico em que esses documentos se transformam em informação e conhecimento, coisas de ordem abstrata que podem perpetuar-se infinitamente.

O que me parece mais importante nesse processo, entretanto, é o desapego de si mesmo. É preciso estar aberto às fontes de pesquisa e encará-las todas igualmente como fontes de informações, praticando o exercício de uma atenção *a priori* aos documentos aos quais se tem acesso. É difícil não cair na armadilha de privilegiar a leitura de textos e de documentos com os quais existe uma identificação imediata, uma espécie de autoprojeção. Tenho a impressão de que para isso é necessário afastar-se da vaidade intelectual e entregar-se à curiosidade genuína.

O que existe de registro escrito ou falado sobre Hou Hsiao-Hsien, pelo menos mais acessível à cultura ocidental, não é tanto assim quanto se imaginava. Ou digamos que essa produção é realizada constantemente pelas mesmas pessoas, os interessados pelo tema, pelos filmes, pelo artista em si. Ao mesmo tempo, para nós foi impossível, dada uma certa limitação de tempo e de acesso a algumas fontes, dar conta de tudo.

Nessa pesquisa, nesse confronto com os textos, a questão do orientalismo é um dado, algo de que não se pode fugir e de que não se pode esconder sob máscaras universalistas. A universalidade existe e conecta os indivíduos de

uma forma muito misteriosa, mas a Cultura (com “c” maiúsculo) e a História (com “h” maiúsculo) são coisas inegáveis, que se colocam e se fazem presentes.

Tomando como exemplo duas importantes publicações ocidentais dedicadas a Hou Hsiao-Hsien (*Hou Hsiao-Hsien*, organizada por Jean-Michel Frodon, e *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*, de James Udden),<sup>1</sup> ambas têm seus capítulos iniciais dedicados à questão geográfica-histórica-cultural, ou seja, ao fato de o cineasta ser um homem nascido em 1947 na China continental que após um ano de vida migrou com sua família para a recém-reconquistada colônia Taiwan, antes sob domínio japonês. A primeira parte da publicação francesa, que conta com textos gerais sobre Hou, intitula-se “Chinois et moderne” (Chinês e moderno) e inicia-se com escritos de Frodon que situam o cineasta sino-taiwanês no tempo e no espaço factuais, ou seja, na História (o texto possui subdivisões como “Un enfant de l’Histoire” e “Un rapport intime à l’histoire”). Em um trecho, Frodon afirma:

*O cinema de Hou Hsiao-Hsien compõe uma relação com o mundo muito diferente da que é produzida pela civilização heleno-judaico-cristã. Hou é por excelência o cineasta de uma outra relação com a realidade e o simbólico, desenvolvida pela civilização chinesa por meio de sua filosofia, literatura, pintura e música, mas que até então não havia encontrado sua forma no cinema, mesmo que provavelmente o cinema seja a arte que melhor ofereça possibilidades de exprimir esta relação. De forma exemplar, o cinema de Hou Hsiao-Hsien implementa um*

*conjunto de relações entre o todo e suas partes, o espaço e o tempo, o real e suas representações, o interior e o exterior, que é uma relação com o mundo – com uma filosofia, uma cosmogonia, uma ética e uma estética – totalmente diferente da que se dá no ocidente. A não separação entre imagem e texto introduzida pelos ideogramas, que são ao mesmo tempo escrita e desenho, fundou uma relação entre a realidade, o significado e a figuração radicalmente diferente daquela concebida por uma civilização na qual um dos princípios é a separação entre o discurso e a imagem.*<sup>2</sup>

Já o livro de Udden dedica um capítulo introdutório, intitulado “O problema de Hou Hsiao-Hsien”, à questão cultural chinesa/oriental indissociável do cinema de Hou:

*(...) Pegue, por exemplo, o que diversos críticos disseram a respeito do cineasta taiwanês Hou Hsiao-Hsien. Godfrey Cheshire explica o distanciamento de Hou da trama e do personagem, concentrando-se mais em objetos e ambientes, como um retorno a uma longa e antiga tradição da arte e da cultura chinesas. Jean-Michel Frodon afirma que Hou é prova de que não há montagem chinesa, que aqui está um modelo de cinema que questiona o sistema de Griffith e de Eisenstein, em vez de basear-se em uma visão de mundo alternativa que lide com oposições (ou seja, espaço/tempo, realidade/representação) de uma maneira completamente diferente. Jacques Pimpaneau diz que Hou enfrenta o velho problema de todo cineasta chinês: usar uma mídia que é baseada no realismo ocidental ao passo que as tradições dramáticas na China são praticamente o oposto do realismo. Pimpaneau diz que Hou não é o primeiro a lidar com este assunto, mas poucos manifestaram no cinema uma visão cultural chinesa do mundo tão profundamente como ele fez.*<sup>3</sup>

Os textos que compõem a primeira parte deste catálogo tampouco fogem à questão da cultura chinesa e do orientalismo em geral ou da situação taiwanesa. São textos diversos, com diferentes abordagens: uns escolhidos pela importância como registro, documento de um momento, de uma percepção, de uma descoberta ou de um relato; uns pela abordagem mais panorâmica da obra de Hou; outros pelo apuro crítico/literário no que concerne a ética e a estética do cineasta; outros de ordem mais aproximada à análise fílmica, como o texto de David Bordwell que aborda os primeiros filmes de Hou do ponto de vista da técnica aliada às possibilidades de encenação. Sua importância se dá, inclusive, por analisar de forma não debochada nem superficial filmes que, ao menos no ocidente, são suprimidos ou menosprezados pela literatura que se produziu a respeito do cineasta.

Nesta presente publicação, a voz de Hou se faz presente em dois documentos bem distintos. Um deles é uma entrevista a respeito de *Flores de Xangai (Flowers of Shanghai / Hai shang hua, 1998)* – seu filme mais radical no que se refere à utilização (ou negação) da montagem na linguagem cinematográfica, além de marco importantíssimo para novas configurações de encenação do cinema que então surgiam (assim como o anterior, *Adeus ao sul (Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian, 1996)*). De forma bem distinta, também lemos as palavras do próprio Hou em uma compilação de palestras sobre a visão do cinema nacional de Taiwan e da Ásia-Pacífico em geral. É um registro em que o cineasta se mostra preocupado com a política cultural de seu país. Hou tem visões abrangentes e pouco elitistas, por meio das quais procura articular uma possível indústria cinematográfica taiwanesa aliada à da região

pacífico-asiática, despindo-se de preconceitos contra filmes diferentes dos que ele faz ao preocupar-se essencialmente em não deixar o cinema de seu país morrer como atividade cultural e econômica. De alguma forma, atualmente não é possível rearranjar a configuração que lá se deu em meados dos anos 1980 e que permitira o surgimento de cineastas como Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang. Ambos foram fruto de um momento específico de efervescência artística nacionalista, documentado pela primeira vez na imprensa ocidental quando, em 1984, Olivier Assayas foi a Taipei como repórter da *Cahiers du cinéma* e viu as coisas acontecerem bem à sua frente, destacando, inclusive, os filmes de Hou Hsiao-Hsien e de Edward Yang.

Os textos integrantes deste catálogo não seguem a ordem cronológica, portanto pode ser bastante útil ler as notas editoriais informando data e fonte original. Assim, pode-se ligar as informações umas às outras e construir, cada mente por si, uma teia relacionada a Hou: seja sobre a sua personalidade, sobre as questões estéticas de seus filmes, sobre o contexto histórico no qual esteve inserido ou sobre como se tornou um cineasta tão importante.

Por meio dos textos é possível também vislumbrar alguns diferentes momentos pelos quais o cinema de Tâiwan passou e como Hou os cruzou de forma muito significativa; seja pelo sucesso de público com seus primeiros filmes, seja sendo o pioneiro em seu país tanto na utilização do som direto como na abordagem de temas históricos então considerados tabus pela sociedade e pelo governo taiwaneses.

Não se pôde abarcar tudo o que se falou sobre Hou. Mas uma coisa foi possível: ter uma ideia do quanto se escreveu sobre ele do início de sua carreira até hoje e perceber quais foram os filmes mais e menos abordados. Nota-se

pelos textos (alguns que estão aqui e outros que por um motivo ou outro não puderam estar) que especialmente após *Flores de Xangai*, no final da década de 1990, houve uma maior descoberta do cinema de Hou, ou ao menos uma maior atenção dada ao diretor por parte da mídia e da curadoria de centros culturais nos Estados Unidos e na França (por exemplo: uma retrospectiva em Nova York, em setembro de 1999, à qual Jonathan Rosenbaum se refere em seu texto "A força em si";<sup>4</sup> além das exibições das mesmas cópias no *Film Center*, em Chicago, entre 2000 e 2003; a retrospectiva de Hou Hsiao-Hsien na Cinemateca Francesa em dezembro de 1999; o livro organizado por Frodon, publicado em 1999).

Tendo esse pequeno leque, esse pequeno mapeamento do que se escreveu sobre o cineasta, foi possível disponibilizar alguns desses textos para, senão uma reflexão abrangente sobre a obra do diretor, pelo menos uma tentativa de reavivar a atenção que se deu a Hou pela crítica "alternativa" e independente brasileira<sup>5</sup> no início dos anos 2000, fornecendo mais informações sobre o diretor e estimulando o debate estético acerca de sua obra.

Além de trazer à luz textos antigos sobre Hou, a curadoria da mostra considerou essencial que o catálogo trouxesse uma abordagem filme a filme, pedindo a críticos e a estudiosos de cinema que se detivessem cada um em um filme específico. Assim, a intenção foi viabilizar uma produção de textos locais que pudesse refletir a atual posição de Hou Hsiao-Hsien na cinematografia mundial a partir de uma revisão e reavaliação de toda a sua obra, que certamente merece ser percebida com mentes e olhos aguçados e generosos.



- 
1. Udden é também autor do texto “Hou Hsiao-Hsien and the Question of a Chinese Style”. Publicado em *Asian Cinema*, vol. 13, nº2 (outono/inverno de 2002), p. 54-75.
  2. Cf. “En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l’espace et le temps”. In: Frodon, Jean-Michel (org.). *Hou Hsiao-Hsien*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, p. 19-20. Tradução nossa.
  3. Cf. “The Problem of Hou Hsiao-Hsien”. In: Udden, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*. HK: Hong Kong UP, 2009, p. 1. Tradução nossa.
  4. Ver p. 28.
  5. A revista eletrônica *Contracampo* fez um pequeno dossiê sobre a obra de Hou em sua edição nº30, em agosto de 2001. Trata-se de uma das raras abordagens sobre a obra do cineasta publicadas no Brasil.

## Biografia de Hou Hsiao-Hsien

Realizador taiwanês consagrado e premiado em diversos festivais ao redor do mundo, Hou Hsiao-Hsien se estabeleceu como figura-chave do novo cinema de Taiwan nas três últimas décadas.

Nascido na China em 1947, mudou-se para o sul de Taiwan em 1948, onde passou toda a sua infância. Depois de completar o serviço militar em 1969, Hou decide estudar cinema na Academia Nacional de Artes de Taiwan, graduando-se em 1972 e fazendo os mais diversos bicos antes de trabalhar com cinema de fato. Foi assistente de direção de cineastas veteranos como Li Hsing e Lai Cheng-Ying. Posteriormente, formou parceria com o fotógrafo Chen Kun-Hou e passou a dirigir os próprios filmes.

Sua estreia como diretor aconteceu em 1980, com *Menina bonita* (*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*). Com seu terceiro filme, *A grama verde de casa* (*Green, Green Grass of Home / Zai na hepan qigcao qing*, 1982), foi indicado ao Golden Horse Award, considerado o “Oscar taiwanês”. Desde então, o cineasta tem contribuído para a formação de uma nova consciência acerca do cinema em Taiwan.

Hou obteve reconhecimento internacional com *Os Garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983) e *Um verão na casa do vovô* (*A Summer at Grandpa's / Dongdong de jiaqi*, 1984), ambos vencedores do Festival dos Três Continentes, em Nantes, França. Seu filme autobiográfico, *Tempo de viver e tempo de morrer* (*A Time to Live, A Time to Die / Tongnian wangshi*, 1985), levou o prêmio internacional da crítica no Festival de Berlim em 1985 e foi indicado a melhor filme no Festival de Roterdã. Hou continuou a fazer filmes aclamados pela

crítica, como *Poeira ao vento* (*Dust in the wind / Lianlian fengchen*, 1986) e *A filha do Nilo* (*Daughter of Nile / Niluobe nüer*, 1987), e foi gradualmente reconhecido como um dos cineastas mais inovadores do mundo. Em 1989, seu *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beiqing chengshi*) ganhou o cobiçado Leão de Ouro, no Festival de Veneza. Em 1993, a obra-prima *O mestre das marionetes* (*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*) recebeu o prêmio do júri em Cannes. Seus filmes seguintes, *Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995), *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996), *Flores de Xangai* (*Flowers of Shangai / Hai Shang Hua*, 1998), *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), *Café Lumière* (*Kôhi jikô*, 2003), *Três tempos* (*Three Times / Zui hao de shi guang*, 2005) e *A viagem do balão vermelho* (*Flight of the Red Balloon / Le Voyage du ballon rouge*, 2007), foram aclamados por críticos e circularam por festivais como os de Cannes e de Veneza.

Como produtor, Hou tem ajudado a realizar clássicos como *Taipei Story* (*Qing mei zhu ma*, 1985), de Edward Yang; *Lanternas vermelhas* (*Raise the Red Lantern / Da hong deng long gao gao gua*, 1991), de Zhang Yimou; *Dust of Angels* (*Shao nian ye, an la!*, 1992) e *Heartbreak Island* (*Qu nian dong tian*, 1995), de Hsu Hsiao-Ming; *A Borrowed Life* (*Duo sang*, 1994), de Wu Nien-Jen; e *Treasure Island* (*Zhi yao wei ni huo yi tian*, 1993), de Chen Kuo-Fu. Hou também é o protagonista de *Taipei Story*.

---

Texto cedido por 3H Productions.

Tradução cedida pela produção. (N.O.)

*Ensaio, análises, críticas e entrevista*



## Hou Hsiao-Hsien, chefe da experiência\*

Por Ruy Gardnier

*Eu não desejo contar histórias, meu desejo é antes criar climas, ambiências.* – Hou Hsiao-Hsien

Cada vez que se vê uma das grandes cenas de Hou Hsiao-Hsien, tem-se a impressão de que seu cinema sempre alarga e ultrapassa a visão tradicional de linguagem cinematográfica. Em filmes como *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beijing chengshi*, 1989), *O mestre das marionetes* (*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993), *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) ou *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998), o relato passa a assumir múltiplas dimensões, todas elas jamais experimentadas anteriormente no cinema, e a própria lógica narrativa parece estar em xeque. Ora é a montagem que nos coloca em enrascadas (*Flores de Xangai*), ora é a sequência cronológica (*Cidade das tristezas*), ora é a profundidade de campo que leva a história para segundo plano e coloca à frente da tela coisas que aparentemente pouco têm a ver com o filme (em toda a sua carreira). Todo filme de Hou Hsiao-Hsien estabelece uma outra relação com o espectador, inaudita, inesperada. Mas sua tática mais famosa, que desconcerta todo espectador rigoroso de cinema, é sua noção de quadro cinematográfico, certamente evoluída de seus primeiros filmes e *O homem-sanduíche* (*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*, 1983), até *Cidade das tristezas* e *O mestre das marionetes*, mas que está presente desde o início. Num filme de Hou, o quadro cinematográfico é sempre maior do que o enquadramento, e todas as formas de off são utilizadas para violentar o quadro: ações que acontecem fora da vigilância da câmera, barulhos mil

que não fazemos ideia do que sejam, entrada e saída de personagens no plano... E, paradoxo dos paradoxos, isso não é feito para colocar em questão a narrativa, mas justamente para fortalecê-la! Todo filme de Hou é inteiramente baseado em uma história, e mesmo uma história bastante simples. A revolução, a função-Hou, reside justamente na forma de contá-la. E essa reflexão sobre a narrativa ganha uma amplitude maior quando sabemos que ele tem uma trilogia ambiciosa, que tenta dar conta de toda a memória coletiva da ilha de Taiwan desde 1894, data do início do domínio japonês, até os dias de hoje, a partir da democratização e do começo de uma era de liberdade individual e de expressão.

Desde que ganhou atenção internacional a partir da premiação principal em Veneza por *Cidade das tristezas* em 1989 (infelizmente, até hoje nenhum filme seu foi exibido comercialmente no Brasil),<sup>1</sup> a imprensa internacional vem reconhecendo em Hou um dos principais renovadores do cinema. E, de fato, dentro do cenário dos anos 1990, ele é certamente um dos cinco realizadores mais importantes. Um filme de Hou Hsiao-Hsien de primeira impressionará pelo olhar distanciado que apresenta diante de seus personagens. É a característica mais recorrente e que primeiro salta aos olhos. Ele evoca dois lemas de Confúcio a partir de sua própria obra: “olhar e não intervir” e “observar e não julgar”. E seu ideal de cinema, ele o manifesta desta forma: “É inútil e vão julgar. O que eu quero é estar no meio, e simplesmente ver o que se passa no interior de cada ambiente, sem procurar trazer nenhum julgamento.”

O método de filmar de Hou Hsiao-Hsien também lhe garante muitos méritos. Adepto do plano-sequência, que

ele vem evoluindo (197 planos para *Poeira ao vento* [*Dust in the Wind* / *Lianlian fengchen*, 1986], 109 minutos; 195 para *Cidade das tristezas*, 159'; 37 para *Flores de Xangai*, 113'), seu jeito de filmar facilita o trabalho dos atores (muitos deles não-profissionais) e o resultado na tela é impressionante: todos os atores, até os coadjuvantes, encontram uma naturalidade inacreditável. Outra coisa que garante naturalidade à encenação de Hou é o jeito como ele faz movimentar os personagens em cada cena. Seu cinema corta todo o tipo de ligação com a teatralidade (luz principal no ator, ninguém passa na frente de quem fala) e com a lógica clássica do plano (o ator não poder sair do quadro, o protagonista movimentar-se para o fundo do quadro). A mistura do distanciamento e do plano-sequência cria um efeito de realidade absurdo. Tanto maior quando lida com “atores” que não podem ser ensinados (cachorros em *Adeus ao sul*, um bebê em *Cidade das tristezas*).

Hou Hsiao-Hsien nasceu em 1947 em Cantão, China continental. Sua família, de origem pobre, mudou-se para Taiwan a fim de fugir da guerra civil entre o Partido Nacionalista (Kuomintang) e o Comunista. Menino rebelde, quase envolvido em trambiques como os anti-heróis de *Adeus ao sul*, Hou foi fazer escola de cinema – atividade considerada baixa e vergonhosa em seu seio familiar – e se formou em 1972. Não era um dos melhores alunos. Com 32 anos, ele realiza *Menina bonita* (*Cute Girl* / *Jiu shi liuliu de ta*, 1980), seu primeiro filme. Ele fará mais dois filmes no estilo do primeiro: musicais com cantores de sucesso, muito populares em Taiwan e pouco ousados formalmente, sem nenhuma aparente semelhança com a obra de Hou conhecida no ocidente (seus três primeiros filmes até hoje jamais conheceram lançamento comercial fora do oriente).

Em 1983, vem a grande mudança. Uma companhia estatal de cinema, recém-formada, a Central Motion Picture

Corporation, quer renovar o cinema do país e escolhe como diretores artísticos alguns dos famosos escritores de “Shantu Wenshi” [a literatura da terra], um movimento literário que tentava refletir os problemas sociais e existenciais do povo de Taiwan a partir da vida cotidiana de seus habitantes. Hou conheceu, assim, seus dois maiores colaboradores até hoje: Wu Nien-Jen (mais conhecido agora como o protagonista de *As coisas simples da vida* [*Yi Yi*, 2000], de Edward Yang) e Chu Tien-Wen, até hoje sua roteirista. Com Wu Nien-Jen, Hou Hsiao-Hsien e mais dois realizadores fizeram *O homem-sanduíche*, o primeiro filme do chamado novo cinema taiwanês<sup>2</sup> (os outros realizadores são Tseng Chuang-Hsieng e Wan Ren). *O bonecão do filhinho* (*Son's Big Doll* / *Er zi de da wan'ou*), o episódio de Hou, já revela a tendência social que abundará no restante de sua obra, e um certo gosto pela poesia do cotidiano que ele jamais abandonará. *O homem-sanduíche* é uma espécie de *Rio 40 Graus* (1955), de *Roma Cidade Aberta* (*Roma, città aperta*, 1945) de Taiwan.

A fase seguinte de sua carreira explora todas as condições do realismo. Ancorada na força da realidade, em muitas filmagens externas retratando as relações familiares e deixando transparecer (sempre a partir do filtro da vivência cotidiana) a tradição de intolerância da China nacionalista. Seus filmes dessa época já deixam ver um cineasta completo. Já dominando de forma absoluta o ritmo interno de cada plano e ciente de que o cinema não é uma questão de copiar a realidade, faz as suas primeiras obras-primas (*Os garotos de Fengkuei* [*The Boys from Fengkuei* / *Fenggui lai de ren*, 1983], considerado por ele seu melhor filme, *Tempo de viver e tempo de morrer* [*A Time to Live, A Time to Die* / *Tongnian wangshi*, 1985], *Poeira ao vento*). É *Édipo Rei*, de Pasolini, que mostra a ele que o cinema não precisa ser naturalista: “O cinema ocidental me ensinou que podemos nos desembaraçar da opressão da lógica, das obrigações da montagem,

que podemos nos desfazer dos planos inúteis.” Com *Poeira ao vento*, Hou começa a ser exibido no ocidente.

Porém, é com *Cidade das tristezas* que vem sua consagração internacional. Em 1989, o filme concorre no Festival de Veneza e ganha o Leão de Ouro. Em suas duas horas e meia, Hou Hsiao-Hsien consegue fazer mais do que um filme sobre os quatro anos mais sinistros da história de seu país (1945-49): conseguiu fazer a História transformar-se em memória nacional, contando o período atribulado entre a derrota japonesa e o controle de Chiang Kai-Shek e seu partido nacionalista. A partir daí, o cinema de Hou flutua entre o relato impessoal de um povo (memória) e o relato pessoal do artista (narrativa), sempre conseguindo bestificar o espectador que acredita ter encontrado uma fórmula-Hou.

No final da década, Hou realiza duas proezas fabulosas, tão antagonônicas quanto inovadoras: *Adeus ao sul* e *Flores de Xangai*. Nesses dois filmes, ora explorando a luz natural (*Adeus*) ou a artificial dos bordéis do século XIX (*Flores*), Hou alcança uma *mise en scène* que combina à perfeição com a escolha dos temas, misturando realismo extremado com o mais profundo artificialismo, criando duas obras ímpares na história do cinema, sem precedentes ou até mesmo parentes. Em 2001, em Cannes, foi exibido *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), o filme seguinte a *Flores de Xangai*. Ainda sem exibição comercial em qualquer parte do mundo, suas resenhas levam a crer que o filme persegue o mesmo caminho estético das duas obras.

“Eu não procuro copiar a realidade, mas recriar alguma coisa a partir de uma ideia e pelo trabalho da imaginação.” O cinema de Hou é antes de tudo um cinema que refletiu profundamente sobre o realismo, logo cedo em sua carreira, e que percebeu que o cinema, como qualquer arte, lida com um coeficiente de ficção que põe em xeque um cinema de inspiração mais verista. Como contrapartida, concebeu que

a única coisa que ele poderia de fato documentar com o cinema era o momento, aquilo que escapa à mestria técnica mas que pode, entretanto, em momentos, ser capturado. Todo o cinema de Hou Hsiao-Hsien pode ser encarado do ponto de vista de documentários sobre o momento. Cada plano não responde a nada além de seu ritmo interno, a montagem assume seu papel não mais de normalizadora entre dois planos, mas os junta de modo a manter uma fissura irremovível entre eles. O que remete à fórmula de Klee, comumente repetida por Godard, segundo a qual a arte não reflete a realidade, mas que é a realidade de um reflexo.

O cinema de Hou Hsiao-Hsien entretém com o espectador um jogo que só pode fazer sentido após o término de cada filme. Pois o bom funcionamento de cada plano de Hou obriga que o espectador só possa construir alguma relação de causa-consequência, de temporalidade, depois de terminada cada sequência, cada plano. Um cinema da inteligência, porque é o espectador que tem que construir a história na sua cabeça. Mas um cinema também da beleza, do gozo do olho, da mestria no uso da câmera, da sedução. Hou entende os mecanismos do cinema: extrai uma beleza profunda (porque exige um feedback do espectador) ao mesmo tempo em que oferece a ele um banquete visual primoroso. Godard dizia: lutar em duas frentes. Hou pode-se dizer adepto.

---

\* Originalmente publicado na revista eletrônica *Contracampo*, nº30, em agosto de 2001. Direitos cedidos pelo autor. (N.O.)

1. Até hoje, nove anos após a publicação deste texto, nenhum filme de Hou teve exibição comercial no Brasil. (N.O.)

2. Considera-se *O homem-sanduíche*, de 1983, um filme-chave do novo cinema taiwanês junto a *In Our Time*, de 1982, que, por ser anterior, é de fato o filme-matriz do movimento cinematográfico que se configurava na ilha à época. (N.O.)

## Em busca de novos gêneros e direções para o cinema asiático\*

Por Hou Hsiao-Hsien

Introdução, edição e tradução para o inglês de Lin Wenchi.

Nos últimos anos, Hou Hsiao-Hsien assumiu, relutante mas resolutamente, um papel mais ativo para ajudar a promover a indústria cinematográfica de Taiwan. Ele fundou um site, SinoMovie, para oferecer informações sobre o cinema taiwanês. Criou e deu aulas em um programa para treinar jovens cineastas. Iniciou um festival anual para encorajar as pessoas a pegar suas mini-DVs e filmar. Ele também construiu um pequeno local chamado Lar Taipei com o intuito de servir de base para exibir filmes de arte e prover um espaço para alimentar a paixão pelo cinema. Ele desistiu de seu próprio projeto de filme em 2002 para dedicar seu tempo exclusivamente à promoção do cinema taiwanês (mais recentemente, começou a trabalhar em um projeto pensado como uma homenagem a Ozu).<sup>1</sup> Num momento em que Hou pode facilmente fazer seus filmes do jeito que bem entende, não se pode deixar de admirar essa generosidade em se colocar na linha de tiro tanto como um lutador quanto como uma presença simbólica para conduzir a indústria cinematográfica taiwanesa para fora de sua atual estagnação, se não extinção.

Este texto, com a permissão de Hou, foi editado a partir de várias contribuições verbais e comentários feitos em um seminário no Lar Taipei em 18 de dezembro de 2002. Os outros participantes do seminário foram o produtor japonês Shozo Ichiyama, o produtor e distribuidor coreano Taesung Jeong, o diretor e produtor de Hong Kong Peter Chan Ho-Sun e o produtor tailandês Duangkamol Limcharoen. A preocupação urgente de Hou em encontrar novas direções para a indústria

de cinema de Taiwan é capturada vividamente aqui. Como pode o cinema de Taiwan tornar-se mais orientado por gêneros, a fim de abrir-se ao mercado da Ásia-Pacífico sem perder sua “cor local”? Muitas de suas colocações focalizam esse tópico difícil porém inevitável. Ele não fala de teorias abstratas, mas de aspectos mais práticos da cooperação transnacional, da necessidade de produtores criativos e de uma boa estrutura industrial para sustentar os roteiristas e diretores.

\*\*\*

Assisti a tantos filmes, taiwaneses e asiáticos, que não poderia deixar de notar uma tendência, uma direção. Sinto que isso é de tremenda importância para o futuro de Taiwan e de toda a área da Ásia-Pacífico. Sei que a Coreia do Sul está seguindo essa tendência muito de perto, ao mesmo tempo em que busca ativamente novas direções e possibilidades. Gostaria de dividir algumas de minhas experiências realizadas nessa direção. Entre os filmes que vi, sinto que *Somewhere Over the Dreamland* (*Meng huan bu luo*, 2002), de Cheng Wen-Tang, é um filme relativamente “pesado”. Por pesado, quero dizer que parece muito um filme dos anos 1940 ou 1950. O filme é sobre os anos 1940 e o diretor nasceu nessa década. De modo que é relativamente pesado. O que é esse peso? É menos uma questão de emoções do que de forma. Por outro lado, há filmes como *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001), da França, e *My Sassy Girl* (*Yeopgijeogin geunyeo*, Kwak Jae-Young, 2001), da Coreia: suas formas são relativamente “leves”. Um tema

importante deve ser trazido aqui, que diz respeito à mentalidade da geração jovem, assim como à mudança de ritmo e forma no mundo contemporâneo. Não tem nada a ver com conteúdo, porque o conteúdo permanece o mesmo.

É claro que a sociedade está mudando o tempo todo. Percebemos essa transformação quando sentimos a pressão do mundo ou a modificação de formas e também uma mudança nas abordagens. No passado, podemos ter vivido a chegada de uma nova época, com suas revoluções e supressões, todas as coisas habituais sob um regime totalitário. Abrigava-se um sentimento revolucionário ou abraçava-se o socialismo. Mas agora tudo está completamente mudado. Agora, nesta era, que é absolutamente moderna e individualista, há essa chamada “insustentável leveza do ser”. Mas, essencialmente, ainda é uma era bastante pesada. Essa leveza do amor e dos sentimentos de um indivíduo, entretanto, tem que lidar com um mundo que é duro como uma pedra. O gênero drasticamente novo do cinema contemporâneo é basicamente uma tentativa de encontrar uma forma de lidar com esse pesado fardo dos sentimentos e do amor do indivíduo, ou simplesmente o fardo de sua existência. Nossa existência não é uma marcha infinita sob repressão? É isso que chamo de fardo da existência.

Assim, filmes como *Amélie*, *Corra, Lola, corra* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998) e *My Sassy Girl* estão no lado oposto a esse peso. Também podemos adicionar filmes como *Jogos, trapaças e dois canos fumegantes* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, Guy Ritchie, 1998), que lida com o mesmo tópico com uma atitude ainda mais jocosa e com mais glamour cinematográfico (o que requer uma poderosa indústria de filmes). São exemplos de um tipo de filme que Taiwan não tem. Eu os menciono porque penso que *Amélie* é realista, no estilo dos mangás japoneses. Como se sabe,

o mangá é basicamente composto por signos. Cada quadro é um signo exagerado. Por exemplo, uma expressão facial com diversas estrelas dentro das quais há palavras inscritas, como uma grande estrela com “Ay Yo!” (“Maldição!”), ou alguma expressão verbal similar. E há ainda vários balões com palavras, que também podem aparecer nas margens. São todas formas de linguagem de sinais no papel. Os personagens de *Amélie* são assim, com certos tipos de expressão facial. Desse modo, o filme retrata personagens e as tramas complexas das quais fazem parte de uma forma muito bem-sucedida. No entanto, apesar da multiplicidade de eventos, o filme lida com apenas uma questão no fim: como Amélie vai encarar seu próprio amor e seus sentimentos, como ela vai transpor sua antiga personalidade? Ela é tímida e não tem sucesso nos encontros com rapazes. Ela tem muita paixão, mas não consegue deixar para trás sua antiga personalidade. Ela recorre a diversos métodos para lidar com seus problemas. São métodos “leves”, não pesados. Ainda que vivamos em um mundo real e tenhamos total consciência de que nenhum problema pode ser resolvido desse modo, o filme ainda sugere uma motivação para seu público. Ele considera Amélie aceitável e tocante. Isso é a modernidade para mim. É a atmosfera e o ritmo da modernidade e da sociedade moderna que produzem filmes como *Amélie*.

Filmes taiwaneses, de *Somewhere Over the Dreamland* a *Mirror Image* (2001), de Hsiao Ya-Chuan, tentaram reter certos aspectos da vida seguindo esse ritmo e reunindo fragmentos. O que é transmitido por meio dessa colagem é uma visão subjetiva sobre destino, vida e as limitações impostas sobre os seres humanos. Cheng e Hsiao são para mim muito parecidos no sentido de que não enxergam o mundo da perspectiva de como ele é comumente sentido. Nesse campo podemos incluir Chang Tso-Chi (*The Best of Times* /

*Mei li shi guang*, 2002), que também nasceu nos anos 1950. *Twenty Something Taipei* (*Toi bak man 9 chiu 5*, 2002), de Dai Li-Ren, é mais visual e cinético. Dai interpreta um papel no filme, de modo que ele tem uma boa ideia de como retratar os personagens e imprimir o ritmo.

Podemos perceber qual é o ritmo cinematográfico mais desejado em Taiwan e na área da Ásia-Pacífico? Tomemos *My Sassy Girl* como exemplo. O filme vendeu cerca de 5 milhões de ingressos na Coreia e também fez muito sucesso aqui em Taiwan e em Hong Kong. Por outro lado, outro filme coreano, *Friend* (*Chingoo*, Kwak Kyung-Taek, 2001), vendeu cerca de 8 milhões de ingressos na Coreia, mas não foi igualmente bem em Taiwan e Hong Kong. A questão aqui são os elementos locais de um filme. Outro bom exemplo é a popular série de tevê *Liu Xing Hua Yuan* (*Garden of Shooting Stars*), que é baseada em um mangá japonês. Esses filmes merecem absolutamente nossa atenção e discussão.

Peter Chan Ho-Sun fez a boa sugestão de que 10% ou 20% de um cinema nacional asiático deveria tentar incorporar elementos transnacionais. Essa é exatamente a minha opinião: um cinema não pode ser meramente local em uma região de língua chinesa. Ele precisa ser da Ásia-Pacífico. Todos sofremos com a regressão econômica. Os melhores mercados de cinema hoje são a Coreia e a Tailândia. Se eles podem se tornar mais internacionais ou mais integrados à Ásia-Pacífico – isto é, se eles levarem toda a região em consideração – suas indústrias cinematográficas durarão mais tempo. Por quê? Não se pode simplesmente permanecer em seu espaço local e filmar sem fazer alguma bilheteria. Logo, o público local gradualmente perde o interesse e vai embora. Aconteceu em Taiwan e conseqüentemente em Hong Kong, porque este mercado dependia fortemente do investimento taiwanês. Começou com Chow Yun-Fat e depois Stephen

Chiau e Andy Lau. Sempre que tinham um sucesso, Taiwan mandava dinheiro para que filmes similares fossem feitos tão rapidamente quanto possível. Esse frenesi levou Hong Kong a repetir os mesmos filmes em grande quantidade, com pagamento à vista. Há cinco ou seis anos, não havia tantos taiwaneses interessados em ver filmes de Hong Kong. Por quê? Porque todos pareciam o mesmo filme, com suas histórias previsíveis. Frequentemente, havia três filmes em cartaz, todos estrelados por Andy Lau, além de outros três com Stephen Chiau.

O que quero dizer é que, enquanto filmes diversos de países diferentes, sobre temas diferentes, forem despejados na Coreia e na Tailândia – e há também filmes locais que fazem sucesso –, esse tipo de cooperação irá beneficiar os dois lados. Com mais filmes fazendo sucesso em outros países, o público local poderia ver uma maior variedade de filmes. E diretores coreanos e tailandeses teriam mais inspiração vinda de todos esses filmes. É por isso que é de importância vital ter indústrias cinematográficas transnacionais. Uma vez que todo diretor está enfrentando situações diferentes, ele tem que encontrar sua própria maneira de romper a barreira das restrições locais, tanto em termos de cinema quanto de cultura, e encontrar o delicado equilíbrio entre gênero e visão pessoal.

Wong Kar-Wai é um bom exemplo. Ele é sem dúvida o tipo de diretor que pode fazer o melhor com o material que tem em mãos. Seu *Anjos caídos* (*Fallen Angels / Duo luo tian shi*, 1995) é um filme do gênero “matador de aluguel”. Mas ele tem sua abordagem singular. É claro que pode haver conflitos entre gênero e autorismo, i.e., fazer os filmes do modo que se quer. Tomemos meu próprio *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) como outro exemplo. Fiz esse filme sobre gângsteres, sociedades de

gangues e párias sociais porque tinha muita familiaridade com eles. Conhecia-os muito bem pessoalmente. Mas não é exatamente um filme de gênero e mesmo assim não gostei do resultado. Quero dizer que, assim como o exemplo de Wong demonstra, o que se está fazendo é buscar novas direções. É claro que é preciso começar de sua própria posição, de sua singularidade. Mas é necessário enxergar com clareza a situação de toda a região da Ásia-Pacífico.

Deixe-me dar sequência à questão colocada por Jeong sobre o papel positivo que um governo pode exercer na indústria cinematográfica. Pode-se ver claramente que *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-Gyu, 1999) foi o ponto de virada para a indústria de cinema coreana. Antes disso, o país vivia uma crise financeira. Desde 1996, o governo coreano vem promovendo o cinema ativamente. Com esse tipo de entusiasmo e essas condições, uma atmosfera foi criada. Taiwan está tendo resultados muito melhores este ano do que no ano anterior e os números aqui apresentados mostram que há um público para o cinema. Se pudermos estender e expandir essa atmosfera por meio da mídia de massa e de todos os canais possíveis para atrair um público, e se o governo ajudar também, é possível que atraíamos um público ainda mais amplo. Então virá um filme para explodir a bomba e marcar o ponto de virada. Mais oportunidades ficarão disponíveis, porque mais dinheiro será investido no cinema. A indústria de cinema de Taiwan não tem uma boa estrutura industrial para distribuição, investimento e divisão de lucro. Essa estrutura é necessária para que os lucros cheguem aos roteiristas e aos diretores. Caso contrário, escreve-se por dias e dias apenas para ser criticado por sua esposa, porque você nada ganha mesmo que seus filmes recebam prêmios em festivais ou se tornem sucessos. Por que novos talentos desejariam entrar nessa profissão? Vou dizer a vocês como

o lucro era dividido no passado. Basicamente, você tinha uma lista dos custos totais do filme. Recebia-se o que achavam que deveria ser dado a você e simplesmente não havia modo algum de questionar. Sempre foi desse jeito. Por isso é muito importante que criemos um atmosfera para fazer acontecer esse ponto de virada e armar um bom mecanismo de divisão de lucros.

Agora podemos abordar essa questão de outro lugar, depois do sucesso do filme japonês *Ring – O chamado* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1988), que foi o ponto de ignição para a explosão de filmes de fantasma. Assim como *Shiri* foi o ponto de ignição do cinema coreano, *Ring* deu início ao frenesi asiático de fazer filmes de fantasmas. O elemento crucial do sucesso desses filmes é o uso de elementos locais. Os filmes estão firmemente enraizados na cultura local. *Going Home in Three* (*Saam gaang*, 2002), de Peter Chan Ho-Sun, também tinha seu elemento local forte, isto é, o modo como ervas medicinais tradicionais são usadas para preservar um cadáver humano e revivê-lo. Vocês podem ficar surpresos ao descobrir que o público japonês não tem qualquer problema em aceitar uma história como essa. De fato, eles conhecem muito sobre a medicina tradicional chinesa e sobre ervas medicinais. Elas se tornaram muito comuns na Europa, como óleos essenciais, mas a ideia é a mesma.

Não temos qualquer elemento local em Taiwan? Temos muitos. Por exemplo, frequentemente rezamos ao deus das fundações das casas. Se pensarmos sobre esse deus, ele é de fato muito assustador, porque ele protege você ao ficar em sua casa, observando lá do alto. Ele tem sua própria biografia. Se você quiser contar uma história sobre ele, haverá muitas. Eis onde quero chegar: um diretor pode ter certas boas ideias ou visões, mas é preciso um bom

produtor, com sensibilidade aguda, para transformá-las em um filme de sucesso. Como um produtor consegue isso? Ele coloca o filme no caminho certo. Seu filme pode ser apenas mais um entre outros tantos, mas ele pode ser transformado em um filme único. Tomemos como exemplo *Fluffy Rhapsody* (*Qi mao qiu le*, 2000), filme de uma hora de duração de Wu Mi-Sen. Ele pode ser transformado em uma história de fantasmas. O filme já aponta para essa direção (há um homem morto, mesmo que uma alma), então tudo depende de quão assustador você quer que ele seja. É um ajuste de percurso.

Não acho que há quaisquer regras fixas. Todo mundo é diferente. Um produtor tem sua própria perspectiva. Se ele entende bem seu diretor e vice-versa, haverá boa cooperação. Todos trabalhamos de formas diferentes. Assistimos a todos os tipos de filmes, hollywoodianos e europeus, e podemos tentar coisas diferentes. Mas elementos locais são a fundação indispensável sobre a qual cada um deveria tentar encontrar seu ponto de ignição. Vimos Hollywood pegar *My Sassy Girl* e fazer suas próprias versões. É um império e sempre irá atrás de filmes com potencial, como fez com *Nikita* (1990), de Luc Besson. Não deveríamos pensar que nossos filmes não são bons. Chan Ho-Sun me contou que ele também sente que há uma singular consciência criativa taiwanesa, que está intimamente relacionada a esta terra em que crescemos e a toda nossa formação cultural. E a Coreia também tem um próspero mercado de publicações de prosa e de poesia, além do cinema. Por outro lado, a indústria de Hong Kong dominou as técnicas e é especializada no gerenciamento de capital. Apenas trabalhando podemos verdadeiramente ser muito, muito bem-sucedidos.

Uma boa indústria cinematográfica deveria ter duas áreas: a *mainstream* e a alternativa. O setor alternativo deve-

ria ser sempre experimental e independente, não se rendendo a nada que não seja sua própria força criativa. Entretanto, como se posicionar e tentar alcançar um território mais amplo partindo desse lugar? Todo diretor é diferente nesse sentido. Alguns só podem ficar no lado alternativo. Alguns nunca descobrem que pertencem ao *mainstream* e se postam do lado errado desde o início. Para estar certo de que se está fazendo as escolhas certas, não se pode depender simplesmente de si mesmo. É preciso ser bem informado e ter relações de trabalho de longo prazo com bons produtores e produtores executivos. Não estou dizendo que se deve encontrar um parceiro único. Estou dizendo que é necessário abrir sua visão, caso contrário vai se trabalhar a vida inteira sem qualquer esperança de sucesso.

No meu próprio caso, fiquei surpreso ao receber meu primeiro prêmio. Meus filmes anteriores ao prêmio eram muito bem-sucedidos nas bilheterias. Nunca pensei sobre a natureza do cinema. Apenas fiz os filmes que gostava de fazer, e eles foram extremamente populares. É por isso que tive acesso a muitos recursos e a investimento contínuo nos meus filmes. Mas depois de *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983), meus filmes deixaram de ser populares. No entanto, como meus primeiros filmes o foram, ainda conseguia encontrar investimento. Então veio o primeiro prêmio, uma surpresa. Tudo o que representava para mim era que tinha uma longa viagem para aceitá-lo. Depois do prêmio veio *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beiqing chengshi*, 1989), um filme singular porque tinha uma temática muito local. Fui fortemente influenciado pelos romances de Chen Ying-Chen por muito tempo e estava pronto para fazer um filme sobre temas que eram proibidos na era da lei marcial. Quando esta lei foi suspensa e Taiwan começou a mudar, o momento parecia

certo, então fui em frente e fiz esse filme. Ele não apenas ganhou um prêmio importante, como também foi extremamente popular em Taiwan.

Não havia a menor possibilidade de que o filme fizesse boa carreira comercial fora de Taiwan, em função de seu fundo histórico complicado, então isso foi o melhor que pude fazer. Levei em consideração o mercado internacional? Falando francamente, não. Eu ainda tinha muitos temas que poderia filmar e sempre escolhi o que pensava ser melhor no momento. Quando fiz *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998), não dei qualquer atenção ao mercado externo. Apenas fiz o filme. Não estava nos meus planos. Por acaso, eu lera o romance e decidi filmá-lo. Fiquei positivamente surpreso ao vê-lo ser tão bem recebido na França. Diferentemente do Japão, eu não conhecia ninguém na Europa bem o bastante para trabalhar em conjunto. Meus filmes eram muito populares no Japão, então trabalhei próximo ao Japão. Agora tenho tido mais e mais oportunidades de trabalhar com os franceses. Mas além do dinheiro de que preciso, meus filmes ainda são sobre esta terra e sobre como me sinto em relação a ela. Não estou dizendo que não se deve cruzar fronteiras nacionais. Para mim é apenas uma questão técnica, nem um pouco difícil.

É como quando Tony Leung quer ser um ator – então ele tem que ser, de fato, um ator. Ele sabia muito bem que *Cidade das tristezas* tinha que render dinheiro e que ele tinha que ser pago quando terminasse seu trabalho. Mas ele também sabia que lutara para conquistar seu papel, porque o trabalho o ajudaria a se aperfeiçoar, a interpretar ainda melhor. Quando ele foi fazer *Dias selvagens* (*Days of Being Wild / A Fei zheng chuan*, 1990), estava atuando em outros dois filmes. Ele chegou ao set de Wong Kar-Wai à noite. Depois que a maquiagem foi aplicada, Tony dormiu

e não começou a filmar até que se passasse uma semana. Mas deixe-me falar sobre o esforço que ele empregou em sua pesquisa para o papel de jogador. Ele conversou com um jogador e percebeu que este tinha dedos bonitos. Ele perguntou por que o jogador mantinha seus dedos e unhas em tão bom estado. O jogador lhe disse que as mãos são as partes mais importantes do corpo em sua profissão. Tony voltou e fez com que a manicure de Carina Lau fizesse suas unhas todos os dias. Ele observou atentamente como se fazia e aprendeu rapidamente a fazer as unhas ele mesmo. Quando estava no set, fazia as unhas antes de interpretar. Esse é um processo vital para um ator. Ele descobriu um modo de entrar no papel. Não foi por meio de conjecturas abstratas. Ele se concentrava no papel ao examinar suas mãos e a partir daí os sentimentos necessários surgiam. Ele podia entrar por inteiro no papel de um jogador graças às mãos, e podia então ser tão realista quanto possível.

É preciso encontrar a maneira correta de abordar o tema certo para você. Ninguém pode fazê-lo por você. Pode-se não estar consciente de seu grande potencial. Não é necessário fazer filmes que se julga apropriados ou sentir-se compelido a fazer certos tipos de filmes porque foram elogiados ou reconhecidos. Nunca se deixe amarrar por esses pensamentos. Seja criativo e imprevisível em todos os filmes que fizer. Isso é o melhor. É tudo o que quero dizer.

---

\* Originalmente publicado na revista eletrônica *Rouge*, nº1, em 2003. Direitos cedidos por Adrian Martin, Lin Wenchi e Hou Hsiao-Hsien. Tradução de Fernando Verissimo. (N.O.)  
1. O que seria, no futuro, o *Café Lumière* (*Kôhi jikô*, 2003). (N.O.)

## Sobre Hou Hsiao-Hsien\*

Por Olivier Assayas

Lembro-me de quando, já faz mais de dez anos, escrevia na *Cahiers* e recebi uma carta de um colaborador de outra revista que me criticava a respeito de um texto que eu havia publicado sobre um cineasta pouco conhecido, por não ter mencionado que foi na revista dele que este cineasta havia, em outra ocasião, sido incensado primeiramente. Respondi-lhe propondo de criarmos juntos uma “Sociedade dos Autores” de um novo tipo, na qual em vez de registrar os textos, registraríamos os cineastas, atribuindo, desta forma, a si todos os gêneros de vantagens e privilégios derivados das fortunas e dos prestígios vindouros dos artistas assim “descobertos”...

Sorriso agora pela forma com a qual minha ironia se volta contra mim. Pois afinal de contas, se, observando retrospectivamente minha “carreira” na *Cahiers*, posso me orgulhar de ter “descoberto” um cineasta, trata-se justamente de Hou Hsiao-Hsien, sobre o qual fui o primeiro jornalista ocidental a falar, num texto do final de 1984; e prolonguei este texto recomendando muito entusiasmadamente seu filme a Alain e Philippe Jalladeau, que o selecionaram para o Festival dos Três Continentes em Nantes, no qual *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys From Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983) obteve o Grande Prêmio em 1985, abrindo a seu autor as portas da carreira internacional que conhecemos.

Esta modesta contribuição à sua notoriedade, que, se não tivesse se iniciado assim, poderia ter se iniciado de mil outras formas, teria sido, portanto, uma chance sobretudo

para mim, já que em retorno ela me valeu a amizade de Hou Hsiao-Hsien, renovada e mantida desde então, mas também a atenção e o reconhecimento do pequeno meio cinematográfico taiwanês (foi em Taipei que aconteceu a primeira “retrospectiva” dos meus filmes, em 1993).

Minha primeira viagem a Taiwan se deu em 1984. Eu estava em Hong Kong na companhia de Charles Tesson, para preparar um número especial da *Cahiers*, e, a convite de Chen Kuo-Fu (crítico à época, e agora cineasta), fui a Taipei (dormia no chão na casa dele). Ele organizou um jantar no qual fui apresentado a Edward Yang, Hou Hsiao-Hsien e Christopher Doyle, câmera australiano que tinha acabado de fotografar o primeiro filme de Edward e que mais tarde traria a fâsca determinante ao estilo de Wong Kar-Wai, de quem fotografou todos os filmes.

Mantive ligações sólidas com cada um deles, e, sem dúvida, mais facilmente com Edward e Christopher, com quem posso falar inglês, ao passo que Hou Hsiao-Hsien não fala nada de inglês e a conversação com ele necessita da intercessão de um intérprete. De uma intérprete, neste caso, porque normalmente trata-se de Peggy Chiao, jornalista do grande jornal local, o *China Times*, e que muito faria pelo reconhecimento de seus filmes, primeiramente em Taiwan, depois no exterior, acompanhando-o em todas as suas viagens quando ele começou a viajar – em 1984 ele nunca havia colocado os pés fora de sua ilha.

No entanto, foi sobretudo a personalidade e o cinema de Hou Hsiao-Hsien que me seduziram naquele momento:

desde o primeiro filme dele que vi, fiquei impressionado com a verdade áspera de sua inspiração, com a autenticidade de suas imagens, nas quais encontrei eco daquilo que admiro em Pialat. E, sem dúvida, estava ainda mais sensibilizado por esta história de malandros do sul que sobem para a capital ter um aspecto autobiográfico muito potente, que sublinhava a natureza profunda do cinema de Hou, um autodidata que chegou progressivamente ao cinema mais moderno e mais ambicioso pelas vias da espontaneidade e de uma relação direta e sincera com a reprodução de sua percepção do mundo.

E devo dizer que acompanhar a evolução de seu trabalho, ano após ano, filme após filme, terá sido um dos meus grandes prazeres de espectador, combinado à satisfação de ver se estabelecer seu reconhecimento internacional como um dos cineastas mais importantes de seu tempo – particularmente após o Leão de Ouro concedido em Veneza à sua obra-prima, *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beiqing chengshi*, 1989).

E, mais recentemente ainda, fiquei novamente impressionado pela virada que ele empreendeu em seus dois últimos filmes, *Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995) e, mais ainda, *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996), em direção a uma abstração – ou seja, uma verdade invisível das coisas – tão de acordo com seu tempo, pleno em seu coração, quanto Antonioni teria sido no início dos anos sessenta.

---

\* Originalmente publicado sob o título “HHH, portrait de Hou Hsiao-Hsien” na revista *Cahiers du cinéma*, nº 512, em abril de 1997. Traduzido a partir de versão reduzida, publicada em folheto da Cinemateca Francesa à ocasião de uma retrospectiva de Hou Hsiao-Hsien, em dezembro de 1999. Há uma versão revisada, modificada e ampliada em: Assayas, Olivier. “Hou Hsiao-Hsien: en Chine et ailleurs”. In: *Présences: écrits sur le cinéma*. Paris: Éditions Gallimard, 2009. Direitos cedidos pelo autor. Tradução de Tatiana Monassa. (N.O.)

## Nosso repórter na República da China\*<sup>1</sup>

*Por Olivier Assayas*

Taiwan é a própria burocracia. Seja passando a fronteira, seja trocando dinheiro, ou, ainda, tendo qualquer tipo de relação com as autoridades, estamos no reino da papelada, da revista minuciosa, da lentidão institucionalizada. É bem verdade que Taiwan é um país que se considera em guerra, que vive na época de 1949 e que se imagina, de bom grado, como uma espécie de Jerry frente a seu vizinho, o imenso Tom, que, no entanto, multiplica os gestos de boa vontade, mais ou menos hipócritas. Contrariamente a Hong Kong, muitos militares nas ruas e, como com frequência na Ásia, estudantes de uniforme. Taipei não tem muita coisa marcante a não ser um hotel monumental em forma de pagode e a maravilhosa coleção imperial chinesa que o Kuomintang não poderia deixar de trazer em suas bagagens ao abandonar o continente. A cidade é plana, sem muita originalidade, mesmo se, chegando da Manhattan-na-Ásia, somos impressionados pelo espaço, pela ausência de arranha-céus, pelas grandes avenidas propícias aos desfiles e pelos monumentos herdados da longa ocupação pelos japoneses.

Na rua, nenhum ou quase nenhum ocidental. Nenhuma inscrição em inglês para ajudar o viajante. Não se fala inglês, fala-se chinês. Taipei tem um ritmo interiorano, longe dos neons e do brilho artificial de Hong Kong. A cidade é fechada em si mesma, desacelerada, e, evidentemente, não se pode deixar de pensar que, mais do que nas ruas profundas de Kowloon, é nos velhos bairros de Taipei que se esconde alguma coisa desta “verdadeira China”, da qual os viajantes do sudoeste asiático saem em busca. Mas, ser um santuário é a própria vocação de Taiwan.

Chen Kuo-Fu, que encontrei no Festival de Hong Kong, é um jovem crítico taiwanês bastante respeitado. Ele me convidou a ir a Taipei, e é na casa dele que eu fiquei alojado, num interior tradicional à moda japonesa, um pouco monacal: dorme-se no chão sobre esteiras. Chen Kuo-Fu gere, com paciência e eficiência, toda a minha estada. Ele organiza as projeções, articula as entrevistas e os jantares. Não terei, literalmente, nenhum instante livre.

É preciso dizer que esta programação frenética está à altura da minha ignorância e da minha curiosidade. Efetivamente, Taiwan tem como característica pouco conhecida o fato de ser um dos mais importantes produtores cinematográficos do planeta, em torno de duzentos filmes por ano; e se orgulha, igualmente, de uma taxa de frequência de cair de costas. O que significa, sobretudo, que seu público é ao mesmo tempo fiel, conservador e sensivelmente mais velho do que aquele dos outros países da região. Assim, muitos diretores e atores de Hong Kong puderam prolongar suas carreiras em Taipei quando tendiam a ser esquecidos em seu próprio país.

Há também fatores econômicos nas relações entre esses dois cinemas que são, em primeiro lugar, antinômicos. Com efeito, o NTD (New Taiwan Dollar), o novo dólar de Taiwan não pode ser exportado e as companhias de Hong Kong sempre tiveram que gastar seus lucros localmente, filmando, aliás de muito bom grado, nos esplêndidos cenários naturais que a ilha oferece. Assim foi com a companhia de Chang Cheh, que entre 1974 e 1975 escoou o capital bloqueado da Shaw Brothers. Igualmente, o Cinema City, que produziu no ano passado um filme de

autor, *That Day, on the Beach* (*Hai tan de yi tian*, 1983), de Edward Yang. No entanto, tudo separa essas duas indústrias. A da colônia britânica produz um cinema rápido, violento, sem lei, enquanto a de Taipei, dependente de uma censura muito estrita e de subsídios governamentais, obriga-se a ser responsável e se baseia em valores, antes de tudo, literários. Os gêneros privilegiados no cinema de Taiwan são os tradicionais, melodrama e realismo poético, destinados ao uso local e pouco apreciados fora dos limites da ilha. Eles produziram o pior com cineastas como Pai Ching-Jui, modelo de continuidade na mediocridade pretensiosa e “artística”. Mas eles produziram também o melhor com Li Hsing e Sung Tsu-Chou, cuja obra pouco conhecida merece seriamente sair da obscuridade.

Por razões diplomáticas, o cinema de Taiwan quase nunca tem as honrarias dos festivais internacionais. Assim, quando *Touch of Zen* (*Xia nu*, 1969)<sup>2</sup> foi apresentado no Festival de Cannes, esta produção da República da China carregava a bandeira de Hong Kong. E quando houve uma retrospectiva de cinema chinês em Turim, os filmes de Taiwan foram excluídos da mostra, assim como o são sistematicamente no Festival de Hong Kong. Chen Kuo-Fu, que está longe de ser um defensor do regime do Kuomintang, ressentia-se amargamente da condição de pária diplomático atribuída aos egressos de Formosa. As formalidades do visto para quase todos os países do mundo são intoleráveis de tão complexas e a ausência de representação legal de Taiwan na maioria das capitais é um entrave especialmente à liberdade de movimento, pois todo deslocamento implica em uma passagem obrigatória por Taipei. Entretanto, a ausência de leis verdadeiras sobre a propriedade artística – o copyright não existe por assim dizer – encoraja uma verdadeira bulimia cultural. Em Formosa, traduções são feitas em proporções recordes, fitas de vídeo ou de música

circulam massivamente e as tiragens da imprensa são impressionantes. Todas as características insulares são multiplicadas pelo sentimento de claustrofobia que o habitante de Taipei não pode deixar de sentir.

Este frenesi é encontrado na produção cinematográfica, que atravessa hoje um período de profunda mutação. Já fazem alguns anos que os filmes taiwaneses são desprezados pelo público chinês do exílio em benefício dos de Hong Kong. Um relativo desinteresse de seu público nacional, que conduz a uma queda de frequência e de produção, é um fenômeno recente, que provocou, em consequência, a emergência de uma nova geração de cineastas: algo como uma nova onda de Taiwan.

Três semanas antes da equipe da *Cahiers* desembarcar em Hong Kong, o Arts Center e a revista *Film Bi-Weekly* haviam organizado um ciclo do novo cinema de Taiwan que causou uma forte impressão. Os jovens diretores e críticos foram unânimes: é hoje em Taipei que as coisas estão acontecendo. Ann Hui, Tsui Hark e Allen Fong nos disseram: a nova onda de Hong Kong era coisa do passado; em Taiwan, os novos cineastas formam um verdadeiro grupo e praticam um cinema muito mais independente e audacioso que o deles. Aliás, a *Film Bi-Weekly* tinha publicado no seu número de abril uma mesa-redonda reunindo a delegação de Taiwan e os jovens cineastas de Hong Kong: inegavelmente, um mini-evento estava sacudindo o cinema chinês.

Em Taiwan, foi aos escritórios da Central Motion Pictures Corporation (CMPC) que me dirigi para assistir a uma série de projeções numa espécie de minissala de onde só saí já de noite. A CMPC é o maior produtor da ilha: é o Estado. O imóvel com uma arquitetura dos anos 40, mobiliário fora de moda, de aspecto negligenciado, um pouco acinzentado, são mostras suficientes disso. Hiao Yeh nos recebe. Este personagem-chave da

renovação do cinema local é o mais improvável dos produtores possíveis. Um pouco como a Antenne 2, a CMPC é dividida em unidades de produção que se beneficiam de uma certa autonomia. Hiao Yeh dirige desde o final de 1981 uma destas miniestruturas. Ele tem o posto bizarro de “master planner” e é responsável por uma equipe de cinco “planners”. Eles se reúnem uma vez a cada 15 dias para discutir ao mesmo tempo projetos em curso e ideias ou propostas novas. Eles têm entre oito e nove filmes para produzir a cada ano. “Mas é difícil trabalhar na CMPC, porque os diretores não ligam de fazer bons filmes ou não. Tudo o que os preocupa é fazer propaganda do governo. E, além disso, eles não gostam muito de dar uma chance aos jovens diretores. Preferem trabalhar com nomes conhecidos. Aliás, não gosto desta expressão, ‘dar uma chance aos jovens cineastas’; na verdade, somos nós que precisamos deles.” Tímido, discreto, apagando-se por atrás dos cineastas que ajudou, Hsiao Yeh seguiu, no entanto, uma trajetória bastante original. Professor de medicina na Universidade de Taipei, ele chegou à literatura já numa idade avançada e o sucesso de seus livros o levou a ser roteirista para o que ele chama de a velha geração dos cineastas de Taiwan. “Eu não tenho vontade de falar disso, foi uma experiência muito ruim.” Decepcionado, ele foi estudar biologia molecular nos Estados Unidos. Só quando volta é que aceita a oferta da CMPC, que lhe permitiu produzir já em 1982 *In Our Time* (*Guang yin de gu shi*), o filme-matriz do novo cinema de Taiwan – e cuja ambição era provocar uma corrente de ar fresco. Este filme constituído de quatro esquetes deveria, na verdade, oferecer a quatro cineastas a possibilidade de provar seus talentos. Hiao Yeh e sua equipe escolheram, entre os diplomados de escolas de cinema ocidentais, diretores de curta-metragem e desertores da televisão, quatro nomes: Edward Yang, Jim Tao, Ke Yi-Chen e Chang Yi.

O tema prescrito foi contar um episódio inspirado em sua própria infância ou adolescência.

Promissor, *In Our Time* não deu muito certo. Mas se beneficiou de um verdadeiro efeito-surpresa e obteve um sucesso de público considerável devido a razões sociológicas evidentes. A Nouvelle Vague de Taiwan aparece no mesmo contexto que a de Hong Kong: ela é a expressão da primeira geração nascida e educada em Taiwan após a guerra civil chinesa. Sucedendo a cineastas exilados que nunca renunciaram à sua identidade continental e eternamente à procura de um passado perdido, foi necessário que ele impusesse uma sensibilidade taiwanesa voltada para a realidade, para o concreto em vez do sonho ou do passado. Pode-se dizer que *In Our Time* permanecerá um ponto de referência marcando o primeiro olhar lançado pelo cinema sobre a natureza de Formosa, vista como país e não como bastião ou museu. Entre os quatro episódios, dois subsistem; o primeiro, assinado por Jim Tao, descreve de maneira original a fascinação de uma criança pelos animais pré-históricos, e o segundo, o de Edward Yang, que conta a amizade de um menino de óculos e de uma menina mais velha. Infelizmente, Jim Tao fracassaria em sua passagem para o longa-metragem, realizando um filme bastante morno intitulado *The Bike and I*, enquanto Edward Yang se impôs com *That Day, on the Beach*, rodado no ano seguinte, como uma das melhores promessas do cinema de Taiwan.

O sucesso de *In Our Time* encorajou Hsiao Yeh a renovar a experiência com *O homem-sanduíche* (*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*, 1983), cujo projeto é sensivelmente diferente, pois desta vez se tratava da adaptação de três novelas de um grande romancista taiwanês contemporâneo, Huan Chun-Ming. Por diferentes razões, cada um dos episódios é bem-sucedido, tanto o de Hou Hsiao-Hsien, quanto o de Wan Jen e o de Tsang Jong-Cheung.

Hou Hsiao-Hsien, autor do episódio-título, não é propriamente um iniciante. Ele não cursou nenhuma escola de cinema americana e parece que nunca saiu de Taiwan: trabalhou ainda muito jovem como técnico e fez alguns filmes seriados. Insatisfeito, aceitou a oferta de Hsiao Yeh de realizar uma virada radical: seu curta-metragem é o mais rico e o mais audacioso dos três e ele rodou, depois, *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys From Fengkuei / Feng gui lai de ren*, 1983), certamente a obra mais completa que a nova geração de Taiwan produziu. Wan Jen, diretor de um esquete *à la* de Sica, que teve grandes problemas com a censura, pois ridiculariza os colaboradores militares americanos, passou também com sucesso para o longa-metragem, com *Ah Fei* (*You ma cai zi*, 1983), um melodrama muito bonito que foi bem recebido pelo público. Tsang Jong-Cheung, que conta a história de dois caixeiros viajantes vendendo painéis de pressão japonesas que acabam por estourar na cara deles, realizou depois *Nature is Quite Beautiful* (1983) e se prepara para rodar um novo filme produzido pela companhia de Hsu Feng, a estrela dos filmes de King Hu.

Na saída da *projection-marathon*, os três coautores de *O homem-sanduíche* estão lá e vou jantar na companhia deles num restaurante *in* de Taipei, o DD'S. O DD'S é incrível, parece que estamos num episódio de *Dallas*. É um restaurante francês com *look* Beverly Hills onde se come em pratos de porcelana, com garfos e facas, uma paródia da alimentação francesa, tudo isso com tempo disponível para apreciar, como entendido, as reproduções de desenhos de Aslan que ornaram as paredes. A luz tamisada, os JR e as Sue-Ellen chineses são indescritíveis. É evidente que a chegada de um jornalista de cinema francês é uma espécie de acontecimento em Taiwan, onde o animal não tinha mais sido avistado desde a última visita de Pierre Rissient. Acrescente-se a isso o prestígio da *Cahiers du cinéma* junto

a um grupo de cineastas que aprovam tudo o que o cinema europeu faz.

Os jovens cineastas de Taipei têm dois contraexemplos: Hollywood, que eles execram, e Hong Kong, que, em síntese, parece representar um empreendimento de emburrecimento coletivo. Mesmo que esses julgamentos sejam excessivos, podemos compreendê-los sem esforços. É o imperialismo cultural de uns e de outros que os suscita e não há nada de espantoso em os cineastas de Taiwan se sentirem mais próximos das diferentes vanguardas europeias – mesmo que elas tenham vinte anos – ou de diretores da China Popular, como Xie Jin – apesar de suas restrições. Em todo caso, eles suprimiram de sua palheta o *cinemascope* obrigatório do cinema honconguês em benefício do 1:85 e todos sonham com o som direto, ainda que nenhum dentre eles tenha podido realmente utilizá-lo: em Taiwan isso é um luxo no limite da extravagância. É este o eixo comum dos cinemas novos: a tábula rasa dos acessórios narrativos do passado, dos maneirismos envelhecidos, dos gêneros e dos códigos. O único valor que subsiste é a sensação. É somente a partir do que se sabe com certeza ser verdadeiro ou pertinente que se reconstrói um universo de cinema.

Em *Os garotos de Fengkuei*, Hou Hsiao-Hsien oferece o melhor exemplo disso. Esta narrativa semiautobiográfica *à la* Pasolini em sua primeira fase, sobre uma adolescência violenta em uma aldeia de pescadores, é uma tentativa de poesia realista única em todo o cinema asiático. Há aí uma força bruta, um instinto de cineasta, um olhar sobre os lugares e as pessoas e uma lucidez que indicam efetivamente que alguma coisa está em mutação. “Eu não me interesso mais pela narração. Eu tento simplesmente tornar um ponto de vista objetivo. Eu gosto dos planos-sequências. É como quando na rua você assiste a um acidente ou a uma briga, há um só ponto de vista, o seu, em continuidade. É a partir disso

que você se lembra da experiência. É também assim que eu escolhi filmar.” O único a não falar inglês, Hou Hsiao-Hsien é a personalidade mais marcante do grupo. Atarracado, um rosto redondo, sorridente, ele se exprime com uma mistura de convicção inflamada e de precisão metódica. Cineasta “natural”, seu discurso autodidata é uma mistura de intuições fulgurantes e de tomadas de posição autoristas que saindo de sua boca parecem novas. “Eu tentei restituir os medos de minha adolescência. Nesta idade, eu vivi muitos anos na confusão. Eu fazia muitas coisas e não chegava ao fim de nada. Todas as cenas de briga são autobiográficas. Aquela na qual a mãe lança uma faca em direção ao seu filho também. A maior parte das sequências foram rodadas de maneira muito espontânea. Quando escolhi meus atores, fiz questão que eles fossem um verdadeiro grupo de amigos na vida real. Todos os ensaios foram feitos em cenários naturais do filme e eu dei poucas indicações a eles. Para mim, o realismo não é reconstituir um evento. É, de preferência, restituir uma experiência por meio de sua própria percepção. Deste ponto de vista, o cinema europeu me ajudou muito. Ele me ensinou, graças a filmes como *Acochado* (*À bout de souffle*, 1960) de Godard ou *Loulou* (1980) de Pialat, a me desfazer da pressão da lógica e das obrigações da montagem. Eu aprendi a me livrar dos planos inúteis.”

A força dos novos cineastas de Taiwan está no fato de que eles formam um grupo unido, de que eles colaboram uns com os outros e aparecem ocasionalmente nos filmes dos amigos. Deste ponto de vista, o aspecto interiorano de Taipei é um trunfo. Eles se encontram sem parar e constituem uma frente unida face a uma indústria ao mesmo tempo interessada (seus filmes são rentáveis) e desconfiada (suas ideias e seus métodos de trabalho não são os dela). Wan Jen, Edward Yang, Hou Hsiao-Hsien, Tsang Jong-Cheung e seus amigos não fazem somente uma aliança

tática. Além de sua sensibilidade própria, que é, evidentemente, diversificada, eles compartilham uma verdadeira concepção do cinema, ideias que eles trocam entre si e, sobretudo, uma abordagem ao mesmo tempo ética e moral da imagem, o que os separa radicalmente da geração que os precede – e que eles rejeitam em bloco, à exceção de Sung Tsun-Chou, que é geralmente considerado, se não como o seu modelo, em todo o caso como o seu precursor. De toda forma, ele faz parte da família e, no dia seguinte, quando pedi para projetar seu filme *The Dawn* (*Po qiao shi fen*, 1960), na CMPC, em sua presença, a Nouvelle Vague de Taiwan estava presente em peso.

---

\* Trecho de reportagem originalmente publicada sob o título “Du nouveau dans le cinéma de Taiwan – Notre reporter en République de Chine” na revista *Cahiers du cinéma*, nº366, em dezembro de 1984. Foi traduzida, a pedido do autor, a partir da versão final, revista e republicada em: Assayas, Olivier. “Asie, horizons retrouvés”. In: *Présences: écrits sur le cinéma*. Paris: Éditions Gallimard, 2009, p. 156-173. Direitos cedidos pelo autor e pela editora. Tradução de Telma H. M. Monassa. (N.O.)

1. Quando escrevi esse texto, em 1984, ninguém havia pensado ainda no problema da transcrição do nome de Hou Hsiao-Hsien, cujos filmes nunca tinham saído do país. Eu havia escolhido o sistema pinyin, tanto para o seu nome como para o de cineastas taiwaneses de tradição. Hou tornou-se Hou Xiaoxian; Sung Tsun-Chou tornou-se Sung Cunsho; Li Hsing, Li Xing; e Pai Ching-Jui, Bai Jingrui. Eu ignorava que Taiwan (República da China) recusa o pinyin imposto pela China Popular e mantém o sistema clássico, o Wade-Giles. Uniformizei, portanto, neste sistema todos os nomes citados. *Os garotos de Fengkuei*, nunca projetado no ocidente, chamava-se ainda *All the Youthful Days*. Fiz também a retificação.

2. Dirigido por King Hu (1969).

## A força em si – Os filmes de Hou Hsiao-Hsien\*

Por Jonathan Rosenbaum

*Somos o que fingimos ser, por isso devemos ter cuidado com o que fingimos ser.* – Kurt Vonnegut Jr., *Mother Night*

Quão significativo é o fato de nenhum dos dois maiores realizadores do cinema narrativo serem fluentes em inglês? Não muito. Mas existe uma lógica. Afinal, a maioria das pessoas do mundo, incluindo aquelas que vivem no Irã e em Taiwan, não falam inglês, ainda que, sob o olhar americano, isso as coloque à margem, à parte inclusive da cultura online global.

Se estar à margem significa fazer parte da maioria, então é lógico que Abbas Kiarostami e Hou Hsiao-Hsien, como verdadeiros cronistas de acontecimentos mundiais atuais, deveriam ser poetas laureados – apesar de não terem muito em comum além do gosto por filmar longos planos, o pioneirismo na captação de som direto no cinema de seus respectivos países (nos dois casos para honrar o padrão de fala de atores não-profissionais), e um senso geral de desapego filosófico. Não é surpreendente que eles respondam tão bem aos filmes um do outro, embora publicações como *Vanity Fair* e *The New Yorker* façam de conta que eles não existem. Ambos vêm de culturas que atualmente atravessam mudanças cataclísmicas, para o melhor, que talvez façam parte do que vem sendo reconhecido nos recentes prêmios concedidos pelo Festival de Cannes: o grande prêmio do júri oferecido para uma longa-metragem da China continental, o prêmio de melhor ator para um intérprete de Hong Kong, o prêmio de melhor diretor para Edward Yang (o único parceiro de Hou em Taiwan), o prêmio do júri dividido com Samira Makhmalbaf, e o prêmio Câmera de Ouro

concedido a outros dois diretores iranianos. Como sempre, jornalistas americanos entraram em pânico ao perceberem que os estúdios de Hollywood não mandavam mais — um sinal definitivo de que o cinema mundial está mais do que vivo: péssima notícia para Jack Valenti [durante 38 anos presidente da *Motion Picture Association of America*], uma ótima notícia, no entanto, para cidadãos do mundo – especialmente para aqueles que entendem que as reformas democráticas de Taiwan e do Irã não precisam seguir o modelo americano.

Um dos motivos pelo qual a retrospectiva de Robert Bresson foi tão instigante – exibida para salas lotadas ao redor do mundo entre 1998 e 1999, logo antes de sua morte – foi a maneira como reverteu quarenta anos de conhecimento adquirido sobre a sua obra, descartada terminantemente como esotérica e pretensiosa. Pauline Kael, Dwight Macdonald, John Simon e vários outros críticos do *mainstream* já haviam rejeitado seu trabalho desde *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*, 1959), como uma prova de que as noções gaulesas da arte eram perversas e de negação da vida, e Orson Welles – que aparentava estar temperamentalmente incapaz de suportar qualquer diretor de cinema que insultasse atores, por qualquer razão que fosse – liderou o contingente de realizadores que viam a obra de Bresson com desprezo. Mas a premissa de que Bresson era rarefeito em demasia caiu por terra assim que o público teve a verdadeira oportunidade de assistir aos seus filmes em boas cópias.

Algo semelhante tem acontecido a Hou Hsiao-Hsien desde que uma retrospectiva itinerante de sua obra estreou em Nova York setembro passado. O sucesso da mostra foi

ainda mais dramático considerando que praticamente nenhum dos longas-metragens de Hou havia sido exibido no circuito comercial dos Estados Unidos, todos considerados muito difíceis pelos distribuidores – até que o Cinema WinStar, numa investida repentina, adquiriu os direitos de distribuição de metade dos seus filmes. Durante os próximos três anos o *Film Center* irá exibir sete dessas pérolas, cópias em 35mm novas, e também apresentará a única cópia em 16mm de *Um verão na casa do vovô* (*A Summer at Grandpa's / Dongdong de jiaqi*, 1984).

Isto é certamente uma regalia inesperada. Pelo menos meia dúzia dos filmes de Hou Hsiao-Hsien, quase todos menores, estão desaparecidos dos circuitos – os cinco primeiros, realizados entre 1980 e 1983, e o nono, *A filha do Nilo* (*Daughter of the Nile / Niluohé nuer*, 1987) – por problemas com os direitos de exibição. (A mesma questão impediu a exibição do documentário de Olivier Assayas sobre Hou, intitulado *HHH – um portrait de Hou Hsiao-Hsien*.) Ironicamente, o pouco característico *A filha do Nilo* foi o único filme de Hou que entrou no circuito comercial americano, embora tenha ficado tão pouco tempo em cartaz que praticamente não conta.

Assisti ao terceiro e ao quarto filme de Hou, e gostaria de discuti-los de forma breve, pois elucidam o resto de sua obra. *A grama verde de casa* (*Green Green Grass of Home / Zai na hepan qigcao qing*, 1982) – assim como os anteriores, *Menina bonita* (*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*, 1980) e *Vento gracioso* (*Cheerful Wind / Feng'er titacai*, 1981) – é um longa-metragem leve, tecnicamente confiante, em formato scope, comercialmente bem-sucedido e estrelado pela estrela pop Kenny Bee (dessa vez como um professor substituto). Com animados interlúdios musicais, muito zoom e planos panorâmicos, parece ter sido escrito e dirigido por alguém que não se considera um artista. O elemento mais sério da obra

é um discurso ecológico contra eletrocutar peixes no rio da vila, e ela faz lembrar das últimas obras de Hou, especialmente no que concerne o gracioso tratamento dispensado às crianças, a habilidade de filmar longos planos e o gosto por repetições musicais nos títulos (gosto também aparente em *Tempo de viver e tempo de morrer* [*A Time to Live, A Time to Die / Tongnian wangshi*, 1985]; *Bons homens, boas mulheres* [*Good Men, Good Women / Haonan haonu*, 1995]; *Adeus ao sul* [*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996] e até em *Poeira ao vento* [*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*, 1986], cujo título original seria melhor traduzido como *Love, Love, Wind, Dust* [*Amor, amor, vento, poeira*]).

Paradoxalmente, Hou se tornou um artista quando começou a contratar roteiristas, quase que exclusivamente a romancista Chu Tien-Wen, mas também o ator (e recentemente diretor) Wu Nien-Jen. Wu adaptou o conto utilizado no filme *O bonecão do filhinho* (*Son's Big Doll / Er zi de da wan'ou*), o perfeito segmento de 33 minutos de Hou para *O homem-sanduíche* (*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*, 1983), um longa-metragem composto de três esquetes, tido como o primeiro filme do chamado cinema novo de Taiwan.<sup>1</sup>

A diferença de estilos entre o Hou que entretém e o Hou realizador de filmes de arte – mesmo num país onde os filmes de arte foram em parte financiados por gângsteres – é radical. No entanto, como ponte entre os dois estilos estão atitudes populistas que complicam seu elitismo artístico, produzindo uma mistura cultural ambígua que faz com que os ocidentais tenham dificuldade de pontuar. (É importante acrescentar que Hou sonhava em se tornar um cantor pop e um ator de cinema antes de começar a dirigir, abandonando sua ambição inicial após um surto de medo de palco, e sua segunda aspiração ao decidir que sua estatura era baixa demais.) Apesar de todas as diferenças

entre a narrativa relativamente convencional de *Poeira ao vento* e a exploração dos estados de espírito cotidianos de *Adeus ao sul*, os dois filmes possuem praticamente o mesmo início, com estimulantes planos subjetivos de trens cruzando paisagens verdes, seguidos de planos de passageiros apertados em seus interiores – com uma pictórica variação de luz que modela as silhuetas dos corpos ali presentes à medida que os trens entram e saem dos túneis. Também vale ressaltar que *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beijing chengshi*, 1989), um dos filmes mais complicados para ocidentais em termos de enredo, foi seu maior sucesso em Taiwan; abordando questões históricas e culturais que não podiam ser discutidas enquanto a ilha encontrava-se sob lei marcial – ou seja, durante todo o século XX até 1987 – e causando grande sensação.

Assayas descreve muito bem a personalidade paradoxal de Hou no prefácio de uma coleção francesa produzida recentemente a seu respeito. Assayas narra um encontro seu, como crítico, com Hou em Taipéi, em 1984, e um encontro seguinte organizado para o documentário que realizou a respeito do diretor taiwanês: “Sua maneira de deslizar entre a racionalidade adulta e o sorriso infantil é incólume, assim como o seu modo de se movimentar entre intelectuais e pequenos mafiosos com uma certa incerteza estudada, entorpecido de maconha, de álcool, ou de bin-lan (uma planta com efeitos semelhantes aos da anfetamina). Mas neste lugar onde apenas os instintos importam, teoria e filosofia ganham crescente importância; e não é uma simples noção sobre a percepção – que em geral é de interesse apenas para diretores –, mas também há a tradição chinesa clássica, com a gravidade e a intensidade peculiar aos autodidatas.”

A mudança de Hou do entretenimento para a arte também sugere uma ambiguidade em sua identidade cultural, simbolicamente traçada no herói tchekhoviano da sua

esquete para o filme *O homem-sanduiche*. Um pai jovem e recém-casado se pinta de palhaço e veste um cartaz para anunciar a sala de cinema local. Ao perceberem que sua humilhante fantasia não atraía público algum, ele é autorizado a pedalar pela cidade promovendo os novos filmes em cartaz, mas aos poucos ele descobre que seu filho bebê não mais o reconhece sem a maquiagem de palhaço.

Em retrospecto, essa história poderia ser lida como uma parábola sobre o dilema existencial do taiwanês. Hou nasceu na província de Cantão (China) em 9 de abril de 1947 – logo após o fim da ocupação japonesa, no meio da guerra civil entre comunistas e nacionalistas – e acabou em Taiwan com sua família no ano seguinte. Eles, como muitos outros, esperavam que a mudança fosse temporária. (Essa história é contada em *Tempo de viver e tempo de morrer*, seu filme mais autobiográfico.) Esses erros de cálculo, e as profundas confusões de identidade engendradas nessas dúvidas, estão na raiz da maturidade de direção de Hou – junto com incertezas sobre qual parcela de Taiwan é chinesa, aborígine, japonesa e americana. Essas preocupações também imbuíram as memórias de infância dos roteiristas de Hou (em *Um verão na casa do vovô* e *Poeira ao vento*), assim como a história de Taiwan no século XX (que é tema da magistral trilogia de Hou – *Cidade das tristezas*, *O mestre das marionetes* [*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993], e *Bons homens, boas mulheres* – e de sua tentativa de lidar com o presente utilizando a figura de um malandro insignificante e seu séquito em *Adeus ao sul*).

O único título da retrospectiva que ainda não pontuei foi *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998), o último filme de Hou, baseado num romance publicado em 1894 e situado exclusivamente nos bordéis de Xangai – um trabalho notável que alguns críticos consideram como sua melhor obra. Mas embora admire bastante

o filme, também o considero um tanto intratável – talvez tão somente por não conseguir encaixá-lo nas estruturas críticas descritas acima.

De várias maneiras Hou se tornou o realizador asiático contemporâneo mais experimental, pelo menos desde *Cidade das tristezas*, e parte do que faz seu trabalho tão impressionante é o fato de ele nunca repetir a mesma coisa. Nesse aspecto, ele é comparável a William Faulkner nos anos 1920 e 1930 – outro inovador lidando com a história e os dilemas indígenas existenciais de sua própria região remota do planeta. *Adeus ao sul*, com sua visão amarga da modernidade, faz-me recordar de certa maneira o romance *Santuário* (*Sanctuary*, 1931), enquanto o contrapontual *Bons homens, boas mulheres* relembra elementos de *Palmeiras selvagens* (*Wild Palms*, 1939); e até o meu filme favorito de Hou, *O mestre das marionetes*, faz lembrar o meu livro favorito de Faulkner, *Luz em agosto* (*Light in August*, 1932), como uma história sobre procura e aceitação de identidade. (Meus outros filmes favoritos são *O bonecão do filhinho*, *Tempo de viver e tempo de morrer* e *Cidade das tristezas*. Ainda não assisti ao filme favorito do próprio Hou, *Os garotos de Fengkuei* [*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983] – outro item ausente na retrospectiva.)

Aqui não fiz nada além de apenas arranhar a superfície desses filmes. Não mencionei, por exemplo, nada a respeito da oposição entre cidade e campo aparente em tantos filmes de Hou; a cidade invariavelmente vista como um condutor de vírus culturais do qual os personagens devem escapar – como a mãe da cidade em *Um verão na casa do vovô*, que fica literalmente doente quando seus filhos vão para o interior. Também não comentei nada sobre o virtuoso uso que Hou faz de planos longos (como o estonteante primeiro plano de *Flores de Xangai*), suas cores, luzes, a profundidade de campo, e seu profundo senso de espaço. Ou da cuidadosa

e lenta exposição de *O mestre das marionetes* – baseado nas memórias do falecido Li Tien-Lu, cuja presença é inesquecível, como ator em *Poeira ao vento* e *Cidade das tristezas*, e como ele mesmo em *O mestre das marionetes*, colocando-se dialeticamente em oposição aos seus personagens ficcionais. Ou como ele é capaz de estender o movimento aerado e acelerado dos trens, motos e carros que se alternam entre remendos imagéticos de movimento sem direção no filme *Adeus ao sul*. Ou como o requintado uso de um fotógrafo surdo-mudo em *Cidade das tristezas* (incluindo intertítulos com suas mensagens escritas) e de uma atendente de bar se maquiando numa penteadeira em *Bons homens, boas mulheres* tornam-se portais para o alcance sem limite do cosmos, repleto de infinitas possibilidades. Pois os filmes de Hou são sobre a glória e o terror de se realizar, e existem poucos assuntos mais potentes do que este.

---

\* Originalmente publicado no jornal *Chicago Reader*, em 1º de junho de 2000. Direitos cedidos por Jonathan Rosenbaum e pelo *Chicago Reader*. Tradução de Fabiana Comparato. (N.O.)

1. Ver a nota de rodapé número 2 na p. 15. (N.O.)

## Mister Hou e a experiência do olhar\*

Por Antoine de Baecque

De moto, eles avançam em uma pequena estrada no litoral, serpenteando ao longo de uma colina verdejante. Eles se locomovem bem, tranquilos, serenos, sem forçar nem sua máquina nem suas sensações, apenas pelo prazer de se locomover, com o vento no rosto, a estrada desfilando sob as rodas, o transporte plácido. *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) é ritmado por essas corridas sem objetivo, por esses deslocamentos no vazio, como a abordagem de *Poeira ao vento* (*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*, 1986), com sua sucessão de túneis ao longo de uma via férrea, deslocamentos que o espectador também efetua, com a mesma serenidade, um bem-estar idêntico, entregue, os sentidos abertos às doces afecções do espetáculo do mundo.

Nesse estado de abandono, de disponibilidade absoluta, o espírito se esvazia, às vezes atravessado por uma questão interior que surge inesperadamente. Onde Hou Hsiao-Hsien quer chegar, com esses filmes sistematicamente “em retiro”? Pergunta evidentemente sem resposta, pois ela parece direta demais, mecânica demais, frente a um filme tão desconcertante quanto *Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995). Se não podemos dizer exatamente onde o cineasta taiwanês quer chegar, em compensação, é certo que ele vem de algum lugar, de longe, carregado de um olhar construído pela experiência; é certo que ele atravessou, contemplou e compreendeu muitos lugares, gestos e irmãos humanos. Ele vem de longe: quinze filmes realizados a partir de 1980, quando ele se fir-

mou como o jovem ponta de lança da nova onda taiwanesa; quinze filmes imbricados um nos outros, rodados de acordo com um dispositivo formal extremamente coerente que, por repetições, retomadas, deslocamentos e maturação, proveu Hou Hsiao-Hsien de um olhar singular. A mais bela forma de compreender e de manter à distância este longínquo, consiste, sem dúvida, em pegar palavra a palavra os títulos originais de seus filmes, como por exemplo este: “Trei retomar com melancolia o caminho empoeirado da vida”...

Se Hou Hsiao-Hsien vem de longe, é também porque seu cinema nos é ao mesmo tempo familiar – a constância de um sistema de registro a partir de então domesticado – e pouco conhecido: apenas metade de seus filmes foram vistos na França, dos quais seis foram distribuídos normalmente: *Um verão na casa do vovô* (*A Summer at Grandpa's / Dongdong de jiaqi*, 1984) em novembro de 1988, depois *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beijing chengshi*, 1989), *Poeira ao vento* (*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*, 1986), *O mestre das marionetes* (*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993), *Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995) e *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996), que estreia este mês. O conjunto dos anos de formação permanece velado, mesmo que retrospectivas tenham permitido detectar obras tão importantes como *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983) ou *Tempo de viver e tempo de morrer* (*A Time to Live, a Time to Die / Tongnian wangshi*, 1985), decisivas na elaboração de

um olhar. Se este olhar segue com uma estranha e sensual fixidez os deslocamentos dos personagens, é para melhor se fixar, como se os trajetos e os transbordamentos se assemelhassem a traços de união desenhados entre duas latências. Hou Hsiao-Hsien se mantém entre a monotonia<sup>1</sup> de situações, de paisagens e de personagens absolutamente neutros e a ressurgência das emoções, às vezes violentas, frequentemente epifenomenais: este afastamento é precisamente a condição e o produto de seu olhar, sensível à menor variação, mas pouco inclinado a hierarquizar as impressões – daí esta ideia de “filme sem trama”, julgamento precipitado de críticos ocidentais apressados demais. Este olhar, plano-quadro, onde as coisas podem (mas também podem não) advir, é sobretudo uma forma de experimentar uma distância e um tempo: a que distância é preciso se colocar para melhor ver aquilo que não se move; quanto tempo é necessário para que comece ou termine um movimento imperceptível? Daí em diante, tal qual uma faculdade hipnótica ou uma força de impregnação, a tela se torna uma porta entreaberta para o tempo e para o espaço do plano, uma porta cujo batente é uma música, um som, uma voz, aquilo que nos pega pela mão e nos guia ali onde a imagem nos deixa à distância.

Trata-se sempre, portanto, para Hou Hsiao-Hsien, de esvaziar os personagens, a intriga e a narrativa de seus pontos de referência clássicos, psicológicos e narrativos, para reforçar a simples presença. O registro não apreende nada além disto, uma forma de ser, portanto um fracasso das respostas frente ao triunfo dos enigmas. No entanto, algum sentido se cria, como sobre os olhos do surdo-mudo que ocupam um longo plano em *Cidade das tristezas*. Wen-Ching, na prisão, assiste aos últimos momentos de dois

condenados à morte que os guardas vêm buscar para a execução. O quadro está sobre seu olhar, de longe, pela porta entreaberta da cela. Ele observa os últimos gestos dos condenados, seu lento vestir-se, sua impotência, seu medo. Por muito tempo o fim do plano é postergado, como uma última sensação de vida antes da morte inelutável. Os olhos de Wen-Ching viram tudo: eles testemunham na tela propondo este plano, infinitamente alongado e no entanto muito curto; é graças a eles que uma esperança permanece, mas é por eles, no entanto, que o ato se desenrola, os gestos se efetuam, os minutos se debulham. O apogeu do plano não sobrevém nunca: a ele basta durar para existir, para existir mais e melhor. Os olhos de Wen-Ching experenciam a vida, ainda que a morte vá sobrevir: eles carregam a responsabilidade do filme, sua consciência moral, histórica. Este olhar do surdo propõe uma forma de cinema sustentada entre a contemplação e a composição. É por isto que Hou Hsiao-Hsien gosta de observar, de longe, rigorosamente, os rituais de uma cultura que tem rituais de sobra: nascimentos, refeições, iniciações, negociações, trocas, velórios fúnebres, enterros... Da mesma forma, o cineasta se apega às esperas, às deambulações, às conversações, aos porres (e ressacas) de seus personagens, estes momentos de tempo perdido, de tempo frágil e espaço qualquer, essas cansadas de vagas desolações. Todas essas cerimônias organizam o plano, sejam elas muito formalizadas ou informes, e oferecem a ele uma composição: vazios e cheios, movimentos e imobilidades, manchas de cor, superfícies opacas ou transparentes. Hou Hsiao-Hsien é um virtuoso da composição, equilibrando ou desequilibrando ciente seus planos, fixando seu quadro como se ele decupasse no espaço um fragmento da natureza.

Este fragmento, se nos é mostrado como um isolado, é parte integrante de um todo que lhe confere sua coerência, a coerência de um fato de civilização. Um filme de Hou Hsiao-Hsien é uma via em direção ao conhecimento: ele está irredutivelmente em outro lugar e é a prova, no entanto, de um saber autêntico. Pois mergulhar neste universo consiste em se perder no coração de uma civilização que pouco conhecemos, mas que nos atrai. Hou Hsiao-Hsien trabalha em autarquia, com um material que nos é profundamente estrangeiro, e não tenta empobrecê-lo, torná-lo inosso, para aproximá-lo de nós, mas, ao contrário, não cessa de mantê-lo à distância, de afastá-lo. O interesse profundo de seu cinema, a nossos olhos de ocidentais, reside na nossa própria desorientação, no nosso déficit de sentido e de saber como encarar os gestos, os atos, as falas e os fatos registrados na tela. Hou Hsiao-Hsien não faz cinema chinês para o resto do mundo. Ele encontrou, simples e naturalmente, uma forma de expressar um sistema de pensamento, aquele da China antiga e moderna.

O plano, em Hou, constrói-se, por exemplo, sobre o modelo da estampa chinesa, na qual “as zonas vazias podem conter uma enormidade de coisas”,<sup>2</sup> obras em retenção, com caracterizações como que suspensas, de silhuetas sugeridas, de objetos esboçados, mas onde cada traço adquire, no entanto, uma presença singular. Todo vazio, toda ausência, ajuda a carregar, a transportar, a orientar o olhar, ou a apaziguá-lo. Esta insipidez<sup>3</sup> do sentido permanece aquilo que há de mais precioso nos filmes de Hou Hsiao-Hsien; essas longas praias nas quais a monotonia,<sup>4</sup> o vazio e o neutro, exigem o nosso abandono, suspendem a nossa avidéz apressada de sentido e de saber. Barthes havia sentido o quanto, se o Japão era poesia, a China era prosa:

o primeiro é o império dos signos, a segunda “dassignifica” pelo plano, pelo pálido, pelo silêncio e pela distância, país “onde a significação é discreta até a rarefação, onde se descobre um novo campo, aquele da delicadeza, ou, melhor ainda, aquele da insipidez”.<sup>5</sup> Este valor do neutro possui, nos filmes de Hou Hsiao-Hsien, um poder sem fim, aquele de absorver na contemplação os sentimentos e os afetos de seu espectador. O vazio aqui está no início de todos os possíveis, é preciso comunicar todas as emoções dentro de um respeito ao cosmos. Por que perturbar a ordem do mundo visto que ele é a harmonia em si? Hou filma, ao contrário, o tempo dos seus personagens e de suas ações como uma respiração do universo, como uma iniciação à cosmogonia taoísta. E os acessos de violência, as explosões de sentidos que perturbam por vezes o plano são os escapes necessários à purgação das paixões, tal como uma válvula que o cineasta abre regularmente, por segurança, em direção à sua própria vida.

Pois o outro conhecimento que os filmes de Hou Hsiao-Hsien propõem é autobiográfico. Hou mesclou sua própria existência ao universo e à história da China, como um transplante que teria sido aceito. O cineasta rodou sempre por instinto, como um autodidata pega uma pena para escrever seu diário íntimo. A família, a cidade como o “declive” (o território taiwanês), construíram assim um eco pessoal entre a vida e os filmes, eco do qual as brigas, os ritos, os trajetos e as conversas são testemunhos. Órfão muito novo, criado entre a hierarquia familiar e as gangues de rua, Hou pode dar ainda mais verdade a seus planos por tê-los vivido. Velha questão, na verdade: como o cineasta consegue captar nossa atenção com uma matéria e uma vida tão localizadas? Como fazer algo universal com

algo tão particular? A questão se colocou para o cinema em meados dos anos 50, quando descobrimos no Festival de Veneza os filmes de Mizoguchi e Kurosawa. Rivette, crítico, respondeu então com um conceito absoluto: a *mise en scène*. Mizoguchi não falava apenas japonês, ele utilizava o “Mizoguchi”, ou seja, uma forma particular de observar os corpos se moverem em um espaço, idioma universal do cinema. Trinta e cinco anos mais tarde, ainda em Veneza, onde obteve o Leão de Ouro em 1989 por *Cidade das tristezas*, Hou Hsiao-Hsien utiliza também a *mise en scène*: o “Hou”, sua língua de cinema, pode falar a todos, pois põe em vista de uma forma única os elementos mais localizados de uma vida e de uma cultura.

Esta língua, portanto, faz a partilha de uma experiência. O plano, em Hou Hsiao-Hsien, não é uma confissão nem um interrogatório (como o é para Pialat, ele próprio fonte de inspiração para o cineasta chinês), mas uma experiência: o quadro é sobretudo o lugar experimental do cinema, de sua presença, e, por outro lado, o espectador pode nele experimentar um outro lugar, uma história e uma cultura diferentes. Tudo é dito pelo sr. Li em *O mestre das marionetes* (*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993): sua voz, em nome da sabedoria e da experiência, assume a responsabilidade pela narrativa. Quando vê aparecer seu rosto de velho, depois de uma hora de filme, o espectador já está familiarizado com a sua vida, esta vida que, por etapas, atravessou o século. O contrato foi rubricado em cada plano do filme. Hou oferece uma memória cinematográfica a Li Tien-Lu, o velho homem que ele estima; em retorno, este último permite ao cineasta partir nas pistas da história chinesa; no olhar, no tempo do plano e pela voz da sabedoria, o espectador é convidado a participar desta

troca: momentos da vida de um país, de uma história, de um destino, desenrolam-se como uma iniciação, e o cinema é o único instrumento capaz de tal poder de troca. Ele promove o encontro de experiências, dando a cada um seu tempo, enquadrando-o em seu espaço, ecos mesclados das memórias e das vidas de um cineasta, de um personagem e do espectador. Hou Hsiao-Hsien confia, então, um presente inestimável ao cinema, pois todos não fazem nada além de olhar, mas cada um é responsável por seu olhar.

---

\* Originalmente publicado sob o título “Mister Hou et l’expérience du regard” na revista *Cahiers du cinéma*, nº512, em abril de 1997. Direitos cedidos por Antoine de Baecque. Tradução de Tatiana Monassa. (N.O.)

1. Aqui o autor utiliza o termo *fadeur*, cuja tradução mais direta é “insipidez”. Porém, o termo carrega também o sentido de “enfado”, “monotonia”, “morosidade”. Prefiro variar as traduções para melhor preservar o sentido das frases em que ela aparece, posto que o autor também utiliza a palavra *insipidité* para se referir à insipidez. Quando utilizado no sentido filosófico, referenciado na nota de rodapé de número 3, foi mantida a tradução de “insipidez”. (N.T.)
2. Entrevista com Hou Hsiao-Hsien, *Cahiers du cinéma*, nº439.
3. Aqui o autor utiliza a palavra *insipidité* propriamente. (N.T.)
4. Ver a nota de rodapé número 1. (N.T.)
5. Sobre este assunto, há o belo livro de François Jullien, *Éloge de la fadeur*, 1991.

## Sobre quatro fórmulas prosaicas que podem resumir a poética de Hou\*

Por Fergus Daly

A sabedoria reconhecida no cinema de Hou Hsiao-Hsien reside em uma série de observações gerais: são histórias intimistas, com personagens envolvidos nos grandes movimentos da história taiwanesa; personagens que mal se sentem envolvidos no que lhes acontece; o estilo de Hou consiste em tomadas longas e estáticas de espaços relativamente distantes e repetidos; o sentido de uma cena vem principalmente de fatores como a experiência temporal ou o jogo de luz, mais do que da dramaticidade que se revela diante de nós. Relativamente, pouco tem sido feito para que tais características de sua direção sejam sistematizadas, ainda que a recente aparição de um livro de ensaios sobre Hou, chamado *Hou Hsiao-Hsien*, editado por Jean-Michel Frodon (com contribuições específicas de Emmanuel Burdeau), seja inestimável para todos aqueles interessados em formular os princípios fundamentais que guiam seus últimos sete ou oito impressionantes filmes.

Muitas vezes, resumos da estética de Hou publicados em revistas e jornais poderiam se aplicar facilmente a uma série de autores modernistas, de Antonioni a Tarr. A análise aparentemente exaustiva de *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beijing chengshi*, 1989) – filme de Hou vencedor do Leão de Ouro em Veneza – pelos integrantes do CinemaSpace, em Berkeley, é boa em método, mas superficial nas definições das ideias as quais tais métodos servem. Parece-me que há quatro grandes princípios norteadores na construção e no desenvolvimento da estética de Hou:

1. Memória histórica é impessoal;
2. Minhas experiências não pertencem a mim;
3. O foco central do plano está sempre fora de quadro;
4. Somos um conjunto de gestos e sentimentos formados pela luz.

A primeira fórmula esclarece: a) por que o personagem de Hou está isolado da realidade a qual ele faz parte; b) a sensação que o espectador tem de que a experiência histórica nunca é realmente subjetiva ou coletiva, sua reminiscência nunca é subjetiva ou intersubjetiva; e c) a sensação de estranhamento que o espectador sente antes de uma tomada demorada e estática de Hou – eventos não acontecem no espaço-tempo, espaço-tempo é o evento acontecendo diante de nossos olhos, e sua atualização é resultado de uma ocorrência que produz simultaneamente sua própria memória. O mundo contemporâneo não tem espaço para viagens psicológicas pelos caminhos da memória – a memória é impessoal, nossas recordações são meras encarnações de sua inscrição na matéria. Para Hou, a história em um filme seria aquilo que a memória deve formar, concedendo ao tema em questão um ponto de referência no meio das visões impessoais que a envolvem. Flashbacks, elipses e saltos temporais nunca são convincentes nos filmes de Hou. Um enredo é acima de tudo o somatório de “planos, seus movimentos e variações” (Burdeau), do ponto de vista de um sujeito que busca desesperadamente interromper a curva do tempo, sem conseguir.

*Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995) é exemplar nesse aspecto. As incursões históricas de Hou nunca se contentam em permanecer no passado: elas contaminam invariavelmente as presentes circunstâncias de um personagem. Mestre Wang, A Yuan, Kao e os demais são separados por uma diferença interna, aquela “doce disjunção” (Burdeau) que explode tudo o que é unificado em um filme de Hou. Para ele, um enquadramento é um bloco à deriva, repleto de símbolos e de afinidades. Frequentemente, as imagens de Hou se assemelham a pressentimentos de memórias futuras (Jacques Morice) mais do que a representações de acontecimentos presentes. Jean-François Rauger fala sobre os personagens “embalsamados” de Hou. Esses personagens estão “cercados pelo silêncio dos sonhos premonitórios”. Se fossem experiências subjetivas ou memórias, a câmera não poderia deixar de “se aproximar”. No ótimo debate de Alain Bergala sobre *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai shang hua*, 1998), ele destaca uma cena na qual Mestre Wang é visto sozinho na casa de Rubis, na calada da noite, diante de uma situação que ele não pode compreender. Bergala entende isso como uma perda de suporte psicológico, por não haver ninguém que possa interpretar por ele a situação em que ele se encontra — em outras palavras, fundamentá-la em uma experiência intersubjetiva. Trata-se de um caso exemplar do evento impessoal no processo de efetivação. Como afirma Burdeau sobre *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996), “Hou passa do manifesto ao latente, do efetivo ao virtual”.

Podemos acrescentar que essa experiência sem sujeito só pode ser chamada de “transcendental”. Essa inevitabilidade (via Schrader) levanta a questão da dívida de

Hou (se é que existe uma) para com Ozu. Hoje em dia, isso é algo com que o grupo do CinemaSpace lida muito bem. Estou mais interessado no relacionamento entre Hou Hsiao-Hsien e outro mestre japonês com o qual ele é frequentemente comparado: Mizoguchi. Burdeau discute brevemente as ligações dos pontos de vista do conceito do “cinema da crueldade” de Bazin e da afirmação de Mizoguchi de que a crueldade forma espectadores morais. Para mim, a comparação parece ser mais válida quando trata das preocupações dos dois autores com o espaço fora da tela. Se aceitarmos a definição do espaço fora da tela como “aquele que não pode ser visto nem compreendido, mas que está perfeitamente presente”, podemos então perceber que ambos os cineastas procuram intensificar em cada plano a sensação de presença do que está fora da tela. Deleuze sugeriu como Mizoguchi acreditava em um fio contínuo e invisível ligando todas as coisas vivas e mortas, em consonância com uma abordagem oriental à arte. A tarefa do cinema não seria representar isso, e sim efetivar essas trajetórias, insuflar a fibra deste universo transcendental. Isso explica por que termos musicais foram tantas vezes usados pelos críticos ao se referirem à sua obra. Rivette definiu a arte de Mizoguchi como uma arte de modulação, não só por causa dos *glissandi* temporais de seu trabalho, que nos afetam como inesperadas mudanças de clave em uma peça musical, mas também se referindo, em termos mais gerais, ao seu estilo de edição radicalmente fragmentado, que concede a cada plano um nível de autonomia sem precedentes. Jean Douchet vai longe ao sugerir que não há nem mesmo cortes correspondentes na obra de Mizoguchi. Poucos discordam que um plano (e, portanto, também as mudanças de plano) tem uma função única na obra de Mizoguchi, a de

servir a um propósito metafísico. A metafísica e a estética do cinema de Mizoguchi estão intrinsecamente ligadas.

Prosseguindo com a metáfora musical, podemos sugerir que os “planos em estilo pergaminho” de Mizoguchi são como linhas melódicas que conectam momentos de intensidade, cada uma delas autônomas, ainda que secretamente abertas a todas as outras, formando em conjunto “composições” polifônicas de alegria e de sofrimento, evidentes como sentimentos de vida e morte. Até agora, pouco pode ser dito para separar Hou e o autor de *O intendente Sansho* (*Sanshō dayū*, 1954). Para expressar a dialética da presença e da ausência que sua estética implica, Mizoguchi emprega uma constante interação de imagens translúcidas e opacas, nevoeiro, vento, moribundos e figuras fantasmagóricas, personagens perdidos no meio de bambus ou juncos. *Contos da lua vaga!* Além disso, o uso da fotografia de foco profundo por Mizoguchi, combinado com o reenquadramento incessante de seus planos-sequências, permite que as diferentes regiões de uma única imagem interajam como se fossem mudanças de planos internas. E o estilo de edição disjuntiva referido por Douchet é a consequência disso, pois quanto mais tênue é a linha que liga um plano a outro, mais insistente é a presença do elemento espiritual invisível. Presença e ausência tornam-se indiscerníveis, e isso pode ocorrer mesmo dentro de um único plano, como na incrível cena do retorno ao lar em *Contos da lua vaga depois da chuva* (*Ugetsu monogatari*, 1953), na qual, em um plano contínuo, a mulher do oleiro parece estar ausente e em seguida presente, morta e depois viva. Não se pode imaginar uma cena como esta em um filme de Hou. Em *Bons homens, boas mulheres*, por exemplo, com suas diferentes temporalidades e níveis de realidade, as interferências ontológicas nunca podem

ter lugar dentro de um único plano (à la Angelopoulos). As cenas autônomas, separadas por *fade-outs* em *Flores de Xangai*, testemunham o desejo crescente de Hou em absorver o que está fora de campo para o próprio quadro. É como se o espaço fora da tela estivesse paradoxalmente contido no quadro como ruídos, objetos e corpos que escoam através de seus poros. As figuras estão espalhadas no quadro, jogadas ali através da luz que torna esses espaços perceptíveis.

Em um ensaio sobre o uso de elipses em Hou, Yvonne Ng afirma que “a narração em off de Li começa com sua introdução característica: ‘Para falar dos destinos do homem.’ Uma frase subjacente à sua profunda convicção de que a vida está sujeita à sorte e de que os seres humanos devem se reconciliar com seus destinos.” Isso soa como uma descrição mais precisa do universo mizoguchiano, a voz do titereiro que, nesse caso, junta-se confortavelmente àquelas vozes levadas pelo vento nos últimos filmes do mestre japonês – o cantor de rua em *Oharu – A vida de uma cortesã* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), o pai morto em *Contos da lua vaga*, a mãe em *Sansho* – e exprime o vento como o elemento essencial deste universo (e o dispositivo perfeito para a manipulação do espaço fora da tela). Isso acontece até o ponto em que o vento se torna paradigma de todas as modulações em operação nesses filmes, entre os diferentes níveis temporais, entre um nível de crueldade intensa e outro, entre o amor em êxtase e o apelo ao suicídio. Com Hou, o reenquadramento é mínimo, a câmera não segue os personagens, pois, uma vez que já caíram para além do limite do quadro, estão metamorfoseados. Hou descreve seus quadros como “zonas”, declarando que “certos planos parecem vazios, mas isso é enganoso”. O plano continua a surtir efeito, flutuando em seu espaço. “Há um paralelo com as gravuras chinesas,

nas quais você pode acreditar que existem espaços vazios... Esses espaços auxiliam no transporte do olhar. Abrangem tudo o que é efetivamente representado. Concebo meus planos da mesma maneira.” Tempo e história são tratados do mesmo modo. “Um movimento alternadamente visível e invisível, perceptível e imperceptível” (Jacques Morice), “uma compreensão progressiva da memória no processo de formação, uma memória conturbada e vívida”, atualizando e em seguida virtualizando o devir incessante do mundo.

Em última análise, parece-me que os aspectos sócio-históricos da obra de Hou são menos importantes para ele do que parecem ser, certamente graças à sua incrível originalidade. Como colocou David Williams, para Mizoguchi, assim como para Hou, “os problemas sociais são emanções das preocupações cósmicas”, e a degradação social muitas vezes é mostrada apenas como uma dobra quase imperceptível no complexo tecido da realidade. Um filme de Mizoguchi é “uma aventura e, ao mesmo tempo, uma cosmogonia”, disse Godard. Ambições individuais e demandas por liberdade são mostradas com muito pouca importância diante de uma ordem cósmica, regida pelas obrigações para com forças invisíveis. Como resultado, enquanto que para Mizoguchi a qualidade da existência humana pode ser melhor expressa por meio da imagem de sacrifício frente às responsabilidades inexprimíveis que vão embora com o vento, para Hou, como Kent Jones tem observado, é a luz e o “arranjo arrebatador das formas” em “espaços semidefinidos”, “sugerindo uma série de portais para novas dimensões”, que formam a base de qualquer moral ou ética possível. Esta é a melhor descrição que conheço sobre o uso do espaço fora da tela por Hou. Jones acrescenta que, desta forma, Hou consegue “deixar o que é visível dentro do quadro para então abri-lo

em direção ao mundo que se estende além de seus parâmetros”. A forma surpreendentemente original com que Hou trabalha com a luz serve para criar exatamente esse “espaço perfurado” (Deleuze e Guattari) do qual derivam suas narrativas também repletas de lacunas, trazendo personagens cujos hiatos o ocidente preenche com egos. Quadros que são como peneiras pelas quais cada centro de expressão ou pontos focais se esvaem. “Eu prefiro os contrastes, as referências, eu gosto da sensação de ser evasivo”, afirma Hou. Translucidez, interiores em tons de rosa, a névoa azul do crepúsculo ou a suave difusão da luz do lampião – Hou trabalha esses elementos como um sonar (o apartamento em *Bons homens, boas mulheres* tem sido comparado a um aquário, o som em *Adeus ao sul*, descrito como um magma). Muitas vezes, há contrastes, mas nunca o alto contraste do expressionismo ou do noir, e sim uma forma de claro-escuro que dá espaço à porosidade em vez de uma profundidade de campo. Desta forma, Hou procura dominar “a gama completa entre a escuridão e a luz” (Burdeau). “Para mostrar sem revelar”, como diz Pigoullie. E Burdeau acrescenta: “Mestre Wang está lá sem estar, Ah Ching lembra mas não nos são mostradas imagens de recordação, nem mesmo flashbacks.” Os personagens de Hou não podem se relacionar com os seus problemas mais urgentes: “suas memórias (*Bons homens, boas mulheres* e *O mestre das marionetes* [*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993]), o contexto histórico em que vivem (*Cidade das tristezas*), seus projetos (*Os garotos de Fengkuei* [*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983] e *Adeus ao sul*) e seus romances (*Poeira ao vento* [*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*, 1986], *Flores de Xangai*)” (Burdeau). Kent Jones associa isso ao que ele entende como a problemática fundamental de Hou: como

esses personagens “chegaram ao seu próprio destino em particular, como eles vieram a ser neste lugar e momento em particular no âmbito deste conjunto de circunstâncias”. Talvez isso seja existencialista demais para explicar a singularidade de Hou. Como Jones observa de modo tão acurado, se “todo espaço pode existir por conta própria”, a questão então torna-se cosmogênica, sobre como esta realidade é ao mesmo tempo real e virtual, e porque “tudo o que é visível está no limiar onde o que é mostrado subverte o que não é mostrado” (Burdeau).

Hou abre, ou melhor, vaporiza o espaço-tempo do cinema ocidental – seus espaços perfurados distribuem a luz de uma maneira incrivelmente original, revelando temas provenientes desta luz: a percepção de gestos e sentimentos, figuras fantasmagóricas ou “acontecimentos vigorosos”, como coloca Burdeau. “Em *Adeus ao sul*, um personagem muitas vezes é tomado por outro; os personagens não estão nem no espaço nem no tempo em que julgavam estar ou onde acreditávamos que estivessem” (Burdeau). Nas palavras de Lie-Tzeu, citado por Stéphane Bouquet, “você caminha sem saber o que lhe move, detém-se sem saber o que lhe impede, come sem saber como digere. Tudo o que você é consiste em um efeito da irresistível emanação cósmica. O que lhe pertence, então?”.

Hou poderia responder: o que lhe pertence é qualquer que seja a forma que a luz lhe conceda por um breve período. Há um lado beckettiano em Hou Hsiao-Hsien: tudo começa e termina com resignação. Segue adiante. Isso explica por que a repetição tem um papel tão importante nos filmes de Hou; repetição de lugares, cenas, gestos. Por meio de estruturas persistentemente repetidas, Hou redefine e descreve outra vez suas unidades de espaço-tempo.

A repetição pode, assim, desfazer a linearidade da narrativa cinematográfica, substituindo seu desenvolvimento com transições e modulação. Por meio da repetição, cada eixo se torna desorganizado. E o efeito de tudo isso sobre a moral deixa Hou em seu ponto mais afastado de Mizoguchi. Não há *fatum* ao qual o homem esteja submetido. Há somente vida, além da luz e as imagens impessoais que ela incessantemente cria e desfaz.

---

\* Originalmente publicado sob o título “On Four Prosaic Formulas Which Might Summarize Hou’s Poetics”, na revista eletrônica *Senses of Cinema*, nº 12, em janeiro de 2001. Tradução de Tiago Lyra. (N.O.)

*Trabalhos citados:*

Frodon, Jean-Michel (org.). *Hou Hsiao-Hsien*. Éditions Cahiers du Cinéma, 1999; Bergala, Alain, “Les Fleurs de Shanghai”. In: Frodon (org.); Burdeau, Emmanuel, “Les Aleas de l’indirect”, “Rencontre avec Hou Hsiao-Hsien”, “Goodbye South, Goodbye”. In: Frodon (org.); Bouquet, Stéphane, “Un peu de danse ne fait pas de mal”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 516, setembro de 1997; Hou Hsiao-Hsien, entrevista com Thierry Jousse. In: *Cahiers du cinéma*, nº 474, dezembro de 1993; Hou Hsiao-Hsien, entrevista com Michel Ciment. In: *Positif*, maio de 1996; Jones, Kent, “Cinema with a Roof Over its Head”. In: *Film Comment*, setembro/outubro de 1999; Morice, Jacques, “La mémoire impressionnée”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 474, dezembro de 1993; Pigoullie, Jean-François, “La Voie de la Sagesse”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 442, abril de 1991; Rauger, Jean François, “La Fille du Nile”. In: Frodon (org.); Rauger, Jean François, “Naissance d’une nation”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 469, junho de 1993; Williams, David, “Kenji Mizoguchi”. In: *World Film Directors*, 1988.

## Encenação alegre: os primeiros filmes de Hou Hsiao-Hsien\*

Por David Bordwell

Em todo o mundo, a partir do final da década de 1930 até a década de 1960, muitos filmes se basearam em lentes grande angular, as lentes de curta distância focal que permitiam aos cineastas encenar suas tomadas em profundidade vívida. Uma figura ou objeto poderia bem estar próximo à câmera, enquanto outro poderia ser colocado muito mais longe, nos recessos da tomada. A lente grande angular permitia que cineastas mantivessem várias superfícies em foco, este mais ou menos acentuado durante toda a tomada, e isso levou a composições diagonais compactas e bem definidas (fig. 5A.1).<sup>1</sup> Apesar de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) ter sido provavelmente o filme que mais chamou a atenção para esta técnica, ela foi usada ocasionalmente em vários filmes feitos em todo o mundo entre as décadas de 1920 e 1930. (Eu abordo um pouco a história desta técnica no último capítulo de *On the History of Film Style* [Sobre a história do estilo cinematográfico].) O grande crítico francês André Bazin foi o analista mais eloquente da estética da grande angular, e suas considerações sobre *Cidadão Kane*, *Soberba* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Pérfida* (*The Little Foxes*, 1941) e *Os melhores anos de nossas vidas* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) moldaram fortemente a nossa compreensão desta técnica.

A década de 1960 viu o desenvolvimento de uma abordagem oposta, que poderíamos chamar de estética telefoto. Melhorias nas lentes de longa distância focal, incentivadas pelo crescente uso de filmagens em locação, levou a um tipo muito diferente de imagens. Em vez de exagerar as distâncias entre o primeiro e o segundo plano, as lentes de longa distância focal tendem a reduzi-las, o que faz com

que figuras bem distantes umas das outras pareçam ser do mesmo tamanho. (Na filmagem de um jogo de beisebol na televisão, a teleobjetiva posicionada atrás do receptor apresenta receptor, bateador e arremessador estranhamente próximos um do outro.) Superfícies parecem empilhadas ou impressadas de uma forma que parece tornar o espaço “mais plano”, os objetos e as figuras mais como recortes de cartolina. O estilo foi popularizado por filmes como *Um homem, uma mulher* (*Un homme et une femme*, 1966; (fig. 5A.2) e *Elvira Madigan* (1967), em que a névoa suave rendeu um grau de romantismo à lente grande angular. O visual teleobjetivo rapidamente se espalhou, empregado por diretores tão diversos quanto Sam Peckinpah e Robert Altman, cujos filmes da década de 1970 também utilizam a lente de longa distância focal, controlada pelo zoom, para espremer uma multidão de personagens (*M.A.S.H.*, 1970; *Nashville*, 1975) para o afresco do quadro anamórfico.

Hou Hsiao-Hsien chegou ao cinema por meio de filmes românticos, que eram muito comuns na Taiwan da década de 1970, e este gênero empregava a lente de longa distância focal extensivamente. Trabalhando com orçamentos baixos, os cineastas se restringiam a filmagens em locações. A teleobjetiva permitiu que a câmera fosse posicionada bem longe e também a filmagem de tomadas relativamente grandes que apresentavam personagens conversando (fig. 5A.3). A este respeito, os diretores não estavam tão longe de seus contemporâneos de Hollywood; *Love Story* (1970) emprega tais técnicas em um orçamento maior (fig. 5A.4). De fato, *Love Story* (um grande sucesso em Taiwan) pode ter levado os cineastas locais a utilizar essa técnica em

seus próprios melodramas românticos; em certas ocasiões a influência parece bastante direta (figs. 5A.5 e 5A.6).

O capítulo 5 de *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema* argumenta que os musicais românticos do início da carreira de Hou o levaram a princípios de encenação que se tornaram requintados em sua obra posterior. Esses princípios foram desenvolvidos quase que completamente, acredito eu, no contexto da estética da teleobjetiva. A inclinação que Hou tinha de filmar em locação e de fazer uso de atores não profissionais, juntamente com a sua atenção aos detalhes concretos da vida cotidiana, permitiu-lhe ver o poder de uma técnica que colocava personagens e contexto, ação e meio no mesmo plano. Seus enquadramentos repletos de informações são organizados com grande elegância de modo a destacar, sucessivamente, pequenos aspectos de comportamento ou de ambientação, que acabam por enriquecer a história a ser desenvolvida, como eu tentarei mostrar em suas obras-primas das décadas de 1980 e de 1990. Usando uma lente de longa distância focal (geralmente 75mm-150mm), ele começou a explorar algumas das mínimas diferenças produzidas por certos recursos das lentes. Ao contrário da maioria de seus contemporâneos, oriental ou ocidental, ele viu as possibilidades pictóricas e dramáticas da lente teleobjetiva, e elas se tornaram centrais à sua forma peculiar de lidar com as cenas. Uma inovação puramente tecnológica rendeu-lhe perspectivas artísticas que poderiam ser exploradas de forma nuançada.

Podemos assistir ao curso deste processo em obras que muitos consideram as mais descartáveis de Hou, romances do tipo menino-encontra-menina como *Menina bonita* (*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*, 1980) e *Vento gracioso* (*Cheerful Wind / Feng'er titacai*, 1981) e o pastoral *A grama verde de casa* (*Green Green Grass of Home / Zai na hepan qigcao qing*, 1982). Esses filmes graciosos mostram Hou de-

envolvendo, de forma quase casual, as técnicas de encenação e de filmagem que iriam se consolidar como sua marca artística própria. Deixe-me sublinhar três pontos aqui.

Uma característica da lente de longa distância focal é o foco curto, como se pode ver nos exemplos acima. Como a lente tem pouca profundidade de campo, um passo à frente ou atrás pode deixar um personagem fora de foco. Saborear os efeitos de uma leve mudança de foco é uma característica comum dos trabalhos posteriores de Hou. À distância, o assediador na estação de trem em *Poeira ao vento* (*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*, 1986) move-se misteriosamente dentro e fora de foco. Em *A filha do Nilo* (*The Daughter of the Nile / Niluohé nüer*, 1987), há uma cena incrível mostrando gângsteres se aproximando do carro da vítima fora de uma boate: a princípio eles são apenas borrões quase imperceptíveis (vistos através das janelas estreitas do veículo), mas depois eles gradual e acentuadamente entram em foco no primeiro plano, preparando-se para atacar um dos meninos no interior do carro. A ligeira mudança de foco nos treina a ver pequenos elementos de composição como fatores que podem contribuir para o drama. Os três primeiros filmes de Hou não usam este recurso de modo tão acentuado; aqui, as gradações de foco se concentram nos principais atores, mas ainda nos permitem registrar a fervilhante vida em torno deles (figs. 5A.7 e 5A.8). Hou pode até mesmo colocar diferentes situações dramáticas em diferentes camadas. Em *A grama verde de casa*, a cena em que a menina vai embora, despedindo-se da família que a hospedou, desenrola-se um pouco mais perto da câmera do que a partida do excêntrico professor (fig. 5A.9). Este princípio também funciona de modo tão eficiente nas cenas que se passam nas ruas e nas plataformas de trem, que nos entretêm de maneira prazerosa, de *Café Lumière* (*Kôhi jikô*, 2003), filme que de muitas maneiras é o retorno

sofisticado de Hou às técnicas de filmagem presentes em seus filmes da década de 1980.

Em segundo lugar, a lente de longa distância focal rende um espaço mais chapado. Ela tem profundidade, mas esta é percebida a partir do uso do foco, da forma de enquadrar (quanto mais alto geralmente mais afastado), e do que os psicólogos chamam de “tamanho familiar”, nossa compreensão de que, por exemplo, as crianças são menores do que os adultos, mesmo que a imagem apresente ambos do mesmo tamanho. Uma das composições favoritas de Hou trata de personagens estirados em fileiras perpendiculares à câmera, e a lente teleobjetiva, ao comprimir o espaço, cria este visual de “varal” com maior vivacidade. Podemos encontrar esse tipo de composição em muitos de seus primeiros filmes (figs. 5A.10 e 5A.11). Outro formato favorito é o “empilhamento” de várias faces alinhadas ao longo de uma diagonal (fig. 5A.12). Curiosamente, este pode ser visto como um refinamento de um formato mais em voga, como um exemplo de *Love Story* assevera (fig. 5A.13). Mas Hou usa esse tipo de imagem de forma mais sutil. A lente teleobjetiva o permite empilhar rostos de forma a nos encorajar a captar uma cascata de pequenas diferenças (fig. 5A.14 [*Millennium Mambo*, *Qian xi man po*, 2001]). Nas cenas à mesa de *Flores de Xangai* (*Flowers of Shangai/Hai Shang Hua*, 1998), este princípio é levado a um alto grau de refinamento, sem paralelo em qualquer outro cinema que conheço.

Em geral, pelo fato de Hou se dedicar a uma grande densidade de informações em suas tomadas, a compressão gerada pelas lentes de longa distância focal tende a igualar tudo o que vemos. Personagens secundários, ou simplesmente estranhos que passam, tornam-se um pouco mais proeminentes, enquanto os detalhes do ambiente podem ganhar mais destaque também. As cenas no jardim zoológico de *Menina bonita* nos mostram os personagens em

relação às criaturas ao seu redor (fig. 5A.15), e o telhado de *A grama verde de casa*, protegido por tijolos, baldes e pneus, torna-se tão importante quanto pai e filho agachados debaixo dele (fig. 5A.16). Neste último filme, Hou desenvolve esta opção por um ambiente equalizado de uma maneira muito precisa em uma determinada cena. Uma lente de longa distância focal enfoca o professor chegando à casa do pai ao longo de um corredor com cobertura (figs. 5A.17 e 5A.18). Quando o professor confronta o pai, em vez de espremer cada um deles em enquadramentos, Hou corta para outro ângulo, que ativa uma nova gama de elementos do ambiente — principalmente o trem que passa ao fundo, antecipando a viagem que o casal de filhos do homem fará, num esforço para encontrar sua mãe (fig. 5A.19).

Como a lente de longa distância focal tem um ângulo muito estreito de visão (o oposto de uma lente grande angular), ela afeta a imagem de uma terceira maneira importante. Se você usa lentes de longa distância focal em um espaço com várias figuras em movimento, as pessoas que passam em primeiro plano irão bloquear as principais figuras: elas passam entre a câmera e a lente. Hou eleva essa tendência do bloquear-e-revelar a um nível de grande arte. Ao longo de *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, afirmo que muitos grandes diretores, a partir da era do cinema mudo, têm encenado suas tomadas de modo a bloquear e a revelar partes essenciais de informação, chamando a nossa atenção para os informes num momento preciso, a partir de alterações discretas da posição dos personagens. A possibilidade de bloqueio e de revelação advém do efeito de “pirâmide ótica”, criado por qualquer lente de câmera. O que estou sugerindo é que o fato de Hou ter usado a lente de telefoto em locação provavelmente o fez excepcionalmente sensível aos recursos de mascaramento e desmascaramento de pequenos trechos das tomadas. Então

nós temos não apenas os transeuntes vagando nesse plano (fig. 5A.7), mas também um uso bastante refinado do leve movimentar de um personagem, que atrai a nossa atenção para o decurso da cena. O mais belo exemplo de que posso me lembrar nos primeiros filmes de Hou é a tomada de *Menina bonita* analisada em *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, quando Fei-Fei enfrenta os inspetores e o homem de camisa vermelha serve como um pivô para a nossa atenção (figs. 5A.20 e 5A.21). Um exemplo menos drástico ocorre quando a equipe de pesquisadores inicia uma discussão com os moradores locais próximo a uma ponte: a equipe, ao bloquear a ponte (fig. 5A.22), dá lugar ao movimento em profundidade (fig. 5A.23) e a uma luta entre eles e os habitantes da cidade (fig. 5A.24).

Levando tudo isso em consideração, parece-me que esses três recursos da lente de longa distância focal – o foco curto, o espaço comprimido e o estreito ângulo de visão – forneceram as bases para Hou filmar e encenar seus filmes posteriores. Não se deve ignorar o uso ocasional que o cineasta fez da lente grande angular, principalmente em tomadas em interiores. Uma vez que as lições da lente de longa distância focal tenham sido aprendidas, ele poderia aplicar esses princípios de encenação que desenvolveu em outros tipos de tomadas e de enredos. Também não estou afirmando que outros diretores não exploraram algumas dessas opções. Anos antes de Hou, Kurosawa e outros cineastas japoneses utilizaram a lente de longa distância focal para criar composições muito abstratas. Ainda assim, esses diretores tendiam a usar a lente de forma mais extravagante do que Hou – cujo estilo não é muito enérgico. (Uma indicação da habilidade de Hou em manter nossa atenção ao seu enredo é que, até onde sei, nenhum outro crítico notou essas estratégias de encenação

que eu indiquei aqui e no livro *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*.)

No geral, acho que Hou viu algumas possibilidades pictóricas na lente de longa distância focal, e depois de desenvolvê-las até certo ponto em musicais populares, ele as reformulou assim que passou para outro tipo de história. Hou percebeu que narrativas mais lentas e contemplativas permitiam a ele aperfeiçoar essas possibilidades visuais, e que elas poderiam se tornar poderosas e nuançadas mecanismos estilísticos. Normas de forma e de estilo são recursos para artistas. Alguns deles seguem os esquemas que herdaram, enquanto outros os examinam para deles extrair novas possibilidades. Alguns podem até mesmo fazer de um apanhado de esquemas a base de um estilo rico e abrangente. Ozu fez isso com as clássicas técnicas de edição de Hollywood; Mizoguchi o fez com o uso da profundidade de campo. Como esses outros mestres asiáticos, Hou revela as nuances que marcam certas técnicas, mesmo quando implantadas em filmes mais comerciais e de grande sucesso nas bilheterias.

---

\* Originalmente publicado sob o título “Cheerful Staging: Hou’s Early Films” no site oficial de David Bordwell como texto suplementar ao capítulo 4 de seu livro *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005. O livro foi publicado no Brasil sob o título *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2009. Direitos cedidos pelo autor. Tradução de Guilherme Semionato. (N.O.)

1. Preservamos as numerações da versão original. (N.O.)

5A.1 *Badaladas à meia-noite* (1965)



5A.2 *Um homem, uma mulher* (1966)



5A.3 *Diary of Didi* (1978)



5A.4 *Love Story* (1970)



5A.5 *Love Story*



5A.6 *Love Love Love* (1974)



5A.7 *Vento gracioso* (1981)



5A.8 *A grama verde de casa* (1982)



5A.9 *A grama verde de casa*



5A.10 *Menina bonita* (1980)



5A.11 *Vento gracioso*



5A.12 *Menina bonita*



5A.13 *Love Story*



5A.14 *Millennium Mambo* (2001)



5A.15 *Menina bonita*



5A.16 *A grama verde de casa*



5A.17 *A grama verde de casa*



5A.18 *A grama verde de casa*



5A.19 *A grama verde de casa*



5A.20 *Menina bonita*



5A.21 *Menina bonita*



5A.22 *Menina bonita*



5A.23 *Menina bonita*



5A.24 *Menina bonita*



## A contenção e a busca\*

Por Olivier Joyard

*Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998). Suspense: uma bela garota com uma túnica branca não esqueceu a promessa de casamento quebrada por seu pretendente. Ela percorre alguns metros com um passo firme. Ela olha para o chão, detém-se, tira uma bandeja e duas xícaras de um grande armário escuro. Isso dura cinco segundos, os únicos neste filme suntuoso nos quais avançamos com medo, nos quais ficamos apreensivos pelo gesto seguinte. As xícaras devem conter um veneno. Pensamos num assassinato, e será uma lamentável tentativa. É uma breve experiência da normalidade, a condição reencontrada, num lampejo, de espectador em sobressalto, habituado aos silêncios antes do drama. Mas mal o olhar se desvia, vem a nova ação. O fracasso e depois a fúria entre o casal separado por recém-chegados não nos surpreendem, levam-nos para outro lugar. Os elos com o instante precedente existem – é o mesmo plano, apenas uma delicada panorâmica veio varrer o espaço –, mas nós já fomos transformados. Este sonho de filme nos libera sem trégua de uma atração – cor, rosto, drama privado –, para nos oferecer uma outra, quase invisível, e nos deixar senhores de uma escolha, aquela da extensão do nosso olhar. É permitido percorrer cada plano em sua imensidão, apreender a profusão que o anima, ou, ao contrário, deter-se subitamente para explorar um detalhe. Um corpo, uma zona entre a sombra e a luz, um objeto ali colocado. Entenderíamos facilmente o espectador que, diante do último filme de Hou Hsiao-Hsien, tivesse consagrado seu tempo a algo tão derrisório e belo quanto

observar gestos, como o ritual do fumador de ópio, por exemplo. Ele se lembraria perfeitamente disto e esqueceria o resto. Ele teria provavelmente amado *Flores de Xangai* por menos do que isso, pelo brilho de um rosto que ele teria acompanhado de forma intermitente, por uma lâmpada que o ilumina mais belamente do que os outros.

O filme não é, nem por isso, um objeto evasivo. Ele é o exato oposto, controlado ao extremo, preciso, de uma construção simples, mas minuciosamente elaborada. Ele tem seus quadros. O primeiro, é a história. O relato embutido de pequenas lutas, entre cortesãs e homens da alta sociedade de Xangai, ao fim do século XIX. Nem uma única visão do exterior, nem uma rua: o filme se passa inteiramente nas “enclaves”, construções de decorações luxuosas, onde se vai para seduzir, fumar ópio e jogar Mahjong. Onde o sr. Wang (Tony Leung, extraordinário) hesita entre sua nova amante, Jasmin, e sua prometida, Rubis. Negociações laboriosas, explosões de fúria e de tristeza, partilha da frustração e do rancor entre concorrentes obstinadas: é só este o jogo. Os homens devem assegurar os favores de suas musas, as mulheres esperam se casar e sair para levar uma vida luxuosa. As combinações são múltiplas, já que cada cortesã possui vários pretendentes e vice-versa. Contratos são assinados, e esquecidos. Não vemos nunca o resultado concreto como a partida de uma dessas cortesãs ou um casamento efetivo, uma vez que tudo será, mais cedo ou mais tarde, discutido *in loco* nessas enclaves, no plano. O dinheiro mal é mostrado, o sexo é ausente.

Cada acontecimento se assemelha a seu próprio esboço, com seu ideal flutuante mas criador de sofrimentos, simples fluxo de energia ou de fala que resiste a tudo. E, primeiramente, à finitude: nada é concluído, nada cai verdadeiramente, nada morre. Os gestos não são terminados: um *fade* para o preto sobrevém no meio de uma discussão, durante uma refeição ou quando de um jogo. As cinzas de uma luta, de um sentimento ou de um ato sobem à superfície sem trégua, tomam forma novamente, prontas a ocupar seu lugar, a retomar o fôlego. Às vezes é trágico: Jade, a prometida abandonada, vê que o ópio que ela forçou aquele com quem deveria se casar a beber não tem efeito algum além de fazê-lo tossir e de juntar gente em volta. Ela grita para ele, enraivecida, “por que você não morre?”, incapaz de entender ou de aceitar a distância abissal entre a coisa dita, tentada, o ato sonhado e seu resultado: uma nova situação que lhe escapa.

Essa liberdade “limitadora” é compartilhada, HHH a oferece a todos. Aos personagens e ao espectador. Para este último, o jogo é ligeiramente diferente. Se nada termina, então nada é verdadeiramente identificável: o espectador nunca *conhece* um corpo. Sempre coberto, vemos apenas seu rosto e suas mãos. Ele apenas se lembra. Ele retém uma figura cujo rastro vai seguir. Ele experimenta a confusão – dos corpos e dos lugares: essas enclaves, esses quartos que se parecem todos – e o seu contrário, uma tentativa cativante de ordenamento perpétuo. Ele está em equilíbrio, entre a calma da contenção e a agitação da busca. Ele gostaria de ser telepata e espera, como na bela história que um velho abastado conta na cena de abertura, que “lhe lambam os olhos”: para não ficar sem objeto, para evitar, de uma só vez, não enxergar mais nada.

Após a narrativa e suas consequências, há um outro movimento delimitado e incontestável no filme. É uma estética da repetição, da retomada, que faz de *Flores de Xangai* uma experiência sensorial enfeitiçante e hipnótica. Isso passa pelos ruídos, rumores, estrondos ao longe, que vêm do fundo ou das bordas do plano – o limite do visível –, ou pelo fora de campo – os cômodos ocultos da casa, o exterior –, o que por fim retorna ao mesmo, uma vez que tudo isso é perfeitamente instável. Isso passa também pela música – uma interpretação contemporânea, com sintetizadores, de orquestrações chinesas tradicionais –, que é o objeto ideal do cinema de HHH, seu limite de certo modo, pois é puro acompanhamento rítmico do mundo e, ao contrário dos planos, não para nunca. Ela é uma carícia afixada aos planos e ao campo sonoro “concreto”, sutilmente deslocada e responsável, tanto quanto as próprias imagens, por sua orientação, por sua vida e por sua posteridade. A repetição se dá sempre em vários níveis, que se mesclam, originando diferenças ínfimas, um tremor permanente que se casa perfeitamente com o propósito do filme. Nesta ode à lentidão, assistimos a um retorno permanente aos lugares, aos quartos e aos salões, cujos efeitos de redescoberta e de repetição intrigam e permitem ao espectador, uma vez o agenciamento formal do filme integrado, partir em outra direção, estabelecer comparações, adentrar o caminho dos personagens. Os diversos rituais que pontuam *Flores de Xangai*, como fumar, comer, sentar-se em torno de uma mesa, participam desta empreitada. Tudo isso, esplêndido, nunca ganha ares de um sistema, mas assemelha-se a uma obrigação. Ao respeito necessário com o impulso poético do mundo, visto pela filosofia chinesa, e com uma forma de realidade inscrita em uma imensa cosmologia.

Nossa própria apreensão do tempo encontra-se logicamente modificada. Ele transcorre por afluências, por camadas cujo encadeamento é sempre delicado. Nada de montagem, mas, entre cada plano, um lento *fade* para o preto. Este inscreve-se por vezes na continuidade, como uma mesma disputa captada num estágio diferente, no qual, uma vez mais, os gestos não são previstos nem terminados. Ou então significam *a priori* uma ruptura, uma passagem a uma nova casa, um outro cômodo, sem ser verdadeiramente uma. Pois o filme continua, não se esgota. Apenas o tempo “real” transcorre de forma diversa daquele da arte, o que não incomoda, pois HHH encontrou a forma de aprisioná-lo e de se submeter a ele.

A dramaturgia do filme não funciona apenas no encantamento de uma bela fluidez, ainda que esta seja sem igual. Ela permanece agarrada a bases. Os tormentos dos personagens não constituem um resíduo, um elemento acrescido ao esplendor da obra. Mais do que em *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996), que se passava num território, ao contrário, mais vasto, *Flores de Xangai* flerta com o romanesco, constrói trajetórias afetivas. O que supõe que os corpos existam. Dissemos mais acima que estes eram difíceis de identificar. Isto não quer dizer que eles tendam à transparência, que se percam na texturas dos planos ou que contribuam para sua desgraça. Eles produzem ainda carne e desejo: um plano furtivo dos pés de Rubis e de seus pertences caídos no chão são suficientes para erotizar a personagem e o filme. Ademais, eles permanecerem para alguns dificilmente identificáveis não significa que eles se tornem intercambiáveis. É mais seu lugar, no campo e na narrativa, que é suscetível a mudanças, do que os personagens em si.

Cada um permanece único. Hou Hsiao-Hsien lhes oferece um espaço infinito.

Cada plano é uma forma do cineasta perscrutar lentamente, com a ajuda de leves panorâmicas, um espaço preciso – aqui, o interior das “enclaves” – mas bem aberto: uma parte do campo torna-se quase sistematicamente o fora de campo de uma mesma cena que se prolonga, quando a ação se fecha sobre um personagem ou um acontecimento. O princípio é flagrante quando das cenas de refeição coletiva e quando do assassinato fracassado, notadamente quando o armário que contém as xícaras aparece após um minuto de plano e depois desaparece novamente após alguns segundos de presença no campo. Os movimentos de vai e vem da câmera são numerosos. Nada se apaga para valer. O plano, em Hou, é uma estrutura elástica. É um plano-mundo que contém todos os fluxos, recebe todos os chamados, recicla rumores. O fora de campo clássico – aquele que permanece invisível: espaço atrás de uma porta, a rua – está inteiramente integrado ao processo.

E no meio deste carrossel, os personagens. Cada um tem direito a diversas passagens, a diversas chances de existir ou de sofrer. Uma vez que seus percursos se reduzem a poucas coisas, a alguns passos na escala de um plano, os transportes se fazem de outra maneira: entre diversos estados de consciência e de corpo. Isto se dá muito rápido, de um segundo a outro. Incríveis transformações súbitas do que está em jogo numa cena, quando tal personagem, antes alegre, orgulhosamente sentado ao centro do quadro, encontra-se, alguns segundos depois, defronte a uma passagem diante dele ou a um movimento de câmera, pálido, prostrado, lastimável. Tudo mudou, e no entanto o movimento é o mesmo, ele não foi interrompido. Da mesma forma nas

cejas de grupo, as mais sutis. Depois, nesta cena, mais demonstrativa mas magnífica, na qual Wang, sozinho num cômodo sombrio, abalado pelas suspeitas de infidelidade que nutre em relação à sua prometida, passa em alguns segundos da mentira, ao fazer de conta que dorme, à nudez mais completa, ao se arrastar pelo chão para observar o quarto de Rubis, depois à violência, ao quebrar tudo no aposento. Às vezes, os personagens alcançam tais metamorfoses sem se mexer. Imóveis, transfiguram-se, conhecem, em solavancos incontrolláveis, a graça, o êxtase e o desgosto, dobram-se com dor, são forçados a continuar apesar de tudo. Vertigem da passagem que não *rompe* com nada, que nem mesmo se vê. E, para o filme, alargamento ao infinito do campo dramático, que faz com que passemos, no interior de uma mesma cena, de uma relação de amor a uma relação de dinheiro – esta ambiguidade está na base de todos os relacionamentos homem/mulher do filme –, do individual ao coletivo, do afeto à raiva, do jogo à negociação etc. E cada coisa se torna reversível. Como, a partir disso, para um personagem, construir uma relação consigo mesmo e com o mundo, uma vez que tudo é instável, tudo esmorece, que não se domina nada do que está por vir? O que fazer, como sair daí, do plano, uma vez que tudo está nele?

Talvez seja preciso destruir o cenário, como faz Wang, ou matar quando uma promessa não foi mantida, como tenta fazer Jade. A promessa é o pilar estético e narrativo do filme. *A priori*, por sua própria existência, ela põe em movimento o sistema, o funcionamento das “enclaves” onde moram as cortesãs. Ela o alimenta e assegura sua perenidade – é preciso encontrar uma substituta para uma moça que se casa, portanto, a novidade para os clientes –, a rentabilidade imediata – uma cortesã à qual se prometeu o casamento

faz mais sucesso. Ela faz a máquina funcionar. Ora, aqui nenhuma promessa é mantida. O fora de campo mítico, aquele de um sistema perfeito, desmorona. Tudo trava, as patroas e as próprias cortesãs têm de lutar por sua sobrevivência: “Você me prometeu casamento” etc. Este processo está na origem de todos os conflitos que constituem o essencial do filme. Depois é preciso ainda, a seguir, dar conta dos dramas que surgiram, assinar papéis, fazer o dinheiro circular – grandes momentos nos quais as negociações em torno da “compra” de uma moça (sempre Jade) se dão por intermediários, como se fosse preciso não vê-las para que cheguem ao fim. E, frequentemente, o resultado é medíocre, aquém das esperanças. É preciso recomeçar tudo.

Tudo recomeça, não importa o que aconteça – como no último plano no qual Wang e Rubis se preparam para compartilhar uma refeição, mais uma, tendo sido dito, alguns dias antes, que Wang estava prestes a partir. Cada personagem deve aceitar a derrota, a repetição, as trajetórias incompletas. E ninguém nunca morre. Tudo isto, o fora de campo absoluto, impossível, é o milagre de Hou Hsiao-Hsien, que se dá sem cortes secos, baixas de ritmo ou construções instáveis, mas com majestade. Na certeza gélida e bela de um movimento infinito.

---

\* Originalmente publicado sob o título “Le repli et la quête” na revista *Cahiers du cinéma*, nº529, em novembro de 1998. Direitos cedidos pelo autor. Tradução de Tatiana Monassa. (N.O.)



## Apologia dos entorpecentes\*

Entrevista com Hou Hsiao-Hsien, por Antoine de Baecque e Jean-Marc Lalanne

22 de maio de 1998

*Por que, após um filme tão contemporâneo e urbano como Adeus ao sul (Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian, 1996), você sentiu necessidade de voltar ao filme de época?*

Foi por puro acaso. O que me interessa antes de tudo é a matéria profunda posta em jogo por cada um dos meus temas e não seus contextos. Eu me dedico antes de tudo a falar dos homens, do que se passa entre eles, da maneira como eles agem. Que eles sejam meus contemporâneos ou não me parece secundário. Descubri o livro do qual *Flores de Xangai (Flowers of Shanghai / Hai shang hua, 1998)* foi adaptado no momento em que planejava rodar um outro filme. De repente, meu desejo se deslocou e eu senti necessidade de fazer este em vez do outro. Mas, para responder com precisão à sua pergunta, é verdade que até *Bons homens, boas mulheres (Haonan haonü, 1995)*, escrevi meus filmes a partir de lembranças pessoais, da minha vida interior, do meu passado ou do passado daqueles próximos a mim. Fazendo *Bons homens, boas mulheres*, senti que estava me fechando em um sistema, que era necessário que meu cinema respirasse outra coisa. Então, fiz *Adeus ao sul* com a sensação de que estava liberando meu cinema das limitações autobiográficas, abrindo-me, quebrando um molde tornado rígido demais. Certamente, foi ter sentido isso que me permitiu voltar ao filme histórico e aos figurinos de época sem ter a impressão de me repetir. Pensei que o que havia

aprendido em *Adeus ao sul* me permitiria voltar a este tipo de filme partindo de outras bases e me renovando.

*Para você, que limitações formais o gênero do filme histórico parece impor?*

Apesar do que eu acabei de dizer, creio que em cada um de meus filmes tentei mudar meu sistema formal. A diferença entre *Adeus ao sul* e este aqui talvez se deva ao ritmo. As pessoas não vivem no mesmo ritmo hoje do que viviam antigamente, e meus filmes tentam capturar um pouco da velocidade específica de uma época.

*A narrativa de Flores de Xangai é ao mesmo tempo densa e tênue. Você retrabalhou o romance original no sentido de depurá-lo, suprimindo muitas das peripécias romanescas?*

No fim das contas, tenho a sensação de que o filme se assemelha realmente ao livro, mesmo se a adaptação demandou muito trabalho. O livro é muito denso, acontecem muitas coisas e existem uma centena de personagens. A estrutura é muito complexa, a ação se desenvolve em vários bordéis e as histórias se desdobram infinitamente. Passamos, sem parar, de um personagem a outro, de uma anedota a outra, de maneira muito constante. Tudo isso dá a impressão de uma vida fervilhante. Então, optei por reduzir o número de personagens e concentrar meu filme em torno de três bordéis. Também simplifiquei bastante o enredo. Mas creio ter sido muito fiel à atmosfera geral, que é o que me parecia o mais importante.

*Em que este universo do bordel, com seus ritos, seu ritmo e seus contornos próprios, pareceu-lhe uma matéria especificamente cinematográfica?*

Não sei se a vida nesses bordéis, em teoria, é uma matéria especificamente cinematográfica. Acho até que, para certos cineastas, ela representa o contrário do cinema, mas a mim convém. As pessoas vão lá para passar o tempo, para descansar, relaxar. Eu não desejo contar histórias, meu desejo é mais o de criar ambientes, climas. Então, esses momentos de espera me interessam.

*Vemos poucas relações sexuais em seus bordéis, mas em compensação usa-se muita droga. Com seu ritmo hipnótico, o filme visa a proporcionar um equivalente narrativo e visual às sensações ligadas ao ópio que todos os personagens fumam?*

Em chinês, a palavra equivalente a “hipnótico” significa também “soporífico”, então não sei muito bem se devo receber o que você me diz como uma zombaria ou como um elogio (*risos*). Sinceramente, minha intenção não era a de hipnotizar os espectadores, mas Tony Rains, que traduziu as legendas do filme, também me falou de hipnose. Para ele, o filme se parece com um delírio sonolento. Acho que este sentimento está ligado à minha maneira de encarar o tempo no cinema. Creio que, nos meus filmes, perde-se o sentido do tempo como nos sonhos, e não se consegue mais medir o tempo que passa.

*Para evitar qualquer confusão ofensiva, digamos que seu filme se parece com o que a língua inglesa chama de “trip”, quer dizer, uma experiência de viagem interior geralmente ligada ao uso de drogas. Seu cinema visa a redefinir as percepções que nós temos*

*do tempo ou mesmo do espaço, para inventar novas. Como o ópio, o filme se empenha em perturbar certas zonas sensoriais.*

O que você descreve se parece efetivamente com o meu ideal de cinema. Aliás, acredito que todos os filmes tenham este objetivo. O que é um filme senão uma tentativa de inventar relações originais entre o tempo e o espaço? Em certos filmes, como os meus, este trabalho talvez seja mais aparente, e talvez mais radical também. *Flores de Xangai* é, neste caso, como você parece acreditar, o filme em que mais busquei produzir essa sensação de fascínio. Mas eu não a procuro de modo teórico, eu me deixo levar pelos lugares onde filmo, não calculo a duração particular dos meus planos, eu encontro o ritmo geral do filme pouco a pouco.

*E o uso permanente do ópio, o fato de você filmar sem parar esse gesto de fumar como um ritual, não é uma metáfora deliberada do seu projeto de cinema, do estado que você procura produzir no espectador?*

Sabe, na época isso não era proibido por lei, fazia parte do cotidiano. Não há nada de forçado em representar um homem fumando ópio em um bordel dessa época. É até mesmo realista. Aliás, as pessoas deviam ser menos estressadas, mais despreocupadas do que hoje em dia. Mas onde você certamente tem razão é que talvez valha a pena fumar antes de ver meu filme (*risos*).

*Você escolheu nunca sair dos bordéis onde se desenrola a ação. São, para ser exato, prostíbulos, lugares de portas fechadas. Mas, ao mesmo tempo, o bordel parece ser uma metáfora do funcionamento da sociedade. Trata-se somente de dinheiro e de transações. Não é verdadeiramente um lugar onde os perso-*

*nagens se excluem do mundo, mesmo que você tenha escolhido excluir o mundo exterior.*

É a minha maneira de encarar o cinema. Gosto de capturar momentos particulares que exprimem algo de geral. Acho que se olharmos um detalhe com bastante insistência e acuidade, conseguimos perceber aquilo a que ele se liga. O todo está sempre inscrito no fragmento.

*Mesmo que o filme só fale de contratos e de realidades materiais, de trocas comerciais, ele guarda uma grande doçura, alguma coisa de diáfano e sensual em sua forma.*

Acho que é porque não faço nenhum julgamento moral sobre o que eu mostro, isto é, o desejo de comprar alguém, a prostituição... Os atos são cruéis, mas o olhar que eu dirijo a eles não.

*Saindo da projeção do filme, pensamos que ele possuía um aspecto quase marxista em sua maneira de encarar os corpos e os sentimentos como moeda de troca.*

*(Hou solta uma gargalhada)* Essa não, é inacreditável! É a segunda vez que me dizem isso! E, no entanto, não tenho qualquer afinidade com o marxismo. Mas se todo mundo concorda com isso, pode ser que eu seja um marxista e não saiba.

*Essa forma de descrever a prostituição como a expressão exacerbada da organização da sociedade se aproxima de alguns filmes de Mizoguchi. Você os viu?*

Eu não conhecia muito bem os filmes de Mizoguchi, mas minha produtora japonesa me aconselhou a ver seus filmes sobre a prostituição. Então, descobri-os recentemente, enquanto trabalhava no meu próprio filme. Creio que *Flores*

*de Xangai* está longe de *A rua da vergonha* (*Akasen chitai*, 1956) ou de *Oharu – A vida de uma cortesã* (*Saikaku ichidai onna*, 1952). Esses filmes guardam uma relação com o patético, com a compaixão, com a identificação, que não tem nada a ver com o que eu procuro. Mizoguchi defende seus personagens, ele os ama não importa o que eles façam ou o que eles sejam. Eu não os julgo e não me identifico com eles. Sou um observador que os filma de longe. Tenho a sensação de que não vemos as coisas necessariamente melhor quando as observamos de perto. Aliás, é um problema de vista conhecido o de não se conseguir distinguir as coisas quando elas estão próximas e de vê-las com nitidez quando estão à distância. Acredito que seja a minha maneira de olhar.

*Nos bordéis que você mostra, nunca se faz amor e as mulheres estão cobertas de tecidos da cabeça aos pés. Por que renunciar a tal ponto à encarnação e à sexualidade?*

Essa escolha é, em primeiro lugar, aquela do escritor cujo romance eu adaptei. Em seu livro, não se trata nunca de sexo; creio que é um dado histórico. Na sociedade chinesa da época, o encontro amoroso era impossível. Os casamentos eram frutos de arranjos entre famílias. A sociedade não era de forma alguma organizada em torno dos sentimentos individuais como hoje em dia. Isto constituía, é lógico, uma imensa frustração. Com isso, frequentava-se o bordel não para comprar sexo, mas sentimentos. O que era complicado, pois é o que há de mais difícil de comprar. Não se encontrava nunca, portanto, o que se realmente procurava ali. Foi o que mais me interessou no livro. A partir do momento em que comecei a escrever o filme, li outras obras sobre as casas de prostituição. Algumas eram muito cruas e descreviam com precisão as práticas sexuais. Mas não via como poderia integrar essas informações a este filme.

*Você poderia fazer um outro filme que seria a outra face deste? Após esta “arte de amar” que constitui Flores de Xangai, seria uma espécie de “arte do sexo”. Nós gostaríamos muito de ver um filme pornográfico realizado à sua maneira...*

Mas o que não me falta é vontade! Eu até já imaginei num momento fazer um segundo filme em torno da prostituição, contendo cenas explícitas de sexo. Mas tenho receio de não poder fazê-lo com atores chineses. Isso não faz parte em absoluto de sua tradição. Seria necessário que eu contratasse atores japoneses, pois a cultura japonesa mantém uma relação muito diferente com a representação do corpo e do sexo. Eu poderia então fazer a minha versão de *O império dos sentidos* (*Ai no koriida*, 1976)...

*Você nunca foi tão longe como em Flores de Xangai na exploração do plano-sequência. Você chega até ao ponto de recusar a montar dois planos juntos, separando-os sistematicamente com um fade para o preto. Tem-se a sensação que você tenta suprimir a etapa que constitui a montagem no cinema.*

Há duas coisas: é verdade que eu gosto muito de planos-sequências. Não estou mais habituado à montagem tradicional. O plano-sequência me parece servir melhor aos atores, pois eles podem entrar melhor em seus personagens do que se atuarem em pequenos trechos. Por outro lado, gosto bastante de fixar limitações formais para mim mesmo. Estranhamente, tendo limitações, sinto-me mais livre, tenho a sensação de que minhas fontes criativas são multiplicadas.

*Mas por que não montar diretamente os planos-sequências um seguido do outro? Você desenvolve uma moral do fade para o preto contra o raccord?*

Não é uma recusa por princípio, mas uma escolha pontual. Eu certamente voltarei à montagem direta. Mas neste caso

tive vontade de tentar algo novo para mim. Fiz esta escolha intuitivamente e realmente não saberia explicá-la.

*Pegemos um exemplo. Em uma cena, um personagem olha por baixo de uma porta. Então, há um fade para o preto. Depois você mostra um detalhe do que ele vê do outro lado da porta. Em seguida, há um outro fade e você enquadra de novo o personagem. Por esta escolha, você coloca em crise a regra clássica do raccord de olhar. Não se sabe mais com certeza se este insert casa com o ponto de vista do personagem. Algo das regras elementares de significação no cinema é colocado em dúvida. Você não pode dizer que isto não foi pensado!*

Para dizer a verdade, imaginei primeiramente que não faria longos planos-sequências. Mas tive medo de que o filme se tornasse monótono demais, que nos sentíssemos trancafiados. Então, para arejá-lo, quis acrescentar *close*s dos detalhes e montá-los com corte seco com os planos-sequências. Mas isso não funcionou, pois arruinou o equilíbrio do filme. Então, generalizamos os *fades* para o preto.

*Esta escolha acentua ainda mais o efeito de dilatação das durações produzido pelo filme. Mesmo as percepções mais simples, como o elo entre um personagem que olha e aquilo que ele vê, são dilatadas.*

Para mim, isso vai ao encontro da ideia de que o cinema deve consistir em descolar o que geralmente se considera como colado.

*Em Flores de Xangai, a câmera se desloca quase que constantemente. Lentamente. Você prepara a encenação dos atores e da câmera ao mesmo tempo?*

Durante a escrita do roteiro, os deslocamentos dos atores me vêm à mente naturalmente, de maneira muito precisa.

Então, na filmagem, eu penso sobretudo no deslocamento dos equipamentos.

*E por que neste filme você decidiu que a câmera seria tão móvel?*

Mais uma vez, é mais a sensação do momento do que uma escolha teórica. Não posso dar razões para isso. Eu tentei fazer a câmera casar com os movimentos naturais de um olho humano, que ela fosse procurar coisas no cenário, às vezes de maneira independente do que acontece na tela, que ela se assemelhasse ao olhar de um observador, por vezes muito atento e por vezes um pouco distraído.

*Um mesmo tema musical retorna durante todo o filme segundo níveis de intensidade sonora muito diferentes. Seu uso dramático é um pouco flutuante. Às vezes, ele se torna quase inaudível, como se a faixa sonora começasse a sussurrar.*

O compositor é um jovem de uns trinta anos que faz música de vanguarda no sintetizador. Este contraste com o universo do filme me parecia interessante. Primeiramente, ele escreveu uma partitura e depois me acompanhou na montagem. Ali, decidimos juntos variar o volume musical de acordo com as sequências. Mas sempre de maneira muito livre, intuitivamente, sem explicar o que quer que seja. Tentávamos as coisas e víamos se funcionava ou não.

*Por que não escolher uma música tradicional chinesa?*

Por um motivo prático. Na época, as prostitutas sabiam tocar música e cantar ópera. Eram artistas muito completas. Mas eu não podia exigir das atrizes que elas aprendessem a tocar instrumentos musicais e a cantar unicamente para o filme. Isso posto, o compositor se inspirou em temas tradicionais.

*Isso se deve talvez ao nosso olhar ocidental, mas não compreendemos de maneira alguma as regras do jogo de tabuleiro que os personagens do filme jogam sem parar. Esse gosto pela complexidade, pelo enigma, pela opacidade, pareceu-nos dizer alguma coisa do seu desejo de cinema.*

A complexidade me apaixona, especialmente aquela das relações entre as pessoas. Mas o jogo do qual você falou é extremamente simples para nós. Todo mundo sabe jogá-lo na China, pois é um jogo muito popular. Por outro lado, acho que meu gosto pela complexidade das coisas é uma questão de idade. Refleti sobre isso vendo os últimos filmes de Scorsese. Tenho a impressão de que quanto mais ele avança, mais o seu interesse se volta para a parte dos seres que não se explica, a parte do enigma. Quanto mais eu envelheço, mais os homens me parecem misteriosos e complexos.

*Você carrega no pulso um relógio com a efígie de Vive l'amour (Ai qing wan sui, 1994), o filme de Tsai Ming-Liang. Quais são suas relações com ele?*

Eu o conheço bem. Nós somos amigos há dez anos. Primeiro ele fez teatro, depois roteiros e agora é um cineasta. Acompanhei com interesse todas as suas atividades. Mas acredito que nos entendemos tão bem porque nunca falamos de cinema.

---

\* Entrevista realizada quando da exibição de *Flores de Xangai* no Festival de Cannes de 1998. Originalmente publicada sob o título "Eloge des stupéfiants - Entretien avec Hou Hsiao-Hsien" na revista *Cahiers du cinéma*, nº 529, em novembro de 1998. Direitos cedidos por Antoine de Baecque. Tradução de Telma H. M. Monassa. (N.O.)

## A chegada do trem na estação\*

Por Ruy Gardnier

Mais ou menos no mesmo momento, os dois maiores inventores do cinema nos anos 1990 fizeram filmes dedicados e inspirados pelo cinema de Yasujiro Ozu, em homenagem ao centenário de seu nascimento. Mas tanto *Five* (2003), de Abbas Kiarostami, quanto *Café Lumière* (*Kôhi jikô*, 2003), de Hou Hsiao-Hsien, têm a ver menos com uma tentativa de transposição e atualização para a tela do universo de Ozu do que com a ideia de uma aprendizagem, de um encontro decisivo com um cinema que propõe muito claramente suas metas. Resultado: em ambos os casos, temos filmes que se aparentam muito pouco com a obra do realizador de *Era uma vez em Tóquio* (*Tôkyô monogatari*, 1953), mas que ao mesmo tempo parecem imbuídos de um elã, de uma profunda inspiração, de uma serenidade de observação que pertencem profundamente à monumental contribuição de Ozu ao cinema. Como em *Five*, a menção a Ozu em *Café Lumière* surge não como prestação de contas a um cineasta, mas como um combustível que faz com que o cineasta faça progredir e renovar sua própria carreira. Tanto o filme de Kiarostami quanto o de Hou Hsiao-Hsien, dois cineastas com a mesma envergadura de seu mestre, só dizem respeito a eles próprios, e a mais ninguém. Ainda assim, é mais de reconstrução do que de continuidade da obra que se trata. Se Ozu permite a Kiarostami liberar-se dos diálogos e da figura humana para centrar-se na passagem do tempo e na filmagem de animais e objetos da natureza, algo semelhante se dá com Hou Hsiao-Hsien. Se algo aparece como tributo ao cinema de Ozu em *Café Lumière*,

não é tanto a filmagem de cenas da vida cotidiana com os personagens falando sobre suas decisões e comendo. É algo que se passa muito mais por uma discrição específica em registrar as mudanças luminosas de cada plano, de conceber os leves movimentos de câmera (marca registrada do grande trabalho de Lee Ping-Bing, mais uma vez) e os movimentos dos próprios personagens dentro e fora do plano. Se há algo que difere *Café Lumière* dos trabalhos anteriores de Hou, é isso: se *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998) e *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) nos preparavam surpresas acachapantes a cada plano (num acender de lâmpada, num abrir de janela, num virtuoso plano-sequência), neste filme vemos uma série de microacontecimentos discretos, uma luz que refrata levemente num vidro, uma televisão que altera a cor do rosto do pai, mas tudo em discrição, nada que vá perturbar a composição.

Dir-se-ia que *Café Lumière* é ao mesmo tempo o mais sensível e o mais cerebral dos filmes de Hou Hsiao-Hsien. De todos, é possivelmente o mais entregue às improvisações dos atores, à glorificação dos pequenos gestos da vida cotidiana, à possível postulação de que a verdadeira arte nada mais é do que registrar a vida em seus mais corriqueiros momentos. Mas, ao mesmo tempo (e é isso que faz de *Café Lumière* uma obra-prima e de Hou Hsiao-Hsien um dos maiores realizadores contemporâneos, senão o maior), também ele sugere um tipo de fruição puramente intelectual,

derivada de um equilíbrio de composição de plano dos mais arriscados e complexos (vários planos chamando atenção para partes inesperadas do quadro, ou para reconfigurações: caso da paisagem em que vários trilhos de trens são vistos, e no limite inferior da tela vemos um trem que sai de um túnel). Além, naturalmente, de um questionamento dos mais conceituais: o que é dramático, como reconhecer a linha que separa o contável do não contável? A pergunta é equacionada em forma de plano: quando sai da estação, a jovem Yoko (dramatizada, protagonista) caminha para longe da câmera, e rapidamente não temos mais acesso a seus movimentos, mas ao ir e vir das incontáveis pessoas (não dramatizáveis, nem figurantes) que tomam diariamente o trem.

Um mínimo de fio narrativo: uma jovem escritora volta para Tóquio, diz para a família que está grávida de um taiwanês mas que não vai se casar com ele, pesquisa sobre um compositor de Taiwan que viveu há sessenta, setenta anos no Japão, conhece um rapaz que grava os sons dos trens e se apaixona por ele. Mas essa sinopse, que poderia muito bem ser a de um filme que Ozu faria hoje se estivesse vivo (a mudança dos valores, a passagem da mulher de filha para mãe, como outrora de solteira para casada), não tem exatamente um aproveitamento narrativo. Antes, ela é um pretexto para filmar o que realmente importa a Hou: no nível tangível, material, como as pessoas se vestem, como andam, como comem, como dialogam; no nível cerebral, como é possível extrair a luz mais notável e incomum (mas nada exibicionista), como criar planos máximos em que só se mostra o mínimo (diversos planos dos personagens inteiramente de costas para a câmera), como criar a composição de câmera de equilíbrio mais ousado no cinema.

*Café Lumière*, por sua aparente simplicidade e economia de signos, poderia remeter os mais incautos à música *new age*, mas esta é uma comparação falsa: Hou não está disposto a acalmar os sentimentos e a amansar os ânimos, e tampouco a fazer da tela um recipiente de beleza plácida em que se pode navegar tranquilamente. Ao contrário: para se capturar a beleza de *Café Lumière* é preciso estar atento às mínimas mudanças no registro luminoso, aos mínimos gestos ou não gestos (a forma como a não fala do pai de Yoko significa, a forma como o último plano de Yoko e Hajime diz tudo pela disposição dos corpos), à meticulosa composição do quadro, à maneira como a câmera se move. Se há uma comparação musical possível, é com um grupo como o Autechre, dupla eletrônica das batidas complexas que demandam muita atenção para que se encontre alguma ordem no aparente caos rítmico.

Exigindo tamanha atenção aos detalhes para que o efeito se produza, é natural que se predique a *Café Lumière* o adjetivo de hipnótico. E, como toda experiência desse tipo, é uma questão de adesão total ou de frustração. Mas é um poder hipnótico bastante estranho, e muito diferente de *Flores de Xangai*: aqui, não é com a sugestão do ópio e do enclausuramento nas casas de prostituição chinesas do começo do século XX, mas com o próprio mundo corrente, da Tóquio de hoje, a melodia dos veículos passando, a harmonia das pessoas nas ruas e nas estações de trem. A embriaguez aqui é com a própria imanência do mundo, com essa forma de “pintar” com a luz da câmera por cima de uma fotografia do mundo, à maneira dos pintores hiperrealistas. Assim, à primeira pesquisa pela vida e obra do compositor Jiang Wen-Ye se sobrepõe a pesquisa de Hajime, que grava os sons do presente, simplesmente registra o que

está imediatamente ao seu redor. Como nos hipnotizar com nossas próprias vidas? Como criar maravilhamento a partir de nossas vivências mais comuns? Hou Hsiao-Hsien responde da maneira que sabe, e é uma resposta preciosa: articulando os elementos mais banais e criando a partir deles um ritmo preciso, pintando com a câmera uma luz que geralmente não percebemos, criando com a bruma uma sensação que é incomum no cinema (tão fascinado com a iluminação que às vezes pouco se dá conta do verdadeiro poder da luz), dramatizando aquilo que se acreditou ser o oposto do drama: o simples transcorrer da vida, aqui metamorfoseado em verdadeiro transbordamento do instante e das oportunidades que o instante cria para que surja beleza a partir dele.

O que é *Café Lumière*, então? Um documentário, uma ficção? Nenhum, e ambos. Um mistério? Certamente. Um mistério como há raros equivalentes no cinema. Raro até para o cinema de Hou Hsiao-Hsien: ao contrário de certos realizadores que insistem apenas em repetir os mesmos temas e procedimentos que os transformaram em autores, Hou se reinventa completamente, faz seu filme mais decupado em uns 15 anos (plano-sequência como opção, não como muleta), renova sua temática adicionando novos elementos, apura e simplifica sua relação com o motor de seu cinema, a luz. Então daí que vem o título, o nome do café que nunca aparece no filme? Seria a luz uma “casa” em que devemos nos sentir bem, tomarmos uma xícara de chá, conversarmos com pessoas de que gostamos? Para Hou, certamente: depois de filmar todas etapas de um dia, da noite ao meio-dia e à aurora, em *Adeus ao sul*; depois de filmar as luzes artificiais dos bordéis chineses em *Flores de Xangai* e as luzes de boates da Taiwan contemporânea

em *Millennium Mambo*, Hou apruma-se, xícara à mão, e conversa, em roupas de mago, com a luz do dia. Ou então Lumière, não a luz, mas o inventor do cinema, é o verdadeiro homenageado, e não Ozu. Em *Café Lumière*, Hou Hsiao-Hsien parece nos dizer que toda a progressão cronológica do cinema, sua transformação em ficção, sua complexidade crescente de produção, de roteiros, de histórias, de *star system*, de equipes de filmagem, que tudo isso só serviu para obscurecer a virtude principal da máquina cinematográfica, esse dispositivo maravilhoso que serve para simplesmente registrar a passagem dos seres humanos pela vida. Mais pintor do que “diretor”, Louis Lumière filmou refeições (*O café da manhã do bebê* [*Repas de bébé*, 1895]), pessoas em movimento (*A saída dos operários das fábricas Lumière* [*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895]), bombeiros, jogos de cartas, barcos, trens, enfim, o movimento das pessoas e das coisas. Passando por Ozu, que filmava as ruas em diagonais nos intervalos de sequência e as casas em verticais e horizontais, como forma de questionar a estática e a dinâmica do tempo social, Hou Hsiao-Hsien faz em *Café Lumière* uma dupla celebração de propostas de cinema, e comprova que todo o cinema ainda cabe na simples chegada de um trem na estação.

---

\* Originalmente publicado na revista eletrônica *Contracampo*, nº 75, em setembro/outubro de 2005. Direitos cedidos pelo autor. (N.O.)

## A escrita grita\*

Por Emmanuel Burdeau

Atordado por tanta beleza, tocado pela recente descoberta dos três filmes de Hou Hsiao-Hsien, o espectador de *Três tempos* (*Three Times / Zui hao de shi guang*, 2005) ainda terá fôlego para perguntar-se ao sair da sala de cinema o que incentivou o diretor taiwanês a colocar a data de 1966 antes de 1911 e 2005 no calendário do seu tríptico de amor, articulado em torno do casal Shu Qi e Chang Chen.

Encontramos com Hou no final de agosto em Seul para uma entrevista destinada à segunda edição do volume da coleção de sua obra pela edição do *Cahiers*, e ele nos respondeu. Sua intuição lhe disse para começar com 1966, junto com a sua nostalgia daquele período, que, embora contemporâneo à Guerra Fria e à Revolução Cultural, para a sua geração foi um “alívio, uma espécie de pausa”. Mas mesmo antes disso, um motivo inicial foi sugerido pela seleção do filme para a competição do Festival de Cannes, onde o primeiro anúncio foi desta ser uma homenagem de Hou a si mesmo, sucedendo a que ele havia acabado de prestar a Ozu com *Café Lumière* (*Kôhi jikô*, 2003).

A ordem das três partes de *Três tempos* respeita, na realidade, à dos filmes anteriores de Hou, não literalmente, mas na mente do próprio realizador e na memória de seus admiradores. O segmento de 1966 na cidade de Kaohsiung é *Tempo para o amor* (*A Time for Love*), o tempo do jogo de bilhar e do serviço militar, da inocência e da sedução, o tempo de uma autobiografia no gracioso estilo de *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983). Nos arredores de Dadaocheng, em 1911, é *Tempo para*

*a liberdade* (*A Time for Freedom*), o tempo das cortesãs e dos revolucionários, do amor frustrado pelas relações políticas e pelo dinheiro, período e padrões idênticos aos de *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998). E 2005, em Taipei, é *Tempo para a juventude* (*A Time for Youth*), tempo de frenesi urbano e de casas noturnas, do amor complicado pelo ciúme e pela bissexualidade, presente puro que *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001) arriscara quatro anos atrás numa primeira radiografia.

Mas é o filme em si o responsável pela interação proposta pelo título – três tempos? Três vezes? O filme, ou seja, sua escrita, ou seja, precisamente o lugar em que nele está a escrita.

1966: é por meio de um jogo epistolar e de inscrições que nasce o romance entre o recruta Chen e a sublime May, que trabalha numa sala de bilhar. Jogo epistolar: a chance de May ler uma carta que Chen enviou para outra mulher, seguido por uma delicada intriga de cartas erroneamente encaminhadas, cedo demais ou tarde demais, a tal ponto que o que no início era apenas uma tímida troca de olhares através da manta verde das mesas de bilhar possa tomar forma. Jogo de inscrições: também será necessário que Chen atravesse de mobilete, como em tantos presságios, placas de sinalização de muitas pequenas cidades de Taiwan, para que ele possa encontrar os vestígios de May depois do seu deslocamento; e também será necessária a leitura, desta vez compartilhada, de outro painel, informando-lhes de que o último trem já partiu, levando-os a esperar o ônibus juntos,

para que Chen enfim se atreva a segurar a mão dela. Aqui a escrita tem o status positivo de um guia, estimulando o amor segundo informes e acelerações.

1911: este tempo, fora os três números musicais, é uma alternância silenciosa, entre planos de rostos e cartelas de interlúdios que transcrevem o que é dito ou indicam os elementos necessários para a compreensão do contexto, que narra o drama de uma jovem cortesã e de um revolucionário. As cartelas neste seguimento têm um papel importante, assim como o pergaminho que M. Chang assina e que, ao encorajar a compra de uma cortesã, adia a emancipação da personagem interpretada por Shu Qi. Papel vital também possui a carta enviada a ela por Chang do Japão, cuja leitura encerra solenemente este episódio. É possível ver que a escrita começa a transformar os valores, e que a sua escolha, por meio da audácia do retorno do cinema mudo, coincide com a diminuição de sua função motora.

2005: Agora a escrita invade e paralisa tudo. Branco sobre preto, os capacetes de Zhen e Jing são ornamentados com grafite, pictogramas e palavras se misturam indiscriminadamente. Sofrendo de epilepsia, a jovem carrega consigo um cartão descrevendo as medidas a serem tomadas no caso de um ataque. Frases furiosamente digitadas no computador; mensagens de texto novamente destinadas a alimentar o sofrimento e a paranoia. A onipresença da palavra escrita se ostenta em termos ficcionais e afetivos: não se envolver com nada mais, a solidão é completa, cada recluso com sua própria dor ou na contemplação de suas pequenas telas pessoais.

Existe uma maneira simples de resumir tal gradação: basicamente não descreve nada além do progresso desse mal-estar na narrativa cujo diagnóstico fizemos há vários

meses. Também revela o quanto esse déficit se articula a partir da reavaliação da escrita, que paralisa as histórias, ao mesmo tempo em que também contamina corpos e imagens. Abandona o roteiro pela *mise en scène*. Em 1966, se a palavra funciona como um mensageiro, ela é visualmente apenas um elemento entre outros; nos planos, os corpos se sobressaem contra o fundo de luz brilhante. Em 1911, a escrita é, ao contrário, reservada a um espaço particular, cujos limites começam a se dissolver nos figurinos finamente bordados de Chang e da sua amada, na rica tapeçaria das “enclaves”: os corações, os corpos, a política, tornam-se um texto indecifrável ou fatalmente criptografado. Finalmente, em 2005, o processo se encerra: no pescoço, debaixo de quatro ou cinco camadas de roupa, Jing arranha em vermelho “¥”; numa extensão das pesquisas luminosas de *Millennium Mambo*, cada plano é convertido numa grande tatuagem, numa selva onde os seres humanos não mais se beneficiam de qualquer privilégio figurativo. Logo, tudo está sufocado numa vegetação de hieróglifos e neon.

Nada menos do que uma fantasia. O anacronismo de *Três tempos* pede, portanto, uma releitura da história do cinema para seguir um curso que vai da visão à leitura. De uma pureza de visão simbolizada pela corrida hipnótica das bolas de bilhar ou pelas sombras das rodas das bicicletas no asfalto, ao advento de um novo modelo que funde a visão com a leitura – e talvez até com o toque. Esse novo modelo é consagrado pela página/tela de computadores e telefones celulares: objetos nos quais escrevemos, para os quais olhamos e tocamos indiscriminadamente.

Por que é necessário então que entre os dois momentos esteja inserida a década de 1910, e que os anos 2000 pareçam mais próximos aos anos 1910 do que aos anos 1960?

Que profunda afinidade junta o mais moderno com o mais antigo? Além de nos oferecer a alegria de um presente ir-redutível a sua mera atualidade, qual é a razão do nosso primitivismo high-tech? A sucessão das partes 2 e 3 em *Três tempos* explica isso muito bem. Ao abolir as distâncias, num entrelaçar cada vez maior da linguagem e das imagens, modernos meios de comunicação acabam existindo apenas por si só: tão solitários quanto as cartelas do cinema mudo.

Mas 2005 não é exatamente 1911, e a imprecisão da palavra “mutismo”, livremente empregada de forma pejorativa nessas páginas, designa três fenômenos de ordem bastante distintas. Antes de tudo, é um sintoma: o silêncio como uma solução para facilitar a psicologia e a narrativa, utilizado com frequência pelos filmes contemporâneos. Em seguida, o curto-circuito histórico descrito há pouco, que deixa curiosamente entre parênteses – em “uma espécie de pausa” – a modernidade dos anos 1960 e a hipótese de uma disjunção entre ver e ler, que seria a libertação dos dois, de cada um em relação ao outro e de cada um em relação a si mesmo. Finalmente, a ideia mais perturbadora de todas: a de que o cinema estaria profundamente relacionado à deficiência. O cinema mudo era intrinsecamente deficiente: não por seu silêncio, mas por sua surdez, como alguns estudiosos têm se esforçado para retificar. A deficiência estaria em outro lugar, transferida dos processos técnicos e formais para os próprios personagens: estrela dos palcos e da internet, a cantora Jing, além de epilética, é também nascida prematura e quase cega do olho direito. Poderia haver então uma obrigação de fazer passar pelos corpos esta divisão do esquema sensório-motor que reduz a imagem, doravante, à identidade de ver-ler-tocar? Poderá o mundo ser salvo pela deficiência? Da velha senhora em

*Fica Comigo* (*Be With Me*, 2005) a Jing e aos sobreviventes de *1/3 dos olhos* (*1/3 des yeux*, 2004), deficiências parecem estar intrínsecas à definição de heroísmo nos anos 2000, uma mutilação sobre a qual a promoção recorrente desses mesmos heróis ao estrelato oferece pouco consolo.

Todas essas questões já foram previamente suscitadas por outros filmes recentes, mas *Três tempos* as eleva a um ponto mais alto de exigência por Hou pertencer a um universo, chinês, que nunca reconheceu tanto quanto o nosso a divisão entre ver e ler, talvez por sua escrita ser também uma pintura. Essa precisão não é um relativismo cultural rigoroso; sugerindo que aquilo que chamamos de “cinema sutil” não se separa do atual reajuste estético da Ásia: poderíamos falar perfeitamente sobre um devir chinês do cinema. E por fim, convida-nos a tentar localizar onde está Hou e onde estamos com ele – afinal este filme tem de fato um aspecto de retrospectiva.

O problema da escrita, que já vimos, é, entre outros, o da propulsão; do limite do tempo; do direto e do indireto. Nesse sentido, isto sempre foi central para Hou. Desde sempre, este cinema cativa por sua dimensão viva, sua capacidade de capturar de forma precisa as mais ínfimas variações das coisas que surgem e que voltam a cair no grande fosso da indiferença. Mas esse milagre da fotografia, assim como ocorria com Pialat, em quem Hou reconheceu frequentemente um mentor, o tempo todo acompanha o enigma da mão que pousa sobre cada detalhe, cada circulação no campo visual, da trajetória das bolas na mesa de bilhar ao balé das câmeras em torno de uma cantora, passando pela delicada gestualidade de uma cerimônia de chá.

É possível reconhecer três exemplos das três partes de *Três tempos*. Cinema realista ou formalista? Cru ou cozido?

Documento ou desenho? Caligrafia? O que não preocupa os chineses nos preocupa mais do que nunca, e a evolução durante mais de vinte anos da obra incomparável de Hou Hsiao-Hsien – ou, em menor escala, do seu filme na sucessão de suas partes – revela uma notável ascensão do controle e uma perda do abandono. Cada vez menos documento, cada vez mais desenho. Menos crueldade, mais sofisticação.

Por isso não se deve entender isso como uma simples crítica ou repreensão. O que importa é que tal evolução rumo a um estilo grandioso não poderia, por sua vez, ser separada também do lugar adquirido, a um preço alto, pelo cineasta taiwanês na cena internacional, nem da aberração de selecioná-lo regularmente para a competição do Festival de Cannes (cinco vezes até hoje), e de permitir que ele saia de mãos abanando.

Em suma, nada é certo. E como *Fica comigo* um mês atrás, *Três tempos* reivindica certa reserva na admiração em vista do que está por vir. Quanto mais o cinema atual se sintoniza com o contemporâneo, mais se expõe a recolher suas carências e mais o seu esplendor silencioso poderá dedicar-se exclusivamente ao brilho, sufocando todo o seu potencial de grito.

---

\* Originalmente publicado sob o título “L’écrit les cris”, na revista *Cahiers du cinéma*, nº606, em novembro de 2005. Direitos cedidos pelo autor. Tradução a partir da versão em inglês “Reading, Writing and Arithmetic”, de Sally Shafto, por Fabiana Comparato. (N.O.)

## A viagem do balão vermelho\*

Por Luiz Carlos Oliveira Jr.

O cinema de Hou Hsiao-Hsien já chegou a um estágio em que mesmo seus procedimentos artísticos mais complexos podem se dar com toda calma. A força dos planos consiste tão somente em captar – de forma transitória – a luz, a duração, a energia vital dos personagens, fornecer um suporte de inscrição para o mundo em movimento e mudança. Embora seguindo propostas narrativas esvaziadas dos mecanismos de adesão comuns, os filmes de Hou (sobretudo os mais recentes) conquistam o espectador por uma imantação à presença sensível das coisas e das pessoas, estabelecendo uma via direta com o sensorial e o emocional, uma vez que estes não precisam ser mediados pela interiorização do drama. O espectador não necessariamente se identifica com o histórico ou com o temperamento do personagem, mas antes troca energia com ele. Não há dificuldade alguma em acompanhar os filmes de Hou, mesmo que a trama seja mínima e as ações dos personagens pareçam ter nascido de um pacto com o insignificante e o efêmero. Os planos alongados de Hou têm se tornado ainda mais leves, sem chamar atenção para sua feitura ou para sua duração. A relação com o tempo é serena, doce. Em *Café Lumière* (*Kôbi jikô*, 2003) e em *A viagem do balão vermelho* (*Flight of the Red Balloon / Le Voyage du ballon rouge*, 2007), a fruição se assemelha àquilo que em música se chama de *easy listening*. Hou oferece a *mise en scène* de uma flutuação prazerosa, um convidativo escoar de imagens.

*A viagem do balão vermelho* é livremente adaptado do filme *O balão vermelho* (*Le Ballon rouge*, 1956), de Albert

Lamorisse. “Um filme muito antigo, de 1956”, como Song explica ao menino Simon. Song, jovem estudante de cinema chinesa, é a nova babá de Simon. No filme de Lamorisse, o balão vermelho segue o menino como se fosse um cachorrinho recém-adotado. Em *A viagem do balão vermelho*, o balão também possui vida própria, mas não segue Simon como se fosse um animal de estimação. O primeiro plano do filme mostra Simon junto à entrada do metrô, falando com o balão, que está fora de quadro, e insistindo para que este o acompanhe. Na rua ao lado, o movimento de carros é constante. Simon desce para o metrô e a câmera faz um lento *tilt* para cima, até encontrar o balão entre as folhas de uma árvore. O balão desce aos poucos, seguido por aquela sensibilidade de câmera que Mark Lee Ping-Bing (diretor de fotografia, praticamente coautor dos planos mais sensacionais de Hou) já instituiu como única, inimitável. Depois vemos o balão em uma estação de metrô, onde a câmera varia do plano geral ao plano-detalhe de forma sempre provisória e fluida – o plano em Hou Hsiao-Hsien é um ponto de vista parcial, variável, sujeito a reenquadramento, refocalização, ou seja, a câmera assume sua limitação estruturante, o plano é um fragmento do mundo e não um retângulo de imagem completo em si mesmo.

*O balão vermelho* foi um dos principais filmes utilizados como exemplo no célebre texto “Montagem proibida”, de André Bazin. Sua defesa se baseava no fato de que Lamorisse filmara o menino e o balão sempre no mesmo plano, valorizando a copresença dos dois no interior de

um registro contínuo. Por meio desse registro, o balão e o menino partilhavam um mesmo regime de luz e duração, uma mesma imagem – uma imagem de mesmo teor ontológico. Para Bazin, não importava se o movimento do balão dependia de alguma peripécia ou trucagem: importava constatar a percepção concreta desse movimento, fisicamente apreendida sem a intervenção ludibriadora da montagem. Hou, em *A viagem do balão vermelho*, vai ganhar essa percepção. A começar pelo fato de que o balão e o menino praticamente não dividem o mesmo quadro ao longo do filme (ao menos não da maneira exaltada por Bazin em *O balão vermelho*). Antes de fazer menino e balão ocuparem o mesmo campo, Hou instaura uma relação dinâmica entre campo e fora de campo – que se expande para concreto/abstrato, ótica/imaginário. O balão, no filme de Hou, não está impresso na camada de real assegurada pelas pessoas que partilham o quadro com ele, mas sim no lugar do reflexo, do fora de campo que se atualiza em campo, das zonas intermediárias da representação e da visibilidade. O balão é o concreto, é a evidência do visível, mas é também o imaginário, o mundo alternativo onde habitam figuras e fábulas do cinema.

Fábulas, por sinal, estão no centro do trabalho de Suzanne (Juliette Binoche), mãe de Simon, já que ela vocaliza espetáculos de fantoches. Suzanne é uma personagem incrivelmente cativante em seu corre-corre diário. Ela está sempre apressada (como o menino bem observa), sempre com o tempo apertado entre uma atividade e outra. Quando ocorre alguma pausa, sobra uma ponta de melancolia em seu olhar. Ela e Song se entendem bem desde o início, mas o mesmo já não se pode dizer de sua relação com Marc, o vizinho/inquilino do apartamento de

baixo, que deve vários meses de aluguel e que ainda pede favores inconvenientes. As cenas dentro do apartamento de Suzanne (quase todas filmadas com a câmera num lugar de onde é possível enquadrar simultaneamente a mesa da sala, uma parte da cozinha e a porta) são as melhores do filme, fazendo um uso impressionante da soma de eventos em um mesmo plano. O apartamento exíguo e amontoado se abre como um espaço cênico de infinitas possibilidades. Há um plano, em particular, que ficará para a antologia de Hou: o plano em que o afinador de piano vai ao apartamento. A câmera começa em Simon jogando Playstation, depois desliza suavemente até a porta, assiste ao afinador se instalar ao piano e começar seu trabalho. Ouvimos em off a discussão de Suzanne com Marc, até que eles abrem bruscamente a porta e a discussão invade a cena de vez. O som se torna uma massa caótica: barulhos de videogame, briga de Suzanne com Marc, notas saídas das teclas do piano, ruídos de ambiente. Além de retornar a Lamorisse e a Lumière (presença sempre implícita nas cenas de rua e de trem filmadas por Hou), *A viagem do balão vermelho* evoca, nesse momento, um terceiro cineasta francês, igualmente importante: Maurice Pialat (também ele um “herdeiro” de Lumière). O clímax desse plano-sequência de Hou lembra os momentos de *bagarre* dos filmes de Pialat (em especial *Loulou* [1980] e *Aos nossos amores* [*À nos amours*, 1983]), um tipo de explosão repentina do personagem e do plano que o cineasta taiwanês já apresentava também em *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye* / *Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) e em *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai* / *Hai Shang Hua*, 1998). Trata-se de uma percepção aguda dos brotamentos internos da diegese, dotando o plano-sequência de um verdadeiro poder de aspersão: o filme é tragado pelo

instante, para depois se recompor novamente, retornar à tranquilidade de sua duração.

O encanto de *A viagem do balão vermelho* é de difícil definição, pois está diretamente relacionado à experiência de assistir ao filme. Hou transformada uma simples cena de Song caminhando com Simon pela calçada, ou de Suzanne perguntando para ele como foi seu dia, em um momento transbordante de candura. Ele mais uma vez (após a experiência de *Café Lumière*, filme que celebrava o centenário de Ozu) vai a uma terra estrangeira homenagear um cineasta e sai de lá com uma obra-prima. Cinquenta anos depois de *O balão vermelho* e mais de cem anos depois da invenção do cinematógrafo de Lumière, *A viagem do balão vermelho* é um filme que situamos na extremidade da história do cinema. Mas que possui o gosto da infância.

---

\* Originalmente publicado na revista eletrônica *Contracampo*, nº 89, em outubro/novembro de 2007. Direitos cedidos pelo autor. (N.O.)

## Filmografia de Hou Hsiao-Hsien

1980 **Menina bonita**

*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*

1981 **Vento gracioso**

*Cheerful Wind / Feng'er titacai*

1982 **A grama verde de casa**

*Green, Green Grass of Home / Zai na hepan qigcao qing*

1983 **O homem-sanduíche**

*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*

episódio **O bonecão do filhinho**

*Son's Big Doll / Er zi de da wan'ou*

**Os garotos de Fengkuei**

*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*

1984 **Um verão na casa do vovô**

*A Summer at Grandpa's / Dongdong de jiaqi*

1985 **Tempo de viver e tempo de morrer**

*A Time to Live, A Time to Die / Tongnian wangshi*

1986 **Poeira ao vento**

*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*

1987 **A filha do Nilo**

*Daughter of the Nile / Niluohe nüer*

1989 **Cidade das tristezas**

*A City of Sadness / Beijing chengshi*

1993 **O mestre das marionetes**

*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*

1995 **Bons homens, boas mulheres**

*Good Men, Good Women / Haonan haonü*

1996 **Adeus ao sul**

*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*

1998 **Flores de Xangai**

*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*

2001 **Millennium Mambo**

*Qian xi man po*

2003 **Café Lumière**

*Kôhi jikô*

2005 **Três tempos**

*Three Times / Zui hao de shi guang*

2007 **A viagem do balão vermelho**

*Flight of the Red Balloon / Le Voyage du ballon rouge*

**Cada um com seu cinema**

*Chacun son cinéma*

episódio **The Electric Princess House**



O mestre das marionetes



Flores de Xangai



Flores de Xangai



Um verão na casa do vovô



Café Lumière



A viagem do balão vermelho



A viagem do balão vermelho



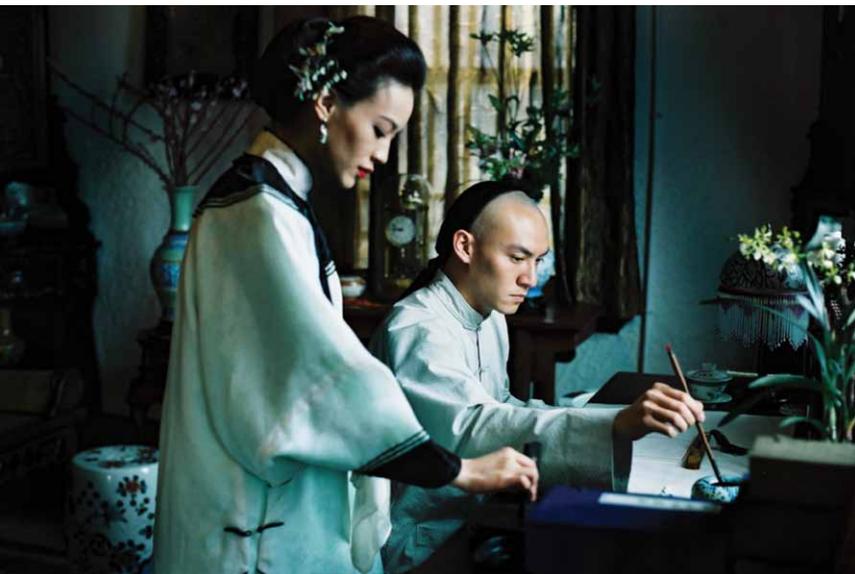
Tempo de viver e tempo de morrer



Poeira ao vento



Três tempos



Três tempos



Millennium Mambo



Millennium Mambo



Adeus ao sul



Adeus ao sul



Bons homens, boas mulheres

*Os filmes de Hou Hsiao-Hsien*

# 電影資料館



## Menina bonita

*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*

1980, Taiwan, 90min, cor, 35mm, 1:2.35

**direção e roteiro** Hou Hsiao-Hsien **fotografia** Chen Kun-Hou, Lee Si-Chuang **edição** Liao Ching-Sung **som** Wan Jung-Fang **música** Zou Hong-Yuan **produção** Yieh Chen-Feng, Lee Syan-Chang **produção executiva** Lue Da-Chwan **direção de produção** Chen Kun-Hou **elenco** Feng Fei-Fei, Kenny Bee, Anthony Chan, Chen You

Primeiro filme de Hou, *Menina bonita* é uma comédia romântica que conta, assim como *Vento gracioso* e *A grama verde de casa*, com a presença de Kenny Bee, então astro pop de Hong Kong. Bee interpreta um topógrafo que vai ao campo a trabalho e conhece a personagem de Feng Fei-Fei, uma moça que mora na cidade grande, mas que está visitando a família no interior. Os dois se apaixonam, mas têm de enfrentar a família de Feng Fei-Fei, uma vez que ela havia sido prometida em casamento a outro homem.

## Menina bonita

Por Keiji Kunigami

Uma avenida larga, carros passando. Taipei no início da década de 1980 e a promessa de uma avalanche capitalista que já se consolidava na pequena ilha de Taiwan. Em um moderno carro amarelo, a protagonista (Feng Fei-Fei) desfila sua condição de mulher “independente”, em uma moderna sociedade que desponta em seu país. No plano seguinte, vemos uma ruela, onde um jovem, vivido pela estrela de Hong Kong Kenny Bee, dirige uma modesta motocicleta por entre os carros. Ao fundo, ouve-se a música-tema, inúmeras vezes repetida ao longo da narrativa. Em poucos minutos, desfilam diante dos nossos olhos o cenário urbano de Taipei, uma nova e estimulante Taiwan, a narrativa dualista dos gêneros, o respeito à linguagem pop e a seus ícones. Pode-se dizer que, nos planos de abertura do primeiro filme de Hou Hsiao-Hsien, encontramos um núcleo que, ainda que não esgote, expõe boas pistas para entender este filme – que, por sinal, não apresenta qualquer obstáculo ao “entendimento” de um espectador letrado na narrativa clássica, exceto talvez no que concerne a referências à cultura musical pop asiática da década de 1980. Em *Menina bonita*, vemos o início do percurso de um diretor que, apesar de não estar anunciado nesse primeiro passo, viria a ser um dos maiores artistas do cinema. Visto assim, em retrospecto, Hou Hsiao-Hsien parece até estar sendo irônico, mostrando-nos senso de humor, ao nos oferecer esta charmosa e singela comédia romântica musical.

Uma jovem mulher (Feng Fei-Fei), filha de família rica e influente, prometida para um outro jovem rico, recém-chegado da França (Chen You), apaixonou-se por um jovem

pai solteiro e com pouco dinheiro (Kenny Bee), enquanto ambos passam uma temporada em uma aldeia no interior rural de Taiwan, ela visitando familiares e ele a trabalho, com uma equipe de agrimensores. Ao voltar a Taipei, ela retoma a sua vida de jovem rica e prometida, enquanto ele se engaja em uma cômica busca para conseguir ficar com ela. Ao fim, os dois acabam juntos, felizes e com seus nomes escritos no tronco de uma árvore, na pequena aldeia onde se conheceram. A partir de uma simples linha de enredo, podemos, no entanto, entender um pouco sobre o cinema de Taiwan, a complicada relação que põe em diálogo transnacional as três “Chinas” – Hong Kong, Taiwan e China continental –, e também vislumbrar alguns breves indícios de um estilo que seria construído no cinema de alto teor político e estético de Hou Hsiao-Hsien.

Ser de Taiwan, como o próprio Hou Hsiao-Hsien explicita nos seus filmes posteriores mais célebres, trata-se de uma condição complexa. A relação ambígua de pertencimento e de distanciamento de um núcleo cultural chinês foi extremamente importante ao cinema, à política e à identidade das três regiões geopolíticas de maior peso no que concerne à China: Hong Kong, Taiwan e China continental. A partir de uma base comum chinesa que lhes serve de fundo, os cinemas dessas três áreas se diferenciam, em características gerais, de acordo com seu contexto sociopolítico, entre colonial, capitalista e socialista, respectivamente.

No caso de Taiwan, o cinema que se consolidou antes do que se chamou de “novo cinema taiwanês” dos notórios Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang ao longo da década de

1980, está bem representado por este trabalho de estreia. Não somente em *Menina bonita*, mas também nos dois trabalhos subsequentes (*Vento gracioso* [*Cheerful Wind / Feng'er titacai*, 1981] e, em menor escala, *A grama verde de casa* [*Green, Green Grass of Home / Zai na hepan qigcao qing*, 1982]), a tendência ao filme de gênero que visava o grande mercado chinês, anterior ao aparecimento pujante do cinema que circularia pelos festivais internacionais, é tornada visível. Um cinema em chinês para aqueles que falam chinês. A posição de Taiwan entre Estados Unidos e China, como uma nação independente e próspera (diferente de Hong Kong, território “colonial”), ainda que minoritária, aparece nas inflexões do gênero do musical, na presença de grandes estrelas importadas de Hong Kong e, principalmente, nos estrangeiros que perfuram o entorno da narrativa, expressando um desejo pelo global mostrado no filme – vemos estrangeiros circulando pelos espaços de Taipei, fazendo negócios, comendo em restaurantes ocidentais. O global como ideal está presente nas cenas que compõem o espaço da grande cidade de Taipei.

Ainda que a divisão dos três territórios culturalmente chineses e de seus cinemas se dê num âmbito geral para efeitos de classificação, a presença de um fluxo transnacional foi característica central – quase uma condição de possibilidade – para a sua visibilidade e inventividade. Sabe-se que a grande exposição internacional do cinema do “mundo chinês”, a partir da década de 1980, foi, em grande parte, fruto de um intenso deslocamento de profissionais, atores, diretores, capital e ideias entre Hong Kong, Taiwan e China continental. Em *Menina bonita*, filme anterior ao boom chinês e que escapa às suas características, a influência transnacional de uma audiência de “todas as Chinas”, que extrapolava os limites de Taiwan, encontra-se presente, em primeiro lugar,

na presença da estrela da música popular de Hong Kong, Kenny Bee, no papel principal e, de maneira mais decisiva, na clara preferência pelos aspectos “modernizados”, expondo uma Taiwan que se inseria no circuito global. “Veja, somos modernos”, aqui tanto no nível da enunciação quanto no nível da narrativa. Aquilo que quase define a obra de Hou Hsiao-Hsien – a problematização poética da questão da modernidade no seu país – aqui passa quase completamente ao largo da encenação. O dualismo entre campo e cidade no filme, trazido à tona de forma discreta no embate entre os agrimensores e a população rural, parece menos fazer uma crítica e mais fazer funcionar o gênero no qual se insere o filme; dessa forma, a dicotomia não é problemática, e sim atua da mesma forma que os dualismos homem/mulher, estrangeiro/nacional, global/local que movimentam toda a narrativa.

Apesar de ser um ótimo exemplar do que se produzia na grande indústria voltada para o mercado chinês, pode-se também vislumbrar algumas escolhas estéticas que, por entre as estreitas brechas mercadológicas do formato de gênero, deixam entrever esboços de algumas opções adotadas no cinema que Hou Hsiao-Hsien viria a desenvolver mais tarde. Entre elas, notam-se: o uso das superfícies chapadas – no zoológico, Fei-Fei e suas amigas conversam enquanto um elefante ao fundo é visto quase como uma parede aproximada –; a predileção ainda incipiente por uma abordagem de um espaço contínuo, que dá lugar a um olhar que observa – poucos são os closes, preferindo-se planos gerais, ainda que interceptados pelo recurso marcadamente oitentista do zoom-in –; e algumas emergências outras, como a chaleira que surge de repente após a *gag* cômica da súbita ida de Kenny Bee ao banheiro (seria uma alusão inicial a Ozu, que viria a ser forte referência do cineasta taiwanês, culminando

com *Café Lumière* [*Kôhî jikô*, 2003]?). Pontuais emergências técnico-estéticas que formariam lastros importantes em sua obra, as quais já garantem alguns apontamentos fugazes de linhas que mais tarde seriam traçadas de forma consistente.

O espectador letrado no que se imagina ser o cinema de Hou Hsiao-Hsien, aquele posterior, surgido a partir de *O homem-sanduiche* (*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*, 1983), provavelmente ficará frustrado caso se posicione diante deste filme à espera de algo similar. Ao contrário, o interessante aqui seria percebê-lo em uma relação temporal que se constitui em dois âmbitos: por um lado, expõe uma faceta da produção cinematográfica de Taiwan aderida a seu momento histórico presente e mergulhada no otimismo capitalista dos modelos midiáticos, em meio

à grande indústria da mídia e do audiovisual – que, de fato, é quase inacessível ao olhar das audiências não asiáticas, especialmente a brasileira; e, por outro, ainda que expondo algumas indicações para o futuro de seu trabalho, com este filme fica claro que a constituição de um grande diretor se dá em grande parte por escolhas e rupturas realizadas ao longo de seu tempo.

*André Keiji Kunigami é mestre em Comunicação pela UFF, com pesquisa sobre cinema japonês. Esteve em 2009 e 2010 na Universidade de Kyoto, em projeto de pesquisa que se estende atualmente, sobre a relação entre representação de sofrimento e realismo no cinema contemporâneo.*





## Vento gracioso

*Cheerful Wind / Feng'er titacai*

1981, Taiwan, 90min, cor, 35mm, 1:2.35

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chunming Huang, Wu Nien-Jen **fotografia** Chen Kun-Hou **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Chi Kai-Ching **som** Shin Jian-Shen **música** Zou Hong-Yuan **produção** Yieh Chen-Feng **produção executiva** Yao Pai-Hsue **direção de produção** Chen Kun-Hou **elenco** Feng Fei-Fei, Kenny Bee, Chen Yu



# 風兒踢踏踩

*Vento gracioso* é uma comédia romântica que reúne novamente o astro pop Kenny Bee e Feng Fei-Fei (o casal já havia contracenado em *Menina bonita*). Aqui, Fei-Fei é uma jovem que sonha em viajar para a Europa, enquanto Bee é um homem cego disposto a esperar o quanto for necessário para que sua amada retorne.

## Vento gracioso

Por Cássio Starling Carlos

Após forjada como parte da estratégia política de afirmação do cinema como expressão artística, a categoria de autor foi incorporada ao discurso leigo ou iniciado como sinônimo de marca, assinatura que carrega consigo um valor e uma garantia.

Sob esse mecanismo, é o princípio de identidade que atua na manutenção de um status para seu portador e que assegura uma permanência, um conjunto de temas e de tratamentos, ligeiras variações em torno de um estilo, que alimentam astúcias de reconhecimento tanto para o exegeta como para o cinéfilo.

Essa unidade, pressuposto do conceito de “obra”, é tão útil que quase não se discute seus excessos e limitações analíticas. Por sua vez, os autores (e o cinema de autor), quando coagidos a obedecer a essas construções, podem acabar presos em camisas de força, limitados nos esforços para avançar sobre novos territórios temáticos e estilísticos, em alguns casos convertendo-se em paródias de si mesmos.

Aplicar a noção de autor de modo uniformizante à extensão de uma obra pode implicar perder as nuances de sua construção assim como deixar de ver os percalços, os vacilos e os maus passos. E estes podem ser bastante instrutivos para compreender o que se constituiu na sequência.

Esquecer os primeiros filmes dirigidos por Hou Hsiao-Hsien exemplifica essa distorção. Os três longas anteriores ao episódio de *O homem-sanduíche* (*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*, 1983) são ignorados ou excluídos como

parte do conjunto autoral e quase não se encontram análises que os considerem na perspectiva da obra.

Em parte, esse desinteresse reproduz a opinião do próprio diretor acerca de seu percurso. “Achei que tinha sorte quando ganhei dinheiro ao começar a filmar. Por isso todo mundo queria que eu trabalhasse para eles. Mas cerca de três anos atrás as coisas mudaram. Eu fiz filmes que não deram lucro. Descobri o que é realmente filmar”, Hou declarou numa entrevista em 1987.

Os três trabalhos realizados por Hou entre 1980 e 1982, contudo, são reveladores de uma ambição e de um limite. O contraste que oferecem no interior da filmografia do diretor evidencia a força da ruptura e põe em relevo a pertinência do princípio autoral quando aplicado aos títulos da fase seguinte.

Em *Vento gracioso*, o diretor iniciante obedece aos códigos do *wen-yi*. Neste gênero típico do cinema chinês as histórias são ambientadas no presente e a ênfase é dada à apresentação e à descrição das emoções dos personagens. Sob alguns aspectos, o *wen-yi* corresponde ao que chamamos de melodrama romântico e foi um dos gêneros predominantes na história do cinema de Taiwan.

Outros aspectos, como a narrativa linear, o *casting* e o uso de canções pop, indicam que se trata de produto dirigido para um amplo consumo popular. *Menina bonita* (*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*, 1980) e *Vento gracioso* são ambos veículos para Feng Fei-Fei e Kenny Bee, cantores pop de grande sucesso de Taiwan e Hong Kong, respectivamente.

A estrela pop faz uma sensível fotógrafa que admira as coisas simples e a vida no campo e que durante a produção de uma propaganda se distrai, captando a autêntica face do povo. Tal disposição a leva a se envolver com um jovem músico que ficou cego em consequência de um acidente. Após uma sucessão de reviravoltas típicas de melodrama romântico, o casal vai enfim ficar junto.

A presença de um nome como Feng reflete uma astúcia comercial na base do projeto: utilizar estrelas para alavancar a bilheteria das produções e ainda arrecadar o dinheiro da venda de discos com a trilha sonora.

Numa observação ligeira, percebem-se em *Vento gracioso* alguns aspectos que esboçam uma perspectiva pessoal, que não coincide necessariamente com a radicalização formal que Hou adotará em trabalhos posteriores e que guarda distância da distinção autoral.

A adoção de planos mais longos do que a média e a opção por uma decupagem na contracorrente das produções que eram padrão (que Hou descreve como “radical, com um close para cada fala”) insinuam o desejo de construir algo peculiar. O conjunto, no entanto, demonstra que se trata ainda de um exercício tateante de possibilidades expressivas. Como aponta David Bordwell, “seu estilo mais econômico nos primeiros filmes lançou os fundamentos para muito do que viria a realizar pouco tempo depois, *de um modo bem diferente*” (grifos meus).

O plano longo em *Vento gracioso* é quase sempre em movimento, uma indagação contínua do espaço feita na sucessão de reenquadramentos, com uso recorrente de panorâmicas e de zooms que promovem rupturas sistemáticas na composição e na ação. Hou alcança essa mobilidade por

meio do que David Bordwell considera “uma novidade”: “Levar sua câmera para fora e registrar momentos corriqueiros da vida da multidão.”

O recurso de zooms e close-ups, dominantes no gênero da época, é usado de maneira anômala pelo cineasta. Zooms e panorâmicas nos surpreendem mais de uma vez com rearticulações no extracampo que provocam transformações de sentido. No lugar de closes, ele chega a encenar uma cena inteira de declaração de amor seguida de um pedido de casamento de um ângulo distante, despojando a situação de sentimentalismo.

Fora esse esboço de personalidade, o que mais se apreende na visão de *Vento gracioso* são os limites do modelo estético vigente até o início dos anos 1980 na cinematografia de Taiwan. E, sobretudo, em que e por que o cinema posterior de Hou Hsiao-Hsien e de seus companheiros de *nouvelle vague* pôde ser canonizado como novo.

*Cássio Starling Carlos é crítico, pesquisador, professor de história do audiovisual e curador. Graduado em filosofia pela UFMG e mestrando em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP. Como crítico de cinema colabora para a Folha de S. Paulo, o programa Zoom e a revista eletrônica Trópico. Foi consultor e responsável editorial da Coleção Folha Clássicos do Cinema e coeditor do especial 100 Filmes Essenciais da revista Bravo. Autor do livro Em Tempo Real (Ed. Alameda, 2006) sobre narrativas de séries de tevê. Em 2010, ministrou o curso “Sombras Elétricas”, sobre a história do cinema chinês, na Escola do Espaço Unibanco de Cinema de São Paulo.*

# 在那河畔青草青



## A grama verde de casa

*Green, Green Grass of Home / Zai na hepan qigcao qing*  
1982, Taiwan, 89min, cor, 35mm, 1:2.35

**direção e roteiro** Hou Hsiao-Hsien **fotografia** Chen Kun-Hou **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Chi Kai-Chin **som** Shin Jian-Shen **música** Zou Hong-Yuan **produção** Yao Bai-Xue **produção executiva** Chen Kun-Hou **direção de produção** Shue Hsu-Jean **elenco** Kenny Bee, Chen Meifeng, Jiang Ling, Gu Jun



Ta-Nian é um jovem de Taipei. Ele se muda para uma remota vila no interior para trabalhar como professor substituto e se apaixona por Su-Yun, também professora. Dentre as crianças da escola, está o triste e quieto Xiang-Wang, filho de pais divorciados. Para sustentar a família, o pai de Xiang-Wang pesca utilizando eletricidade e causa sérios danos aos recursos naturais da vila. Desde então, Xiang-Wang começa a ser provocado pelos colegas de classe e chateia-se de tal forma que decide fugir de casa.

## A grama verde de casa

Por Calac Nogueira

É apenas com *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983) que Hou Hsiao-Hsien se aproxima de fato da proposta de cinema mais autoral que caracteriza o chamado novo cinema taiwanês, ainda que a configuração de seu estilo mais pessoal date mais de um filme como *Poeira ao vento* (*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*, 1986). *A grama verde de casa* faz parte de um pequeno grupo de produções anteriores em sua carreira marcadas pelo caráter essencialmente comercial, no qual estão incluídos também *Menina bonita* (*Cute Girl / Jiu shi liuliu de ta*, 1981) e *Vento gracioso* (*Cheerful Wind / Feng'er titacai*, 1982).

Mas se *Menina bonita* e *Vento gracioso* são típicas comédias românticas marcadas pela codificação excessiva, números musicais e pelo humor trapalhão, *A grama verde de casa* é efetivamente um filme voltado para o público infantil. Curiosamente, o papel principal dos três filmes é do cantor pop de Hong Kong Kenny Bee. Neste que é último filme desta “fase comercial” de Hou, Bee faz o papel de um professor substituto recém-chegado à escola primária de uma pequena vila no interior. Mas se trata menos dessa história pessoal que de uma ficção pueril passada dentro do ambiente escolar. Além do romance que o personagem engata com a professora de música da escola, há todo aquele repertório típico de personagens de histórias deste gênero: os três garotos mais levados, a menina recém-chegada na classe, o aluno que vive um drama familiar em casa, que de certa forma será resolvido pelo professor. Mas a verdadeira pauta é mesmo o discurso ecológico que o filme faz

passar por aí e que só fica mais evidente quando o professor, tomando para si o cargo de guardião da cidade, decide transformá-la em uma reserva ecológica.

Uma das principais características do cinema de Hou Hsiao-Hsien é o modo como a partir de um trabalho ímpar com o espaço o cineasta consegue compor paisagens afetivas – é a paisagem (um fenômeno de caráter estritamente ótico), na verdade, a ideia de imagem que parece persistir em todos os filmes do diretor. Fica fácil entender assim o ponto de apoio que seus filmes encontram na geografia onde as histórias se passam. A figura do trem não é apenas uma imagem-fetichista: ela transporta os personagens através de espaços e ambientes distintos. São os jovens de *Os garotos de Fengkuei* que vão tentar a vida em outra cidade (uma outra realidade), o casal de irmãos que vai viver um verão particular na casa dos avós em *Um verão na casa do vovô* (*A Summer at Grandpa's / Dongdong de jiaqi*, 1984). É em *Poeira ao vento* que esse trajeto se torna consideravelmente mais incerto: a passagem do trem pelo túnel funciona como uma espécie de obturador entre espaços e tempos distintos, configurando um trajeto melancólico onde alguma coisa, por um momento, perdeu-se.

Em *A grama verde de casa* temos então esse novo professor, que acaba de chegar à cidade e à escola. O filme começa exatamente com uma cena em que crianças brincam de apostar corrida com o trem, que acaba de sair do túnel para chegar à cidade. Não se duvida em momento algum de que este seja um filme de Hou Hsiao-Hsien. Percebe-se

o cuidado por trás de alguns planos – alguma elegância no trabalho de câmera, a habilidade em inscrever os objetos no espaço de longas panorâmicas. Mas se trata aqui menos de um filme anunciador de um estilo (o que de fato o filme não é) do que de um primeiro confronto com signos que depois cairiam no gosto do diretor (a cidade, os espaços, o trem). É de certa maneira um filme “sobre” a cidade, mas, em vez da paisagem, há o mural (um mural duro, de contornos pesados, sem textura – poucas passagens de cena feitas sem o uso da música-tema). A chegada do professor, no lugar de produzir algum estranhamento, é rapidamente absorvida pelos códigos (pelo olhar da boa moça, a professora de música, que o fará se sentir como em casa). No lugar dos estados de espírito (a imagem sublimada), a mensagem ecológica.

O filme é um dos pontos baixos da carreira de Hou, mesmo se comparado a *Menina bonita* e a *Vento gracioso*, as produções anteriores do diretor, que, talvez por se tratarem de comédias românticas, conseguem extrair alguma graça de seus próprios códigos. Ainda que partilhe em boa parte dos mesmos códigos, a estrutura de mural faz com que *A grama verde de casa* acabe parecendo uma versão condensada e rarefeita de um certo tipo de produção televisiva, pautada pelo olhar excessivamente infantil (e nesse sentido é curioso constatar como uma produção comercial de Taiwan de 1983 pode diferir muito pouco de outros produtos audiovisuais ocidentais da mesma época). Mas o grande problema do filme é mesmo o discurso ambiental, que impede que as

situações possam durar minimamente – na verdade, as cenas que predominam no filme são aquelas que estão ali apenas para fazer gracinha. Há por exemplo o drama do aluno cujo pai pesca utilizando eletricidade. Mas isso em momento algum é um nó que o filme precisa resolver – a lição simplesmente é aprendida, o pai apenas se reaproxima do filho e, no fim, tudo termina com uma peça de fim de ano encenada pelos alunos.

Porém mais do que apenas se indagar sobre os méritos (e deméritos) de um filme como *A grama verde de casa*, o que esse início da carreira de Hou nos leva a pensar mesmo é sobre as questões amplas que envolvem os cinemas ditos “comercial” e “autoral” — que tipo de importância pode haver para a formação de um cineasta, que é certamente o de carreira mais sólida dentre aqueles surgidos com o novo cinema taiwanês, o fato de se ter começado com um cinema essencialmente industrial? A experiência para Hou com esses primeiros filmes já não proporciona um certo trabalho com o plano, ainda que em boa parte encoberto pela codificação massiva? A ruptura com o aparecimento da *nouvelle vague* no país não seria menor do que o que se poderia supor?

*Calac Nogueira* é redator da revista eletrônica *Contracampo*.



# 兒子的大玩偶

## O homem-sanduiche

*The Sandwich Man / Er zi de da wan'ou*

episódio *O bonecão do filhinho* (*Son's Big Doll / Er zi de da wan'ou*)  
1983, Taiwan, 108min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien, Tseng Chuang-Hsiang, Wan Jen **baseado no romance de** Huang Chun-Ming **roteiro** Wu Nien-Jen **fotografia** Chen Kun-Hou **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Li Fu-Hsiung **som** Shin Jian-Shen **música** Wen Loong-Jun **produção** Ai Yueh-Hsin **produção executiva** Ming Chi **direção de produção** Chao Chi-Pin **elenco** Chen Po-Cheng, Yang Li-Ying

Filme-chave do novo cinema taiwanês, *O homem-sanduiche* é um longa-metragem composto por três curtas, cada um dirigido por um diretor, baseados em contos de Huang Chun-Ming. O título do longa é dado a partir do episódio de Hou Hsiao-Hsien, no qual o protagonista se veste como palhaço e carrega placas de anúncios publicitários para sustentar a família. Os três episódios tratam dos trabalhadores pobres de Taipei, que lutam para sobreviver em meio ao rápido desaparecimento dos modos de vida rural e ao anonimato de uma cidade grande.

## O bonecão do filhinho

Por Daniel Caetano

*O bonecão do filhinho* é um dos três episódios que compõem *O homem-sanduíche*, filme que costuma ser apontado como uma das obras fundamentais para o surgimento de uma geração marcante do cinema de Taiwan, a chamada nova onda taiwanesa. Seja como for, à parte a importância histórica que se atribua a ele, esse pequeno filme de Hou Hsiao-Hsien se torna memorável pela beleza da sua narrativa singela, com seu olhar atento para as dificuldades materiais e os conflitos sentimentais dos seus personagens. O filme parte do registro do cotidiano de um casal pobre que busca o sustento para si e para seu bebê, e faz um movimento final de notável força poética, no momento em que entra em jogo a relação de reconhecimento afetivo entre a criança e o pai.

Logo no princípio, sabemos que o jovem Kun-Chu – casado com Ah-Chu e já contando com um filho recém-nascido – precisa trabalhar vestido e maquiado como homem-sanduíche para receber um salário e poder manter sua família. Por obrigar o jovem pai de família a andar pela cidade travestido como se fosse um palhaço, este emprego é visto socialmente como algo humilhante, o que leva o rapaz a ter que suportar críticas e falta de respeito por parte até dos seus próprios parentes, além das gozações de grupos de crianças nas ruas. Essas dificuldades acabam por afetar o relacionamento com a esposa, com quem ele chega a ser agressivo, embora ela também trabalhe para colaborar com o orçamento; e afetam também a sua relação com o filho, que só o vê na rua ou quando chega do trabalho. No fim das contas, depois de todas essas dificuldades, Kun-Chu acaba conseguindo um emprego melhor – mas, ao aparecer

sem maquiagem, ele já não é mais reconhecido pelo filho. O gesto final dele é simples e claro: ele não abrirá mão de receber o afeto do filho e fará o que for preciso para isso, mesmo que isso represente um disfarce.

É atraente a analogia entre este gesto feito pelo personagem do filme e o procedimento que o artista reconhece ser necessário para seu trabalho. No subúrbio de um país ainda muito jovem e pobre, como era Taiwan, Kun-Chu se transforma primeiro para poder sobreviver e se estabelecer; em seguida, ele o fará para ser reconhecido e ganhar o carinho do filho – tal como poderia ser um artista que se vê levado a trabalhar com máscaras e formas que o façam reconhecível. A ruptura marcada por este filme dentro do contexto local, dando origem a essa “nova onda”, seguiu o modelo mais tradicional da chamada modernidade cinematográfica, em que tanto a narrativa quanto a visualidade buscam um tom realista. Dessa forma, o filme consegue traçar um retrato delicado da vida suburbana e ainda bastante pobre do jovem país, sem deixar de manter seu foco no enredo e nos sentimentos dos seus personagens. E, depois de todas as dificuldades, Kun-Chu consegue obter um trabalho mais digno e compensador; se for preciso usar uma máscara para que seu filho possa reconhecê-lo quando o vê, ele manterá o disfarce, porque seu trabalho pode se tornar cada vez melhor, mas ele não abrirá mão de ser acolhido com afeto. Há uma verdadeira afirmação de princípios nessa escolha.

*Daniel Caetano é professor da UFF, cineasta, redator da Filme Cultura e colaborador da Revista Cinética.*



# 風櫃來的人

## Os garotos de Fengkuei

*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*  
1983, Taiwan, 101min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Chen Kun-Hou **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Tsai Cheng-Pin **som** Shin Jian-Shen **música** Li Tsun-Sheng, Su Lai **produção** Lin Jung-Feng **produção executiva** Chen Kun-Hou **direção de produção** Liu Sheng-Chung **elenco** Doze Niu, Cheng-Tse, Tuo Tsung-Hua, Lin Hsiu-Ling, Yang Li-Yin, Chen Shu-Fang, Chang Shih

Ah-Ching e seus amigos terminaram a escola e passam a maior parte do tempo bebendo e se metendo em brigas. Três deles decidem ir à cidade portuária de Kaohsiung procurar emprego. Os garotos agora têm de enfrentar a dura realidade de uma cidade grande.

Melhor filme, Festival dos Três Continentes, Nantes, França.

## Vontade de exílio

Por Rodrigo de Oliveira

*Eu não sabia como filmar Os garotos de Fengkuei. Chu Tien-Wen me deu a autobiografia do escritor Chen Cong-Wen, cuja leitura me sugeriu soluções de mise en scène. Descobri na leitura um olhar distante, como se o escritor estivesse assistindo às desgraças do mundo com um descolamento. Nas filmagens de Os garotos de Fengkuei eu não parava de repetir ao fotógrafo: 'Recue. Mais longe.' Eu queria ver as coisas de uma maneira a mais distante e a mais fria possível.*

Hou Hsiao-Hsien, em *The China Times*, 19 de novembro de 1984.<sup>1</sup>

A se contar de sua estreia na direção de longas-metragens, foram necessários 16 anos até que a câmera de Hou Hsiao-Hsien finalmente dobrasse uma esquina. É a famosa sequência do passeio de moto em *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Nan guo zai jian, nan guo*, 1996), e ainda assim vemos os personagens de frente, guiando na direção da câmera, que sempre faz as curvas antes deles e, portanto, já sabe o que espera os motoqueiros do lado de lá – a câmera passou por ali antes. A sensação real de descoberta do que se coloca nesse espaço imaginado que é o lado de lá de uma esquina, o lugar que não se domina, a geografia ainda inabitada, essa sensação passa ao largo do cinema de Hou até a segunda metade dos anos 1990. A ideia de uma memória histórica (seja ela coletiva/nacional ou individual/familiar) pressupõe a experiência prévia, e ela diz menos respeito à simples consciência espaço-temporal e mais ao domínio da própria dinâmica dos corpos e dos movimentos no interior

desses quadros, a um conjunto quase matemático das reações possíveis, das trajetórias usuais e, eventualmente, até daquilo que se mostra como exceção apenas para reafirmar a regra. É apenas assim que Hou consegue nos fazer participar desses universos que cria com esmero muito mais arquitetônico que espiritual: há espaço para observadores, há objetos a se olhar, mas dificilmente há matéria bruta disposta a se deixar moldar e construir por esse que observa. Não raro, os protagonistas de seus filmes se encontram no momento da realização de seus destinos, sem espaço para a ilusão. Eles lamentam, muitas vezes reagem, mas não se espantam, não se surpreendem: também sabiam o que os esperava do lado de lá.

É por isso que *Os garotos de Fengkuei* surge com tamanho frescor numa revisão, depois de saber tudo o que Hou foi capaz de fazer depois dele. As sementes estão todas lá: a trama inspirada na trajetória pessoal e a coincidência desta com a trajetória coletiva de Taiwan, os jovens protagonistas masculinos em um momento de transição, os enquadramentos à japonesa, os planos fixos e longos. É neste filme que Hou conta ter insistido com o fotógrafo Chen Kun-Hou para sempre “trazer a câmera mais para trás”, para descobrir este ponto justo na relação com o espaço cênico, de onde o cineasta pudesse alcançar o olhar panorâmico ideal sobre esses excertos do cotidiano. *Os garotos de Fengkuei* sabe, de fato, tomar distância dos acontecimentos e, como em nossa metáfora de abertura, ainda é incapaz de dobrar uma esquina. Vemos um grupo de garotos encenqueiros se envolver numa briga com uma gangue rival, e a câmera

fixa espera pacientemente o momento em que o tumulto voltará ao quadro – ela, afinal, já sabe que ele voltará. E só há o corte quando os jovens começarem a fugir para que, então, vejamo-los agora de frente, num espaço que a câmera também já sabia ser o palco do segundo round. É algo do instinto, que é dos personagens tanto quanto do cineasta: mesmo quando parecem ter se acalmado, fugindo das atribulações da vila natal para um retiro na praia, há algo na própria natureza constitutiva deles com o mundo e com a ideia de sociedade que os impele ao conflito, e eles seguem para mais uma briga como se dela não fosse possível escapar.

Essa talvez seja a grande diferença de *Os garotos de Fengkuei* em relação aos longas imediatamente posteriores a ele, sobretudo com *Tempo de viver e tempo de morrer* (*A Time to Live and a Time to Die / Tong nien wang shi*, 1986), uma espécie de seu filme-irmão. Trata-se não de um filme com bases na História, mas sim na ideia de cultura. O conceito de atuação, que será tão caro a todos os protagonistas de Hou na década seguinte, atuação diante do outro, diante do passado, a postura política na relação com os impulsos externos que invadem esse espaço-tempo conhecido e dominado e transformam a dinâmica dele (as notícias de guerras e revoluções que chegam pelo rádio, as mortes na família que chamam à ação os que ficam), este conceito é aqui substituído por outro, o de comportamento – Hou toma inúmeras sequências para mostrar simplesmente os garotos *sendo* garotos, da forma que conheciam a juventude até ali. Pois antes de estabelecer uma relação entre o campo e a cidade que aponte para a modernização era preciso perceber que tipo de choque comportamental essa migração provocaria, sobretudo naquele que parte da cultura tradicional do campo

e precisa lidar com esse novo *modus operandi* estabelecido nas relações interpessoais da metrópole.

E assim a história de Ah-Ching, o jovem de boa família dado a arroubos violentos e metido com pequenos marginais, é no fim a história do acuidade diante da grandeza do mundo para além dos limites da vila de Fengkuei. Mas este é um mundo que Hou, no cinema, ainda não dominava em 1983. Eis a descoberta, e o espanto, a esquina nunca dobrada: o filme experimenta, junto de seus garotos protagonistas, a sensação de habitar pela primeira vez um espaço desconhecido e, por vezes, repelente. Há o perigo da polícia, a ausência de uma família que cuide de seus ferimentos depois de uma briga, irmãs emancipadas atendendo a porta só de toalha e ficando noivas de sujeitos que parecem desconhecer o pudor matrimonial da província, trânsito e gente apressada que impeçam a câmera de encontrar seu lugar ideal, mas apenas o lugar possível. Levados por um marginal a assistirem a uma sessão clandestina de pornografia num cinema que não existe, os garotos do interior sobem um prédio abandonado apenas para se darem conta de que a imagem proibida que buscavam é substituída pela mais pública delas: a cidade de Kaohsiung, a segunda maior de Taiwan, vista do alto. “Em cor, tela grande!”, como prometera o marginal, mas apenas a cidade, emoldurada pelo concreto. “Pagamos tanto só por uma vista”, um dos amigos diz, enquanto Ah-Ching se assombra. No plano seguinte lá está o garoto, com um caderno e um áudio-livro nas mãos, estudando um novo idioma enquanto os outros fazem troça de sua dedicação. Para participar daquela tela grande, para dominar uma imagem que não lhe é familiar e eventualmente fazer parte desta imagem, ser forma e movimento no interior dela, é preciso falar a língua da realidade desta

imagem, e o idioma é apenas o começo. Os amigos partirão, de volta para o interior ou para o serviço militar, a menina por quem se apaixonou vai para Taipei, cidade ainda maior. O funeral do pai é a última vez em que o tom sépia colorirá sua memória, e se há uma razão para Hou se aproximar de um ator para um close-up é essa, para filmar a tomada de consciência que pacifica o passado em nome de um futuro desejado, obrigatório até. Ah-Ching se propõe ao confronto com a cidade. Um exílio voluntário, consciente e ativo: na sequência final, enquanto o caos urbano grita, o garoto grita de volta. A câmera de Hou Hsiao-Hsien divide com Ah-Ching o maravilhamento e o temor desse presente tenso e irrevogável. Logo a câmera se perderá dele em meio à multidão, mas nem Ah-Ching nem ela parecem se importar com isso: há coisas novas a se ver.

*Rodrigo de Oliveira é crítico de cinema e cineasta. Formado em Cinema pela UFF, é redator da Revista Cinética. Neste ano lançou o livro Diário de Sintra – Ensaio em torno do filme de Paula Gaitán (ed. Confraria do Vento), e escreveu e dirigiu, com Vitor Graize, o longa-metragem de ficção As horas vulgares.*

---

1. Cf. “En haut du manguier de Fengshan, immergé dans l’espace et le temps”. In: Frodon, Jean-Michel (org.). *Hou Hsiao-Hsien*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, p. 18. Tradução cedida pela produção. (N.O.)





# 冬冬的假期

## Um verão na casa do vovô

*A Summer at Grandpa's / Dongdong de jiaqi*

1984, Taiwan, 100min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **baseado no romance de** Chu Tien-Wen **roteiro** Chu Tien-Wen, Hou Hsiao-Hsien **fotografia** Chen Kun-Hou **edição** Liao Ching-Sung **som** Shin Jian-Shen **música** Edward Yang, Tu Duu-Chih **produção** Yu Chen-Yen **produção executiva** Wu Wu-Fu **diretor de produção** Shue Hsu-Jean **elenco** Wang Chi-Kuang, Li Shu-Tien, Ku Chun, Mei Fang, Yen Cheng-Kuo, Chen Po-Cheng, Lin Hsiu-Ling

Inspirado nas memórias de infância de Chu Tien-Wen, roteirista e constante colaboradora de Hou, é o primeiro filme do que pode-se chamar de trilogia de “ritos de passagem” do diretor. Os outros dois são *Tempo de viver e tempo de morrer* (1985) e *Poeira ao vento* (1986). *Um verão na casa do vovô* acompanha Tung-Tung e sua irmã Ting-Ting quando são mandados ao interior, para a casa do avô materno, enquanto a mãe está doente, internada em um hospital.

Melhor filme, Festival dos Três Continentes, Nantes, França.

## Um verão na casa do vovô

Por Tátiana Monassa

O estilo de Hou Hsiao-Hsien se estabelece desde muito cedo em sua obra como uma forma própria de olhar para o mundo. Uma maneira de observar os seres e suas atitudes, seja em relação a outros seres (humanos ou não), seja em relação a acontecimentos da vida. Sobretudo pelo fato de estabelecer uma distância, colocando-se de fora das trocas entre os personagens (sejam elas verbais, físicas ou emotivas) e portando-se como se a narrativa se desse à revelia dele. Por isso o gosto pelo plano-sequência, pelas panorâmicas, por grandes planos de conjunto, e a recusa sistemática em recorrer a campos-contracampo, especialmente no eixo do olhar.

Em *Um verão na casa do vovô*, seu quinto longa-metragem, não é diferente. Na segunda sequência do filme, em que o casal de irmãos visita a mãe no hospital antes de partir para passar o verão na casa do avô no interior, há um belo campo-contracampo que consiste apenas na mudança de eixo da câmera, que de início enquadra à média distância as crianças de costas ao lado da cama e o rosto da mãe a seu lado. Ela lhes dá conselhos e ordens para se portarem bem na viagem, e apenas as ouvimos consentirem. Em determinado momento, um corte para um plano aproximadamente na mesma escala com um salto de 180 graus, para o outro lado da cama, revela o rosto (e as reações) das crianças, tornando a mãe um elemento secundário – ainda que seu rosto permaneça parcialmente visível e suas palavras totalmente audíveis. O corte, tardio na cena, já aponta para o pressuposto do filme (e de Hou) a respeito

da relação entre adultos e crianças: eles habitam o mesmo campo, o mesmo mundo, mas seus universos interiores são um tanto afastados.

O filme inicia-se com a declamação de uma jovem oradora numa cerimônia de formatura do primário, logo acompanhada por um coro imenso de crianças que entoam uma espécie de hino que canta as glórias da pátria chinesa e do esforço-se por ela. Todo o discurso que faz-se ali ouvir pelas vozes das crianças não lhes pertence verdadeiramente. Ou pelo menos ainda não. Esta percepção é atestada pelo corte descrito no parágrafo anterior, em que se passa do domínio da palavra (dos adultos) ao domínio das afecções (das crianças). Esta quase-dualidade (nada no cinema de Hou é tratado de forma dualista de fato) percorre o filme: há as ordens dos adultos e há as pulsões das crianças – mesmo que estas não sejam tão crianças assim, como é o caso do tio do protagonista, que já adulto segue agindo de forma irresponsável. Em outras palavras, poderíamos simplesmente dizer que trata-se de conflitos geracionais inevitáveis e que o caminho para apaziguá-los é o esforço de compreensão e de entendimento mútuo. Mas isto seria ignorar as nuances da construção da narrativa, que nos obrigam a buscar a “sabedoria” nos lugares menos óbvios.

Tung-Tung, que guia a narrativa ao assumir falas em off quando escreve cartas a seus pais, acaba de se formar no primário. O ciclo de conhecimento que se encerrou, no entanto, parece muito menos significativo (e vital) do que o que está para acontecer no verão na casa dos avós.

Mais do que meramente um rito de passagem – afinal, nada tem aura de rito no filme, mas sempre de ineditismo –, este tempo de vivências caracteriza-se como uma verdadeira experiência de formação. Desde assumir responsabilidades, até conhecer facetas novas do mundo. Não à toa, quando está na plataforma da estação prestes a partir para a casa do avô, Tung-Tung é interpelado por um coleguinha que lhe fala de brinquedos e da Disneylândia – ao que ele responde de forma seca e direta que não pode ir –, e logo em seguida é obrigado a administrar sozinho a ausência do tio na viagem, que acompanhava ele e sua irmã pequena e que acaba ficando em uma das paradas do trem no meio do trajeto.

Este “chamado à responsabilidade” atravessa todos os acontecimentos do filme, de uma forma ou de outra. E os mais pungentes se dão por meio do olhar: o olhar do avô para Tung-Tung quando este corre desmedidamente no segundo andar da casa em total ignorância ao trabalho no consultório no térreo; o olhar das crianças para os marginais que assaltam dois caminhoneiros e golpeiam um deles na cabeça com uma pedra; o olhar da pequena Ting-Ting para a moça com problemas mentais que cai violentamente de uma árvore ao fazer um favor para ela. Nos três casos, uma constante: Hou não “encena” o olhar, pois o olhar de quem assiste não pode ser inserido na cena, costurado ao de um personagem. Se o aprendizado da responsabilidade no mundo passa pelo olhar, este diz igualmente respeito ao cineasta e ao espectador. Afastar-se da narrativa, do discurso, para mostrar, ilustrar, é, para Hou, praticar uma verdadeira arte educativa. (Não seria “ilustrar” justamente um sinônimo de ensinar?) E, para ele, esta educação só pode vir da vida, das próprias situações que ela nos oferece e da forma como nos colocamos diante delas.

O drama encontra-se, portanto, exatamente nesses pontos de inflexão nos planos, que contêm, tão somente, o absoluto de um problema (de consciência, sobretudo). A mudança do comportamento de Tung-Tung diante do avô, a escolha dele de denunciar os marginais (o que não apaga o testemunho nu da violência) e a inevitabilidade da culpa, no caso de Ting-Ting, são “protodramas”, espécies de “nós da consciência” que nos acionam como observadores e intensificam nossa relação com o que vemos, mas que não nos eximem de buscar a melhor forma de encarar os fatos. Muito pelo contrário. Afinal, observar é aprender.

Assim sendo, todos os momentos de pseudosuspense convertem-se em aprendizagem: Ting-Ting, após quase permanecer na plataforma da estação por querer ir ao banheiro, tem que lidar com o banheiro do trem em movimento; o atraso do tio em voltar ao trem na escala obriga Tung-Tung a assumir a responsabilidade de viajar sozinho com a irmã e ainda a de decidir como agir ao chegar ao destino; o resgate de Ting-Ting da linha do trem por Din’ma coloca Tung-Tung diante de sua negligência em se ocupar da irmã. E o suspense maior, que ronda o filme inteiro, o da possibilidade da morte da mãe dos dois no hospital, revela-se, por fim, apenas o fio condutor das apreensões de um verão repleto de acontecimentos – muitos deles simultâneos e indiscerníveis. A mãe se cura, e é chegada a hora de voltar para casa. No ar, a certeza de que a despedida da família que fica e das amizades conquistadas é um diploma de valor infinitamente superior ao do recebido na formatura do primário. Após este verão, Tung-Tung está enfim pronto para ingressar no ginásio.

*Tatiana Monassa é crítica de cinema e editora da revista eletrônica Contracampo.*

# 童年往事



## Tempo de viver e tempo de morrer

*A Time to Live, A Time to Die / Tongnian wangshi*  
1985, Taiwan, 125min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen, Hou Hsiao-Hsien **fotografia** Mark Lee Ping-Bing **edição** Wang Chi-Yang **direção de arte** Lin Tsun-Wen **som** Shin Jian-Shen **música** Wu Chu-Chu **produção** Lin Teng-Fei **produção executiva** Hsu Hsin-Chih **direção de produção** Chao Chi-Pin **elenco** Yu An-Shun, Hsin Shu-Fen, Mei Fang, Tang Ju-Yun, Tien Feng

Representação da infância e da adolescência inspirada em memórias do próprio cineasta, o filme se centra no crescente abismo entre as gerações de uma família que tem sua herança cultural cortada quando é realocada da China continental para a ilha de Taiwan, no final dos anos 1940. O filme trata da revolução induzida pelo exílio e acompanha as fases de crescimento de um garoto em meio à agitação política da época.

Prêmio internacional da crítica, Festival de Berlim, Alemanha; Melhor filme fora da Europa e da América, Festival de Roterdã, Holanda.

## Tempo de viver e tempo de morrer

Por Francis Vogner

Duas das imagens mais comuns em uma parcela dos filmes de Hou Hsiao-Hsien são um relógio de ponteiro e plataformas de estação de trem. Ambas sugerem espera, tempo e movimento como condições intrínsecas uma à outra. Não só os filmes de Hou, mas também o cinema tem obsessão pela significação dessas imagens desde sempre, a estação de trem é um espaço cinematográfico quase metafórico, de Lumière a De Palma. O trem como metáfora foi inclusive o estopim da briga entre Truffaut e Godard. Truffaut tinha uma concepção poética (o cinema é como um trem que vaga na noite), Godard, histórica (quem ocupa esse trem? A que classe os passageiros pertencem? Para onde ele vai?).

O que importa para Hou Hsiao-Hsien é entender o “tempo” que as imagens referentes ao trem e ao relógio representam. Sua obra-prima de 1985, *Tempo de viver e tempo de morrer*, confronta essa questão que diz respeito ao poético – a beleza que ele pode extrair de suas imagens – e ao histórico – o olhar que essas imagens imprimem sobre as pessoas, sua época e seus lugares.

Por mais belos que sejam os seus filmes anteriores, *Tempo de viver e tempo de morrer* é o seu primeiro filme que realmente faz saltar os olhos. É um cinema arejado e generoso que tornaria Hou Hsiao-Hsien na década seguinte o maior cineasta em atividade no extremo oriente. Este é um filme aberto ao mundo e por isso (como em John Ford) nos dá a impressão de que há lugar nele para todas as experiências humanas fundamentais. Porém, por outro lado, suas imagens são fechadas como se pudéssemos

somente observar aqueles personagens e aquele mundo, e mesmo assim não saber tudo sobre eles. Tudo que é simples e até corriqueiro se reveste de um mistério intransponível. Por isso, o tempo (o mensurável, porém incontrolável) e a morte (inominável e inevitável). Essa natureza paradoxal é questão e motivo em *Tempo de viver e tempo de morrer*.

O filme foi baseado nas memórias do diretor e na própria experiência de sua família, que nos anos 1940 abandonou a China para viver em Taiwan. Seu alter ego é A-Ha, um dos membros mais jovens da família. É por meio dele (e do seu entorno) que o diretor desenha a trajetória da família. O filme se divide entre a infância e a adolescência de A-Ha, marcada pela morte dos três membros mais velhos da família: o pai, a mãe e a avó (nessa ordem). A morte dos três personagens mais velhos não só pontua a passagem do tempo, mas cada uma encerra um ato.

Cada ato do filme revela um mecanismo reverso do tempo: quanto mais se vive, mais a morte se faz presente. A avó que procurava proteger o neto A-Ha, passa a ser cuidada por ele e seus irmãos, além de que ela, que pela lógica do tempo cronológico seria a primeira a morrer, vê a morte do filho e da nora.

Por causa dessa lógica do tempo que é importante a imagem do trem e do relógio: como em um relógio, há um movimento determinista (o relógio não gira em direção contrária), mas como um trem, há um deslocamento das coisas e uma mudança sensível e substancial, mesmo que o trajeto (dos dias, a configuração do cotidiano) pareça

se repetir. O que não quer dizer que haja uma repetição sistemática de rituais diários e pequenas ações como nos filmes de Yasujiro Ozu, mas aqui a repetição e os “arranjos” cotidianos se dão sob a forma de uma aparente inércia do estado de coisas. É como se muita coisa girasse em falso sem resultado efetivo, como a briga de A-Ha e de seus amigos com os garotos de outro bairro e os costumeiros sumiços da avó. Mas isso não representa letargia. Nesse universo composto com acuidade de pintor, a contemplação não existe sem ação, pois apesar dos aparentes repousos na trajetória dos personagens (na forma de banalidades e de miséria cotidianas), sempre há algo em andamento.

Como o cinema é o único meio de sermos observadores externos, alheios do tempo, Hou Hsiao-Hsien irá se aproveitar dessa condição como poucas vezes vimos no cinema. Por exemplo: esse “estado de coisas” do jovem A-Ha e de sua família é observado pelo diretor com distanciamento, porém sem isenção, ou seja, o exato oposto que certo cinema contemporâneo da rarefação o faz. Aqui há uma postura, porém tudo se torna uma relação de aproximação e de distanciamento que é determinada pelas variadas distâncias da câmera (e por seus planos, que parecem belamente desajustados no quadro) e pela duração das sequências, que nos dão o essencial desses personagens.

Esse “distanciamento sem isenção” em certo aspecto é como um quadro impressionista em que não se misturam as cores, porque elas são concebidas como “cores puras” – colocadas na tela juntas, porém não diluídas – para que assim elas se misturem nos olhos de quem vê durante o processo de formação da imagem. Daí a semelhança com um quadro impressionista: afasta-se para se ver melhor a totalidade da imagem representada pelo quadro, aproxima-se para ver

as pinceladas que juntas formam a imagem. No cinema de Hou o olhar é a tentativa de entender a singularidade das coisas e ao mesmo tempo de tentar apreender algo de sua totalidade.

Nessa lógica, o desafio em *Tempo de viver e tempo de morrer* é o de vivenciar a experiência que o filme propõe. Não uma experiência sensorial vulgar, siderante, pseudoafetiva e fetichista, mas sim em um partilhamento do olhar sobre as experiências *daqueles* personagens que existem *naquele* mundo.

Por isso os três personagens filmados com maior encanto e perplexidade são o pai, a mãe e a avó, justamente os três que falecem durante o filme. Ao mesmo tempo em que acompanhamos o cotidiano e a relação deles com os filhos e os netos – as histórias do passado que contam, o exercício da autoridade que prezam – vemos uma inversão dos papéis, pois os mais novos passam a cuidar dos mais velhos, preparando-os não para a vida (como os pais e os avós fazem com as crianças), mas para a morte.

Aqui a imagem da morte não é a do momento derradeiro (a representação do momento da morte), mas a da consciência da morte, sempre solitária, fora de plano. É fascinante como o diretor filma a reação dos vivos quando da consciência da morte do outro. Na primeira morte o desespero do inesperado (a morte do pai sentado à cadeira de trabalho), na segunda a dor profunda, resultado dos cuidados com a mãe maltratada por um câncer (a morte da mãe, vista do velório), e na terceira uma serenidade na aceitação da fatalidade do tempo (a morte da avó já bem idosa, que tem o corpo limpadado pelos vizinhos à vista dos netos).

A beleza não está no sentido que se é capaz de criar (a dor não tem necessariamente sentido, mas consequências),

porque a morte de qualquer maneira é sempre brutal e a vida nem sempre é generosa, mas na maneira como se confronta e se assume o absurdo de existir, porque entender o tempo é o mesmo que encarar a morte. E como diz o livro bíblico do Eclesiastes (o título do filme é uma variação de seus versículos mais famosos): “Ele (Deus) pôs, além disso, no seu coração a duração inteira (a totalidade dos tempos e dos acontecimentos), sem que ninguém possa compreender a obra divina de um extremo a outro.”

*Francis Vogner dos Reis é jornalista, professor, crítico de cinema e produtor de mostras de cinema. Escreve para a Revista Cinética, é colaborador da revista Foco e da revista italiana de cinema La furia umana. Já escreveu para a revista Paisà, revista Zingu, revista Teorema, Filme Cultura e Cahiers du cinéma-España. É roteirista do longa-metragem Carisma imbecil, próximo filme de Sergio Bianchi.*



# 戀 戀 風 塵



## Poeira ao vento

*Dust in the Wind / Lianlian fengchen*  
1986, Taiwan, 109min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen, Wu Nien-Jen **fotografia** Mark Lee Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Liu Chih-Hwa, Lin Chu **som** Shin Jian-Shen, Yang Jinn-An **música** Chen Ming-Chang **produção** Lin Teng-Fei **produção executiva** Hsu Hsin-Chih **direção de produção** Chao Chi-Pin **elenco** Wang Ching-Wen, Hsin Shu-Fen, Li Tien-Lu

Ah-Yuan e A-Yun são ambos da pequena cidade mineira de Jio-fen. Durante o dia Ah-Yuan é um estagiário e à noite vai para a escola, enquanto que A-Yun trabalha como ajudante de um alfaiate. Todos acham que eles são feitos um para o outro, inclusive eles mesmos. Contudo, o que não percebem é que não se pode controlar nem o tempo, nem o destino.

Melhor fotografia e melhor edição no Festival dos Três Continentes, Nantes, França.

## Poeira ao vento

Por Bruno Andrade

*You know I'm rollin' know I'm coming through  
Hear me howlin', catchin' up on you  
Station to station, beating up the track  
Check on your time, 'cos I ain't never coming back.*

Motörhead, *Locomotive*

Trata-se da oportunidade de precisar um aspecto fundamental do estilo e da estética dos filmes de Hou Hsiao-Hsien: a violência. Esta não deve ser entendida, em casos como os de *Poeira ao vento* e de *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Nan guo zai jian, nan guo*, 1996), como sinônimo de estupidez, caos, impulsividade e feiura. Já nas primeiras imagens o mundo nasce e toma forma, literalmente empossando-a, sob os movimentos do chassi de uma locomotiva, e a partir de então cada plano e cada corte captam o ruído desse movimento, sua última reverberação (cf. *O intendente Sansho* [*Sanshō Dayū*, 1954] e *A imperatriz Yang Kwei-Fei* [*Yōkihi*, 1955], o suicídio de Anju no primeiro e a execução de Yang Kwei-fei pelas mãos dos rebeldes no segundo). Uma arte que não afasta as suas raízes do choque central que a cultivou – eis uma definição possível para a obra que se confunde à vida que a originou.

Essa violência, que além de Hou e Kenji Mizoguchi localizamos também em Rossellini, Bresson, Paul Newman e nos últimos filmes de Pedro Costa, é fruto de uma união inesperada do frescor de impressões que imaginamos anteceder o conhecimento e de uma percepção impassível que acreditamos pertencer somente às sabedorias anciãs. Ela nada mais é que o produto de duas forças que, juntas,

permitem a esses cineastas afrontar os fatos sem que a acuidade, a capacidade de penetração dos seus olhares, corra o risco de um colapso (entrando, portanto, num movimento que seria contrário ao da dramaturgia de seus filmes).

Na contemplação de imagens cujo foco central parece consumir o fundo, fazendo com que um responda incessantemente ao outro, acompanhamos a evolução, a *continuidade* de uma luz que, a despeito das adversidades que se impõem sobre o seu percurso (passagem da cidade natal dos dois protagonistas para Taipei e mais tarde de volta à cidade natal), encontra o caminho que a leva aos objetos de sua predileção.

Essa luz, tão característica dos filmes de Hou, detém-se aos objetos em foco: uma garota e um garoto num vagão de trem, lendo os seus cadernos na volta da escola; um filho que informa ao pai sua vontade de largar os estudos e de ir trabalhar na cidade grande, o garoto em pé com a cabeça para baixo para poder ver o rosto do pai enquanto este, sentado, mantém sua cabeça abaixada provavelmente para poder falar o que quer sem ter que olhar para o filho, num enquadramento à John Ford (as cenas com os O'Rourke em *Sangue de herói* [*Fort Apache*, 1948]; Roddy McDowall e Donald Crisp em *Como era verde meu vale* [*How Green Was My Valley*, 1941]); a garota recém-chegada em Taipei esperando pelo rapaz na estação de trem...

É então que percebemos que essa mesma luz, por mais escrupuloso que possa parecer o controle exercido por Hou sobre os seus pontos de incidência, chispa-se para além dos objetos que privilegia e finalmente se amplia, conectando-se a tudo o que vemos nos limites do quadro. Tem-se aqui a

experiência da verdadeira liberdade, determinada evidentemente pelo trabalho rigoroso de um técnico irrepreensível. Por meio de sua atividade de cineasta, Hou estende a visão mais completa e generosa, ao mesmo tempo precisa e vasta, humana e cósmica.

Essa liberdade permite a Hou estruturar o que há de essencial no ritmo de seus filmes a partir de um elemento associado à constituição natural das coisas: a violência sendo *regra*, é a serenidade a exceção do mundo, e é essa exceção que Hou, como os cineastas citados acima, procura e privilegia em *Poeira ao vento*, bem como nos seus outros trabalhos. Como artista e homem de espetáculo, ele sabe que é a ela que deve portar o seu olhar; sabe também que esta exceção orientará *naturalmente* os seus esforços, e que é na sua busca que aplicará o seu rigor.

Um céu roxo-alaranjado se instalando num fim de tarde sobre uma pequena vila, as respirações dos seres e do mundo (que, em alguns momentos, chegam a se encontrar num mesmo ritmo), momentos de uma beleza passageira que se expandem rumo a um todo muito maior, etéreo, capaz de penetrar os corpos e trespassá-los, progredindo e se alastrando para acabar no infinito dos céus e além. Isso tudo *existe* aqui, e, no entanto, a brutalidade da sociedade taiwanesa, vista nos reflexos de uma urbanização truculenta inerente à rendição do Japão no final da Segunda Guerra Mundial à República Popular da China, também participa da meditação que Hou leva a contento. (“Vens tu do céu profundo ou saís do precipício, Beleza?/ Teu olhar, divino mas daninho/ Confusamente verte o bem e o malefício/ E pode-se por isso comparar-te ao vinho.”)

Contrariamente ao que pensa Jacques Aumont, é menos nas paragens antonionianas que na unidade bruta da poesia rural dos filmes de John Ford, no frescor luminoso

dos primeiros Losey e na contemplação imperturbável da modernidade por Marco Ferreri que localizamos a fonte desta arte tão arejada, ao mesmo tempo estarrecedora e simples, capaz de dominar uma aparência de caos para abrir o caminho à bonança.

“Vi, há anos, uma fotografia em que, para fins publicitários, exibia-se Tóquio destruída por um tremor de terra. A maior parte das casas estava derrubada, mas alguns edifícios modernos restavam incólumes. A legenda dizia: ‘*Steel stood*’ [o aço não cedeu]. Comparem esta descrição com a da erupção do Etna, de Plínio, o Velho, feita em moldes clássicos, e encontrarão neste autor um tipo de descrição que o dramaturgo do nosso século deverá superar” (Bertolt Brecht, *Poderá o mundo de hoje ser representado pelo teatro?*).

A estupidéz, o caos e a impulsividade existem aqui, como existem em *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), sem que no entanto o artista se torne o cúmplice acomodado de valores oscilantes que, por estarem confinados a um mundo “susceptível de modificação”, *modificam-se* na velocidade deste mundo que se faz, refaz-se, desfaz-se e se refaz de novo.

Dentro de alguns anos – poucos, aliás – quando todas as construções *frágeis* de hoje (incluindo os absurdos perpetrados por um certo Olivier Assayas) acabarem varridas do mapa pela integridade dos trabalhos de alguns espíritos que não se deixaram corromper pela falta de propósito a que assistimos diariamente e por toda a parte, filmes como *Poeira ao vento* restarão, incólumes, como os edifícios descritos pela legenda citada por Brecht. Este não será, porém, o último nem o único mérito do cinema de Hou Hsiao-Hsien.

*Bruno Andrade* colaborou para as revistas *Contracampo*, *Paisà* e *La furia umana*. Atualmente é editor e redator da revista *Foco*.



# 尼羅河女兒

## A filha do Nilo

*Daughter of the Nile / Ni luo he nu er*

1987, Taiwan, 91min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Chen Huai-En **edição** Liao Ching-Sung **som** Shin Jian-Shen, Tu Duu-Chih, Yang Ta-Ching **música** Chen Chih-Yun, Chang Hung-Yi **produção** Chung Yi **elenco** Yang Lin, Jack Kao, Yang Fan, Li Tien-Lu, Tsul Fu-Sen

Quinzena dos realizadores, Cannes, França; Prêmio especial do júri, Festival de Toronto, Canadá.

Lin Shiao-Yang vive em Taipei com seus irmãos. Sua mãe morreu de câncer há alguns anos e, uma vez que seu pai é um policial que trabalha em outra cidade, Shiao-Yang é quem assume as responsabilidades de casa. Obcecada pelo mangá japonês que dá título ao filme, Shiao-Yang projeta a fantasia dos quadrinhos em sua vida. Contudo, aos poucos se vê obrigada a encarar a dura realidade da cidade, que afeta violentamente sua família.

## A filha do Nilo

Por Fernando Verissimo

Tido por muitos como um filme menor em uma carreira salpicada de obras-primas, *A filha do Nilo* se destaca na obra de Hou Hsiao-Hsien apenas por apresentar elementos inéditos no até então curto conjunto de filmes do mestre taiwanês, elementos esses que iriam ressurgir em trabalhos posteriores, mais maduros e apurados. Assim, apesar de suas características visuais marcantes e de seu feitiço delicado – que, sim, empalidecem na comparação com um *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998) ou um *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Nan guo zai jian, nan guo*, 1996) –, *A filha do Nilo* não costuma render mais que uma nota de rodapé na literatura sobre Hou, que costuma registrar apenas o fato de que o diretor, pela primeira vez, monta uma narrativa ambientada na capital Taipei e centrada em uma personagem feminina e jovem.

De fato, não é um desses casos de um trabalho que pede reavaliação urgente, mas de um filme que merece ser apreciado em sua estranha condição de filme menor, rejeitado pelo autor e abandonado pela crítica. Há muitos elementos que certamente serão apreciados por fãs do estilo do diretor, tais como a atenção peculiar ao ritmo interno das cenas, os planos longos, o fino senso de composição dos quadros. Há ainda o surgimento de novos elementos no universo de Hou, que pela primeira vez incorpora as luzes e as texturas de Taipei ao seu repertório visual, com resultados muito interessantes. E para os que primeiro tiveram acesso aos filmes posteriores de Hou, resta ainda o prazer da descoberta, em sua obra, de um conjunto de opções que

seria retomado no excelente *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001) – um filme que, à época, surgia na obra do diretor como um objeto estranho (ainda que belíssimo).

Mais importante, *A filha do Nilo* não depende de nada disso para ser apreciado. É, dos que tive oportunidade de assistir, certamente o filme de mais fácil fruição de Hou. Talvez seja até mesmo uma boa porta de entrada para seu cinema. Convivendo com uma construção narrativa mais linear, sem nunca se sujeitarem a ela por completo, os planos longos (mas nem tanto) e os ritmos delicados que o diretor imprime à ação podem ser apreciados em um registro mais convencional, como um puro exercício de estilo. Mas, mesmo aparentemente tímido em sua excursão pela vida noturna de Taipei e em seu retrato das figuras patéticas que circulam nesse ambiente, Hou consegue imprimir uma ressonância muitas vezes marcante ao seu relato.

O fiapo de trama gira em torno de Shiao-Yang (Lin Yang), uma jovem comum que vive na periferia de Taipei junto com sua família – ou o que parece ter restado dela depois de alguma tragédia particular. Seu irmão mais velho, um marginal sem maiores ambições, passa as noites no restaurante que administra com seus amigos, um bando de gângsteres que não sobreviveria um minuto sequer em um filme de John Woo. Sua opção de carreira torna o convívio com o pai, um sujeito que trabalha e mora numa cidade vizinha, insuportável. Enquanto administra a tensão dentro de casa, Shiao-Yang divide sua rotina entre os cuidados para com sua irmã pré-adolescente e o avô viciado em jogos de

azar, o trabalho no Kentucky Fried Chicken, o convívio com os amigos do irmão marginal, a escola noturna e a leitura de um mangá japonês (*A filha do Nilo*, daí o título), uma rara oportunidade para fugir do dia a dia massacrante.

Com seu senso apurado de composição dos planos, Hou opta quase sempre por empurrar os personagens para as margens das cenas, permitindo que o centro da narrativa permaneça o tempo todo desocupado, livre da influência dos próprios personagens. É uma escolha clara de preservar a distância, de não se deixar contaminar pelas emoções fortemente reprimidas que permeiam a história, que caminha lenta e gradativamente para a tragédia – mas uma tragédia sem catarse, vista com olhos de quem vê o processo como mais uma mera etapa da inexorável degradação daquele núcleo familiar.

Mas isso não significa que a câmera de Hou seja por demais fria ou cirúrgica. Há, em meio à fumaça e às luzes de *neon* refletidas no asfalto molhado, todo um repertório de imagens que denuncia um interesse muito mais que casual no drama de Shiao-Yang e de seus parentes. São momentos em que os personagens, sempre em fuga e perdidos em meio aos ícones de modernidade onipresentes na cidade grande (quadrinhos, música pop, *fast food*), tomam para si o centro da história e deixam entrever uma insuspeita melancolia, uma triste constatação da crise de valores da qual são ao mesmo tempo vítimas e agentes. Como em todos os filmes de Hou, é preciso levar em consideração a matriz histórica de violência e repressão do passado recente de Taiwan, assim como as intensas transformações da ilha na segunda metade do século passado, para se perceber as nuances de sua visão humanista, que é de rara sofisticação e profundidade – e sempre relevante, até mesmo em um filme "menor".

*Fernando Verissimo* é crítico de cinema. Colaborou com as revistas eletrônicas *Cinética* e *Contracampo*, entre outras. Produziu retrospectivas de *Jece Valadão* e *Stan Brakhage*, além de um festival de cinema fantástico no Rio de Janeiro. Atualmente escreve para o site *Filme B*.



# 悲情城市



## Cidade das tristezas

*A City of Sadness / Beiqing chengshi*

1989, Hong Kong/Taiwan, 159min, cor, 35mm, 1:1.66

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen, Wu Nien-Jen **fotografia** Chen Hwai-En **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Liu Chih-Hwa, Lin Chung-Wen **som** Tu Duu-Chih, Yang Jinn-An **música** Naoki Tachikawa **produção** Chiu Fu-Sheng **produção executiva** Yang Teng-Kuei **direção de produção** Jan Hung-Tze **elenco** Tony Leung, Hsin Shu-Fen, Li Tien-Lu, Chen Sown-Yung, Jack Kao

Leão de Ouro, Festival de Veneza, Itália.

O filme transcorre entre 1945 e 1949 e aborda o massacre taiwanês de 1947, conhecido como o Incidente de 28 de Fevereiro. Nesta data, uma revolta popular contra o nepotismo e a repressão do governo chinês sobre a população da ilha explode em um conflito aberto, culminando em um massacre que marcou dolorosa e profundamente a história de Taiwan. O filme aborda o fato histórico a partir das consequências que o mesmo acarretou para uma família específica e, assim, o filme versa sobre a ideia de que a experiência individual é extremamente influenciada pelo fluxo do Tempo e da História.

## Hou e o cinema da crueldade

Por Luís Alberto Rocha Melo

Em *Cidade das tristezas*, Hou Hsiao-Hsien fala de um país a partir da saga de uma família. Não é uma premissa exatamente nova: são incontáveis as narrativas literárias ou audiovisuais que partem de um núcleo familiar para falar de um determinado momento histórico ou de uma nação. Assim, como explicar o impacto que *Cidade das tristezas* provoca em nós, espectadores? Por qual motivo ficamos com a desconcertante impressão de que alguma coisa na história que acabamos de assistir fugiu ao nosso controle, separou-se definitivamente de nós? O que justifica essa sensação de perda, de incompletude, de ausência, de desamparo, de desnorreamento que o filme nos desperta?

Hou Hsiao-Hsien exige do espectador um gesto próximo ao da criação. Nesse sentido, certos recursos de encenação e de decupagem que hoje se tornaram desgastados típicos de um determinado “cinema contemporâneo” dos anos 1990 e 2000 – o plano fixo de longa duração, as grandes elipses, a ação tomada de um ponto de vista parcial e “limitado” etc. – podem ser entendidos, no caso de Hou e de um filme como *Cidade das tristezas*, como uma espécie de retorno à crença no poder do cinema como um instrumento de *revelação* e de *transformação* do real, o que implica necessariamente em revigorar e em transgredir as noções de *autor* e de *público*, isto é, o diálogo entre *criação* e *consumo*.

Não é demais sublinhar, a propósito, que *Cidade das tristezas* foi realizado em 1989, isto é, num momento em que o cinema como fenômeno econômico, social e artístico passava por uma crise global sem precedentes, que resul-

tou em uma alteração completa das formas de produção e de comercialização em todo o mundo. Naquele período (e em um país como Taiwan, recém-saído de um regime comandado por uma lei marcial), pensar o cinema novamente como “apreensão da realidade” não era um clichê, mas um desafio.

Se é verdade que Hou Hsiao-Hsien teve um papel proeminente na configuração estética do cinema que se realizou no final do século XX, também se pode afirmar que esse papel se deveu, em grande parte, a um *retorno* à tradição de um cinema realista. Evidentemente, seria redutor entendermos por “realista” apenas o cinema feito na Itália do pós-guerra ou os *cinemas novos* que proliferaram nos anos 1960. De certa forma, Hou retorna não propriamente a este ou àquele cineasta ou a esta ou àquela cinematografia, mas a um determinado “espírito” que apostava na comunhão entre a imagem e a realidade.

Assim, se quisermos brincar livremente com as referências, poderemos encontrar em um filme como *Cidade das tristezas* o humanismo de Rossellini, a moldura de Ozu, a tragicidade de Visconti, e até mesmo o lirismo épico de Ford. O que faz de Hou Hsiao-Hsien um autor tão vigoroso no momento em que ele surge no cenário internacional (meados dos anos 1980) tem tanto a ver com sua carga de originalidade no contexto do novo cinema taiwanês, quanto com o rigor e a maestria com a qual esse cineasta reviu pelo menos quatro décadas da moderna tradição realista do cinema mundial.

Em suas pouco mais de duas horas e meia de duração, *Cidade das tristezas* abarca os anos de 1945 a 1949, um conturbado período de transição para Taiwan. Os marcos históricos que delimitam o princípio e o fim da narrativa são, respectivamente, a libertação de Taiwan do longo domínio japonês, imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, e o início do governo conservador do Kuomintang (Partido Nacionalista), que transformou Taiwan na República da China, em oposição à China continental comunista de Mao Tsé-Tung. O painel construído por Hou Hsiao-Hsien é sombrio: massacres, execuções, revoltas, prisões, leis arbitrárias para controle da população. Taiwan é um país fragmentado e convulsionado, pressionado por forças externas e pela instabilidade econômica.

Os quatro anos que compõem essa narrativa histórica, porém, não nos são apresentados de forma espetacular. Ao contrário, é quase como se Hou desprezasse a História, com “h” maiúsculo, e a fizesse figurar num segundo, ou talvez mesmo num terceiro plano, bem no canto de um determinado espaço. Uma transmissão radiofônica ou uma conversa entre amigos em um restaurante são ações suficientes para dar conta do que se passa “no mundo”, enquanto diante de nós se desenrola o drama que verdadeiramente interessa, isto é, o drama dos homens que vivem essa História.

Não por acaso, o filme tem início com a rendição do Japão anunciada por Hiroito em uma transmissão radiofônica, enquanto Wen-Heung, o primogênito da família Lin, assiste ao nascimento de seu filho. Longe de fazer desse

nascimento mera metáfora para o surgimento de um novo país, Hou procura dar aos dois acontecimentos dimensões equivalentes. Um fato não “representa” ou “simboliza” outro; ambos se entrecruzam, entrelaçam-se, interpenetram-se e geram novos contextos, novos sentimentos, novas expectativas.

Em termos diegéticos, é a partir da escrita que a “História” vai sendo aos poucos registrada. Wen-Ching, o caçula da família Lin, trabalha como fotógrafo de estúdio. Ele é surdo-mudo e, para se comunicar com as pessoas, precisa escrever bilhetes. Hou aproveita essa situação para transformar esses bilhetes, trocados sobretudo com Hinomi, a jovem enfermeira apaixonada por Wen-Ching, em intertítulos à maneira do cinema silencioso, que não só dão conta de informações importantes sobre personagens e acontecimentos, como cumprem uma função poética e conferem um tom bastante melancólico ao filme.

Em sentido contrário a essa fragmentação coletiva da escrita, temos o trabalho fotográfico de Wen-Ching. Em seu estúdio, ele tira retratos de famílias. Seu procedimento é bastante conservador: centraliza os retratados de forma simétrica no quadro, equilibra a composição, pede que todos sorriam. Além disso, retoca as fotografias para que nenhum defeito perturbe a aparência de harmonia que deve reinar em uma imagem familiar. Exatamente o oposto do que acontece em seu redor, tanto no seio de sua própria família quanto no momento histórico que envolve a todos nos mais trágicos acontecimentos.

Wen-Ching divide-se, portanto, entre as palavras e a imagem: as primeiras espalham-se como folhas ao vento; a segunda pretende-se indivisível, forte, compacta. Enquadrar, para Wen-Ching, é organizar o mundo, dar-lhe sentido, coerência. Por isso mesmo, a certa altura, decide fotografar-se a si mesmo junto de sua agora esposa Hinomi e de seu filho bebê, congelando-se no mundo simétrico e aparentemente não conflituoso da fotografia estática.

Mas todo esse esforço é inútil. Descentralizando a composição, invertendo as relações de força entre o fundo e o primeiro plano, escanteando a ação principal, quando não tornando-a inteiramente *extracampo*, nada em *Cidade das tristezas* é harmônico ou autoexplicativo. No fundo da aparente solidez de seus enquadramentos distanciados e fixos, ferve a vida pronta para explodir, violenta, incoerente,

arbitrária, incontrolável. Não há perfumaria ou falsas paixões: o cinema de Hou é de uma profunda e inquietante crueldade.

*Luís Alberto Rocha Melo é cineasta e pesquisador, doutorando em Comunicação, Imagem e Informação pela UFE, com pesquisa sobre o cinema independente brasileiro dos anos 1950. Realizou, entre outros trabalhos em cinema e vídeo, Fragmentos – Uma narrativa intranquila (1998), O galante rei da Boca (2004) e o curta-metragem de ficção Que cavação é essa? (2008). É redator da revista eletrônica Contracampo e autor do capítulo “Gêneros, produtores e autores: linhas de produção no cinema brasileiro recente”, publicado no livro Cinema brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década, organizado por Daniel Caetano (Ed.: Azougue/Contracampo, 2005).*



# 戲夢人生



## O mestre das marionetes

*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*

1993, Taiwan, 142min, cor, 35mm, 1:1.66

**direção** Hou Hsiao-Hsien **história original** Li Tien-Lu  
**roteiro** Chu Tien-Wen, Wu Nien-Jen **fotografia** Mark Lee  
Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Chang  
Hung, Tsai Jao-Yi, Lu Ming-Jim, Ho Hsien-Ko **som** Tu  
Duu-Chih, Meng Chi-Liang **música** Chen Ming-Chang,  
Jan Hong-Da **produção** Chiu Fu-Sheng **produção execu-**  
**tiva** Yang Teng-Kuei **direção de produção** Jan Hung-Tze  
**elenco** Li Tien-Lu, Lim Giong, Vicky Wei, Hwang Ching-  
-Ru, Kao Tung-Hsiu, Tsai Chen-Nan, Yang Li-Yin

No início do século XX, o jovem Li Tien-Lu se junta a uma companhia de teatro de marionetes itinerante e assim inicia sua carreira, tornando-se posteriormente o titeireiro taiwanês de maior importância. Durante a Segunda Guerra Mundial, o governo de Taiwan (na época ocupada por japoneses) decide usar o tradicional teatro de bonecos chinês com a finalidade de propaganda bélica e, somente ao fim da guerra, os teatros de marionetes podem voltar a se apresentar livremente. O filme mistura ficção com relatos do próprio Li Tien-Lu, já idoso, em aparição emocionante.

Prêmio especial do júri, Festival de Cannes, França.

## O mestre das marionetes ou A memória como encenação

Por Juliana Fausto

*O mestre das marionetes*, segundo filme da trilogia da história de Taiwan – que conta também com *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beiqing chengshi*, 1989) e *Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995) –, é talvez o mais radical na proposta de Hou Hsiao-Hsien de produzir uma contra-história por meio de memórias pessoais que menos suplementam do que subvertem a historiografia oficial.

Em sua abertura, intertítulos acompanhados de música folclórica chinesa situam o espectador: como resultado da Primeira Guerra Sino-Japonesa, de acordo com o tratado de Shimonoseki, assinado em 1895, Taiwan foi cedida ao Japão. É no período compreendido entre o começo e o fim do jugo japonês, em 1945, com a derrota na Segunda Guerra Mundial e a eventual devolução de Taiwan à China, que o filme se passará.

A primeira sequência é de festa: em volta de uma mesa, homens discutem a comemoração do primeiro ano de vida do filho de um deles. Podemos ouvir sua conversa, mas logo uma voz em off se sobrepõe e começa a falar em primeira pessoa: Li Tien-Lu, o menino a ser festejado, discorre sobre o casamento de seus pais, sobre seu nascimento e acerca de certas tradições místicas que o fizeram ter que chamar pai e mãe de tio e tia a vida toda para evitar a má sorte. Ele então se cala. Vemos um campo aberto, com crianças correndo e uma plateia que assiste a um espetáculo de fantoches; a música folclórica – *pei kuan*, típica desse tipo de show – ao fundo desde os intertítulos iniciais agora se revela diagética.

O quadro se fecha no pequeno palco de bonecos e assistimos a uma peça tradicional em que três deuses dizem augúrios sobre um nascimento: o plano dura cerca de 90 segundos<sup>1</sup> e termina em um *fade* após o qual aparece o nome do filme.<sup>2</sup>

*O mestre das marionetes*, que seguirá os primeiros 37 anos de vida do marionetista Li Tien-Lu, vai se construir a partir desses três pontos de vista: o do diretor, quer dizer, o drama encenado; o de Li Tien-Lu, que, a princípio pura voz, passa a ter corpo a partir dos 45 minutos do filme, habitando inclusive os mesmos espaços em que se passa a ação; e o do teatro, seja ele de marionetes ou ópera. Nem complementares tampouco excludentes, os três discursos concorrem para a criação de um espaço vazio que é justamente a grande realização de Hou, o seu sentido novo para a história.

Um filme híbrido, nem documentário nem ficção, mas situado nos interstícios, já foi dito que, por isso, *O mestre das marionetes* se assemelharia a Taiwan, cuja tradição cultural, subsumida à política, esteve durante muito tempo em um não lugar: nem japonesa nem chinesa, sempre *entre*. Há pelo menos dois momentos-chave nesse sentido. No começo do filme, oficiais do governo japonês vão à casa da família de Li Tien-Lu ordenar que os homens cortem as tranças Manchu e, numa espécie de compensação, oferecem ingressos para a Ópera de Pequim, expressão das mais tradicionais da China continental. Na cena seguinte vemos os taiwaneses já sem tranças — ou em vias de tê-las cortadas, o que acontece ali mesmo — sentados entre o palco, onde é apresentada uma luta de espadas, e a presença dos oficiais japoneses, isto

é, entre os costumes de seus dois senhores. Espremidos, nada podem a não ser movimentarem-se por onde lhes é permitido. Em outro momento, devido à Segunda Guerra Sino-Japonesa, em 1937, todo o teatro de rua passa a ficar proibido em Taiwan. Muitos marionetistas se veem sem fonte de renda. Li, gozando de uma certa notoriedade na área, é convidado a participar de um grupo de propaganda oficial do governo, parte do movimento *kominka*, que visava à niponização do espírito do povo taiwanês. Sem escolha, aceita a oferta. O espetáculo é diferente do visto até ali: homenagem a um oficial taiwanês morto a serviço do Japão, retrata o episódio pelo qual teria se feito herói. A indumentária dos fantoches e a música tocada não são as tradicionais; outro fato, no entanto, é mais exemplar: no *budaixi*, é o titereiro principal que faz as vozes de todos os personagens. No teatro armado pelos japoneses, Li Tien-Lu permanece calado e um militar japonês dubla as marionetes. A voz principal é japonesa, o narrador é japonês: os taiwaneses não passam de bonecos em suas mãos.

Que não se pense, no entanto, estar diante de uma denúncia do domínio japonês; há sequências que mostram uma convivência cordial e mesmo da ordem da amizade. Ao fim da Guerra do Pacífico, os japoneses foram obrigados a se retirar de Taiwan: um melancólico almoço de que tomam parte Li Tien-Lu e um oficial japonês tem então lugar e percebem-se laços afetivos reais. A questão para Hou é mais complexa que uma mera dicotomia ou maniqueísmo: trata-se da materialidade da história na medida em que emerge como memória e, no limite, imaginação. Em *O mestre das marionetes*, usa-se o mecanismo enunciatório da memória como modo de apropriar-se do tempo.

Os planos são longos e, em sua maioria, gerais e médios, dando ao filme todo uma qualidade de peça de marionetes.

Além disso, esse distanciamento, ao permitir que o olhar passeie por todo o quadro sem precisar necessariamente se fixar, confere uma sensação geral de sonho, uma concretude de ordem diversa da realidade documental e que permite que os planos e eventos se liguem não por uma narrativa tradicional lógica. Como disse Hou: “Se você consegue estabelecer um entorno e sua atmosfera, pode saltar livremente, como em um trampolim.”<sup>3</sup>

E é por meio desses saltos que *O mestre das marionetes* se realiza. O filme abre com um evento absolutamente cotidiano, da vida privada: o planejamento de uma festa para o primogênito; e fecha com um acontecimento histórico, público: a derrota japonesa na Segunda Guerra. Em ambos os momentos, é ao indivíduo que Hou se volta, é nele que procura perceber como reverbera no corpo a história. Mais do que a biografia de um período da vida de Li Tien-Lu, *O mestre das marionetes* tece, pela tensão entre lembrança, grande história e tradição, um discurso que aponta para a elaboração de uma outra memória cultural.

*Juliana Fausto é formada em Filosofia pela UFRJ e atualmente faz mestrado em Literatura na Puc-Rio. Dileta, escreveu sobre cinema na Contracampo entre 2000 e 2005.*

---

1. O filme é composto por planos longos: sua duração média é de 84 segundos.

2. Traduzido, o título de *O mestre das marionetes* na verdade é “Drama, sonho, vida”.

3. *History's Subtle Shadows*, entrevista concedida a Peggy Chiao Hsiung-Ping. *Cinemaya*, nº21, em 1993, p 4-11. Tradução nossa.



# 好男好女

## Bons homens, boas mulheres

*Good Men, Good Women / Haonan haonü*  
1995, Japão / Taiwan, 108min, cor / PB, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **baseado no romance de** Chiang Bi-Yu, Lan Bo-Chow **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Chen Hwai-En **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Hwarng Wern-Ying, Lu Ming-Chin, Ho Hsien-Ko **som** Tu Duu-Chih **música** Chen Hwai-En, Chiang Hsiao-Wen **produção** Kazuyoshi Okuyama, Yang Teng-Kuei **produção executiva** Ben Hsieh, Katsuhiko Mizuno, Shozo Ichiyama, King Jieh-Wen **direção de produção** Jan Hung-Tze **elenco** Annie Shizuka Inoh, Jack Kao, Lim Giong, Vicky Wei

Liang Ching tem o diário roubado. Quando as páginas são reenviadas à jovem, ela é forçada a rever um período difícil de sua vida. As dores de duas gerações são postas sobre ela: enquanto se prepara para interpretar uma personagem envolvida em uma guerrilha antijaponesa num filme que se passa na China dos anos 1940, as páginas de seu diário evocam seus tempos passados, quando era viciada em drogas e mantinha um relacionamento amoroso com um homem da máfia. Filme que conclui a trilogia sobre a história moderna de Taiwan.

Em competição, Festival de Cannes, França; Melhor filme, Festival de Cinema do Havaí, EUA; prêmio FIPRESCI, Festival de Cinema de Cingapura.

## Bons homens, boas mulheres

Por Ruy Gardnier

Há um aspecto fascinante a respeito dos filmes de transição. Eles são geralmente irregulares, desequilibrados, fragmentários. Apontam, por sua própria natureza, impasses criativos de artistas que já consolidaram uma estética passada e que, por anseio de respirar outros ares ou por qualquer outro motivo, aventuram-se por novas paragens que eventualmente determinarão as balizas das obras que virão a seguir. Evidentemente, são filmes imperfeitos. Ainda assim, há um evidente frescor que brota tanto do sentimento de autorrenovação quanto do ritmo de experimentação sem entraves, em especial os entraves autocríticos do próprio artista. Mesmo que não façam parte – com justiça, aliás – das listas de títulos essenciais de seus artistas, essas obras guardam por vezes segredos escondidos do processo criativo do cineasta que muitas vezes não aparecem em seus trabalhos mais irretocáveis. *Bons homens, boas mulheres* se inscreve perfeitamente nessa categoria. Trata-se de um filme de dupla transição na obra de Hou Hsiao-Hsien: no âmbito temático, ele encerra o período de rememoração histórica dos anos mais tortuosos da ilha de Taiwan na primeira metade do século XX e abre a percepção para a observação dos jovens contemporâneos, assunto que perseguiria em grande parte de seus filmes seguintes (*Adeus ao sul* [*Goodbye South, Goodbye / Nan guo zai jian, nan guo*, 1996], *Millennium Mambo* [*Qian xi man po*, 2001], *Café Lumière* [*Kôhî jikô*, 2003]); no âmbito da linguagem visual, Hou radicaliza seu trabalho de câmera e entrega-se à fruição sensual do momento, seja no exímio

uso de luzes artificiais, climáticas mais do que narrativas, e nos enquadramentos sempre próximos demais da ação, que imprimem no espectador uma indelével sensação de instabilidade do plano.

Como se fosse para explicitar a dualidade da proposta, o próprio filme se divide em dois: de um lado, temos Liang Ching (Annie Shizuka Inoh), uma jovem atriz que em seu quarto de hotel relembra o relacionamento tortuoso e intenso que viveu com Ah Wei (Jack Kao), um membro de baixo escalão de um grupo mafioso; de outro, temos o filme-dentro-do-filme em que Liang Ching interpretará Chiang Bi-Yu, uma mulher que no final dos anos 1930 acompanhará seu marido na militância antijaponesa no território chinês e, posteriormente, na luta comunista em solo taiwanês. O que liga as duas narrativas é a dor feminina das duas protagonistas diante de perdas definitivas. Para a Liang Ching do presente, é a morte de Ah Wei, assassinado em seus braços na pista de dança de uma boate. Para Chiang Bi-Yu, é a alienação familiar ocasionada pela constante migração, pelo abandono do primeiro filho e pela posterior morte de seu marido, torturado e em seguida executado pelas forças nacionalistas do presidente Chiang Kai-Shek numa Taiwan já transformada em República Nacional da China (ou seja, depois da derrota do Partido Nacionalista – o Kuomintang – em território chinês e da migração massiva dos perdedores para Taiwan, que reconstruiu totalmente a história da ilha). Mas essa ligação só se faz *a posteriori*: durante grande parte da projeção, o que

vemos é uma montagem um tanto selvagem de fragmentos temporais/emocionais que precisamos juntar, como num quebra-cabeça sem manual de instruções, para que o todo faça algum sentido. O objetivo do quebra-cabeça, no entanto, não é lúdico, como seria num filme de David Lynch ou de Alain Resnais. O que acontece em *Bons homens, boas mulheres* é um verdadeiro amálgama de sensações em que a trajetória de todos os personagens parece inextricavelmente colada, independente das diferenças de tempo e de percursos individuais de cada um, tendo apenas a dolorosa história de Taiwan como cenário único.

Em *Bons homens, boas mulheres*, a interrelação entre memória e história recebe uma formulação inteiramente nova na filmografia de Hou Hsiao-Hsien. O cineasta já havia soberbamente trabalhado essas relações nos dois filmes imediatamente anteriores, *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beijing chengshi*, 1989) e *O mestre das marionetes* (*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993), privilegiando a narrativa histórica como memória vivida, ou seja, de baixo para cima, observando como os percursos individuais dos personagens são brecados ou desviados pelas grandes modificações históricas da China e de Taiwan em particular durante a guerra contra o Japão e durante a subsequente guerra civil. Uma das estratégias narrativas mais agudas desses dois filmes é mantida em *Bons homens, boas mulheres*: há uma narração em off que *instaura* o flashback e que antecipa tudo o que de mais importante em termos narrativos iremos assistir nele, imprimindo a essas cenas um caráter mais sentimental (memória) do que informativo (história). Mas aqui, pelo entrecruzamento de tempos radicalmente distintos e pela fragmentação narrativa pronunciadamente

maior, o efeito adquire dimensões ainda maiores, unindo pelos sentimentos de melancolia e de luto duas eras que em termos políticos ou sociais são inconciliáveis. *Bons homens, boas mulheres* só funciona porque o sentimento vago de perda povoa as duas linhas narrativas e as transforma em um destino único.

Em termos de linguagem visual, *Bons homens, boas mulheres* mostra Hou Hsiao-Hsien radicalizando suas abstrações de ritmo, tempo, espaço e cor. Desde seu primeiro grande filme, *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983), Hou já havia estabelecido sua câmera contemplativa, fazendo a ação escorrer para fora dos limites do quadro e obedecendo mais ao ritmo interno da vivência cotidiana do que ao da ação narrativa. *Bons homens, boas mulheres* vai mais fundo e inova no modo de filmar seus personagens em completo abandono, como puras presenças visuais, apreensões de um aqui-e-agora irreduzível à narrativa. O resultado é uma incrível sensualidade de ritmo e de espaço, transformando os movimentos dos personagens, a despeito deles mesmos e de suas ações, num verdadeiro bailado, amplificado por planos-sequências com minuciosos reenquadramentos de câmera e pela força sedutora da luz, que banha os personagens com uma intensidade acolhedora que, não obstante, será negada pela força dos acontecimentos, remetendo cada um a sua própria penúria.

É verdade que a fragmentação de *Bons homens, boas mulheres* torna o discurso histórico bastante menos articulado do que em *Cidade das tristezas* e *O mestre das marionetes*. É também verdade que todas as descobertas desse recomeço seriam levadas à perfeição apenas nos filmes seguintes, em especial *Adeus ao sul*, *Flores de Xangai* (*Flowers*

*of Shanghai / Hai Shang Hua, 1998) e Café Lumière. Mas Bons homens, boas mulheres tem em sua vantagem o charme do gesto inaugural, o desprendimento da experimentação sem o compromisso de esgotar suas descobertas, e exhibe às claras o trabalho de um imenso cineasta, um dos maiores, para redirecionar seu talento e ingressar em novos territórios criativos. O resultado é, para dizer o mínimo, comovente.*

*Ruy Gardnier é jornalista, fundador da revista de cinema Contracampo e do blog coletivo de música Camarilha dos Quatro. Trabalha como pesquisador de cinema para o Tempo Glauber e como crítico de cinema para o jornal O Globo.*





# 南國再見，南國

## Adeus ao sul

*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*  
1996, Taiwan, 124min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **história original** King Jieh-Wen, Jack Kao **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Mark Lee Ping-Bing, Chen Hwai-En **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Hwarng Wern-Ying **som** Tu Duu-Chih **música** Lim Giong **produção** Kazuyoshi Okuyama, Yang Teng-Kuei **produção executiva** Katsuhiko Mizuno, Shozo Ichiyama, King Jieh-Wen, Huang Chong, Ben Hsieh **direção de produção** Jan Hung-Tze **elenco** Jack Kao, Lim Giong, King Jieh-Wen, Annie Shizuka Inoh, Hsu Kuei-Ying

O filme explora o mundo dos pequenos crimes do subúrbio de Taipei ao seguir as desventuras empreendedoras de Kao e de seu desajustado comparsa Flatty. Trambiqueiro de plantão, Kao elabora um plano para conseguir dinheiro fácil. A armação funciona, mas quando o temperamental Flatty cria intriga com as pessoas erradas, os dois se veem envolvidos em um perigoso jogo de corrupção política.

Em competição, Festival de Cannes, França.

## Adeus ao sul

Por Sérgio Alpendre

Em 1996, os cinéfilos ocidentais que acompanhavam festivais já haviam descoberto Hou Hsiao-Hsien graças a obras como *Tempo de viver e tempo de morrer* (*A Time to Live, A Time to Die / Tongnian wangshi*, 1985) e *Cidade das tristezas* (*A City of Sadness / Beiqing chengshi*, 1989). Sua língua já não era mais o mandarim, algo distante e exótico, mas aquilo que Antoine de Baecque, evocando Jacques Rivette em seu texto sobre Mizoguchi, descreveu como a língua de Hou, sua *mise en scène*, algo associável à sua personalidade.<sup>1</sup> Mas em meados dos anos 1990 essa língua se encontrava sob o risco de uma crise, em parte porque *Bons homens, boas mulheres* (*Good Men, Good Women / Haonan haonü*, 1995), apesar de ser digno do caminho percorrido pelo diretor até então, mostrava alguns sinais de cansaço. É prudente, então, retroceder alguns anos antes de *Adeus ao sul*, para tentar entender melhor como se deu a conseqüente mudança de caminho.

Em 1989, *Cidade das tristezas* marca o início de uma trilogia sobre o passado de Taiwan, para onde Hou foi com a família em 1948, com menos de um ano, e onde cresceu, durante os anos 1950. Taiwan foi controlada pelos japoneses entre 1895 e 1945. Os anos seguintes à desocupação não foram melhores. Logo que Mao Tsé-Tung assumiu o poder, em 1949, Chiang Kai-Shek foi com seu partido para Taiwan, constituindo ali uma outra China. Iniciou, então, com o apoio dos ricos proprietários de terras da ilha, uma perseguição feroz aos comunistas. Tais meandros históricos são retratados também nos outros dois filmes

da trilogia: *O mestre das marionetes* (*The Puppetmaster / Ximeng Chengsheng*, 1993) e *Bons homens, boas mulheres*. Este último talvez seja o filme mais fraco de Hou Hsiao-Hsien (ao menos entre os que vieram após *A grama verde de casa*, seu último filme puramente comercial), com sua estética mais próxima de um perigoso academicismo e uma incômoda alternância entre cores e um preto e branco artístico demais. Terminada a trilogia histórica que revelava um sutil porém perigoso declínio em sua carreira, era hora de se renovar de alguma forma, de se voltar para outra época, de lidar com outras forças. E a forma que Hou encontrou foi a radicalização de sua *mise en scène* (de sua língua), abrindo espaço para abstrações extremas e aprofundando as características de seu estilo.

\*\*\*

*Adeus ao sul* marca a renovação do cinema de Hou com um brilho incomum e um olhar sensível aos jovens contemporâneos e a seus costumes, mas também às novas tendências do cinema oriental. Em 1996, Wong Kar-Wai já havia lançado os hiperestilizados *Dias selvagens* (*A Fei zheng chuan*, 1990), *Cinzas do passado* (*Dung che sai duk*, 1994) e *Amores expressos* (*Chung Hing sam lam*, 1994). Hou parece ter visto os filmes de Wong e incorporado as deformações de imagens em alguns momentos de seu filme, explorando ainda mais os tempos mortos e o rock, e deixando as invasões e ausências de luz dominarem os planos.

O momento mais marcante dessa aproximação entre os diretores acontece quando um dos protagonistas aparece captado através de uma espécie de relógio dentro de um globo com um líquido. Hou ainda mostra a cineastas como Kieslowski como se usa filtros coloridos, que aqui servem para mostrar a visão subjetiva de alguém que usa óculos escuros (com as tonalidades correspondentes, esverdeado e rosado). As músicas desempenham um papel importantíssimo dentro dessa estética. Em um plano-sequência magnífico de três minutos, vemos o deslocamento de três pessoas em motocicletas por uma estrada bucólica, uma música pop etérea ao fundo. Não há nada nesse plano que sirva ao andamento da narrativa. Contudo, quanta delicadeza no olhar, quanta disposição em captar esses momentos. Hou nos faz lembrar, ainda, quão importante é a escolha da música para estimular o terreno da abstração, criando, com a banda sonora, espécies de bolhas sensoriais dentro de suas tramas simples – uma constante após este filme. Os planos-sequências de *Adeus ao sul*, contudo, são mais discretos que os de Wong Kar-Wai, lembrando a grande semelhança com os filmes de Ozu, e a *mise en scène* leva à indefinição, pois não revela exatamente a quem a câmera está seguindo, não há “uma clara hierarquia entre o que está na frente ou no fundo do plano”, conforme observou Adrian Martin.<sup>2</sup>

Daí a aparente complexidade de suas narrativas. Os movimentos de câmera em *Adeus ao sul* são orgânicos, integram-se perfeitamente à estrutura formal (exceto por uma câmera na mão numa festa). A câmera distancia-se e aproxima-se dos personagens com delicadeza. Os planos fixos exploram o extracampo em diversos momentos, com personagens saindo total ou parcialmente de quadro (en-

quadrar pessoas cortadas pela metade ou escondidas por algum poste ou outro objeto é uma constante na carreira do diretor).

\*\*\*

Acompanhamos três amigos, Kao (Big Bro), Flatty e sua namorada Pretzel, em diferentes transações, geralmente à margem da lei, sem que uma história, com começo, meio e fim, possa ser claramente delineada. Há espaço, por exemplo, para uma conversa sobre tatuagens entre Kao e um carregador de mudanças, ou para longas cenas de deslocamento sem que se saiba exatamente de onde se vem e aonde se vai. Por vezes até sentimos que a vida dos cães que aparecem é mais definida do que a das pessoas que acompanhamos. Os cães estão ali, fazendo companhia a eles, mas se mostram muito fotogênicos, atraentes ao nosso olhar e à lente da câmera, ameaçadores à prevalência dos humanos nos planos, chegando a substituí-los na maneira de sombras feitas com as mãos, em uma das inúmeras passagens abstratas do filme. Em outro momento, dois desses cães se aproximam de Kao, que está comendo no terraço de uma casa, e que os alimenta com sua própria comida também, enquanto Flatty tem uma conversa importante dentro da casa, no fundo do plano.

O uso do som, por sinal, é sempre brilhante. Não se trata só de explorar bem o extracampo, mas de promover uma polifonia de vozes e de ruídos conflitantes, às vezes deixando que a música incida sobre eles, ou mesmo os enterte. Em uma sequência exemplar desse efeito polifônico, a câmera está dentro de uma sala anexa a um grande saguão, mas se aproxima de Kao quando este sai para telefonar, sem sair da sala, apenas captando-o através do vidro. Ouvimos sua voz perfeitamente. Depois Flatty se aproxima e ouvimos

a breve conversa entre eles. Após alguns segundos, a voz de Kao dá lugar à conversa das pessoas que estão dentro da sala, para voltar a Kao por mais um breve instante. Jogo com a câmera e com os sons, habilidade imensa para criar ambientações.

O cinema de Hou Hsiao-Hsien chega a um ponto, em 1996, em que seu estilo fica ainda mais ambicioso, ao menos esteticamente. Ele ainda realizaria grandes filmes como *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998) e *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), mas nada que superasse *Adeus ao sul* em estatura e liberdade estética.



*Sérgio Alpendre* é crítico de cinema e jornalista. Fundou e editou a Revista Paisà. Foi redator da Contracampo entre 2000 e 2010. Atualmente é colaborador fixo da Folha de S. Paulo (guia de livros, discos e filmes), do UOL Cinema e da Foco. Curador das mostras Retrospectiva do cinema paulista e Tarkovski e seus herdeiros. Mantém o blog Chip Hazard e realiza cursos e oficinas de cinema e crítica.

- 
1. Baecque, Antoine de. "Mister Hou et l'expérience du regard." In: *Cahiers du cinéma*, nº 512, em abril de 1997, p. 33.
  2. Martin, Adrian. "What's happening? Story, Scene and Sound in Hou Hsiao-Hsien." In: *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 9, 2008. Martin usa uma sequência de *Bons homens, boas mulheres* como exemplo, mas esse tipo de encenação pode ser percebido em quase todos os filmes de Hou a partir de 1983, e já nas primeiras cenas de *Adeus ao sul*.



# 海上花

## Flores de Xangai

*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*

1998, Taiwan, 120min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **baseado no romance de** Han Ziyun **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Mark Lee Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Hwarng Wern-Ying **som** Tu Duu-Chih **música** Yoshihiro Hanno **produção** Hou Hsiao-Hsien **produção executiva** Yang Teng-Kuei, Shozo Ichiyama **elenco** Tony Leung, Chiu-Wai, Michiko Hada, Carina Lau Ka-Ling, Jack Kao, Michèle Monique Reis

Quatro bordéis na Xangai do fim do século XIX: cada um tem uma cortesã mais velha, uma no auge de sua beleza, pupilas e antigos serventes. Os homens se reúnem em torno das mesas para comer, beber, jogar e fumar ópio. As mulheres lutam para melhorar de vida, utilizando os mais variados meios.

Em competição, Festival de Cannes, França.

## Flores de Xangai

Por Carlos Helí de Almeida

Há diretores que estão fadados a se repetir, filme após filme. *Flores de Xangai* é mais uma prova de que Hou Hsiao-Hsien não corre esse risco. Aqui, mais uma vez, o realizador chinês supera sua capacidade de buscar novas formas narrativas para explorar o universo cinematográfico que construiu ao longo dos anos, marcado por temas ligados aos costumes da China, em geral, e de Taiwan, país que adotou, em particular. O 14º longa-metragem de Hou pode ser resumido como um drama de época ambientado nos prostíbulos luxuosos da Xangai do final do século XIX – e suas implicações políticas e sexuais do período –, mas o diretor consegue abolir não só as convenções do gênero como também as expectativas geradas por seu conteúdo (erótico).

História sobre isolamento, escravidão sexual e política do corpo, *Flores de Xangai* é inteiramente encenado em salões de um bordel, mas não contém cenas de sexo. A carga de erotismo, no entanto, está plugada às entrelinhas dos diálogos, à elegância do movimento dos personagens e à suntuosidade de figurinos e cenários. O filme descreve o tipo de relacionamento compartilhado entre as belas funcionárias de um prostíbulo de luxo da Xangai daquele período, chamadas de “flores”, e seus clientes endinheirados. Estes passam dias e noites jogando, bebendo, fumando ópio e desfrutando da companhia de suas garotas preferidas, que servem como amantes e dependentes financeiras. Apesar da aparência delicada e do comportamento servil, essas mulheres veem em seus caprichosos mestres uma chance de libertar-se da servidão.

Se observado o contexto da China daquele período – um país decadente, dividido internamente pela colonização inglesa – a trama de *Flores de Xangai* permite associações com o momento político e social da época, refletido nos códigos que regem o comportamento das concubinas e de seus patronos: há uma regularidade nas visitas, um certo nível de fidelidade entre eles e, em consequência, uma dependência emocional e, principalmente, financeira. A lição de história acaba aí, pois tudo que é exterior é omitido, o mundo fora de seus limites é vislumbrado no colorido do entardecer através de janelas raramente abertas. É como se os personagens vivessem indiferentes ao que acontece lá fora quando, na verdade, são reflexos da realidade que os circunda.

*Flores de Xangai* é dividido em capítulos, batizados com os nomes das prostitutas, cada um encerrando em si mesmo a problemática e o provável destino delas, que se encadeiam de forma distinta, sem nunca se distanciar do labirinto proposto pelo diretor. Hou Hsiao-Hsien dissolve a noção de tempo; os capítulos são como flashes de memória, que se intercalam e se acumulam, mas não necessariamente de maneira cronológica. Cada um dos capítulos se abre e se fecha com *fades* em negro, um sucedendo ao outro minutos, dias ou mesmo meses depois, mas sempre retornando aos interiores esfumados, filtrados pela luminosidade artificial das lanternas e das luminárias do bordel.

Como em todos os filmes do diretor, amor e paixão são sentimentos efêmeros e trágicos, que surgem e desaparecem inesperadamente, para voltarem em uma forma ou

configuração diferente. Em *Flores de Xangai*, o romance é mais uma moeda de troca do que um sentimento genuíno. As “flores”, em sua maioria, não têm ilusões românticas sobre a “fidelidade” na relação com seus clientes. A carismática Emerald (Michèle Monique Reis), por exemplo, é capaz de trair suas colegas de trabalho e de manipular os homens que frequentam a casa para atingir seu objetivo: comprar a própria liberdade. Mais velha e, portanto, mais cínica, Pearl (Carina Lau) tenta instruir Treasure e Jade (Shuan Fang), mais novas e rivais, nas artimanhas do negócio. Arranjar casamentos “é a coisa mais difícil do mundo”, como bem sugere Luo (Jack Kao), um dos patronos da casa, que se considera um bom casamenteiro.

Mas Luo não consegue antever os problemas de outro antigo frequentador, Wang (Tony Leung, impecável como sempre), que se casa com Jasmin depois que descobre que Crimson, que fora sua “flor” por cinco anos, traiu-o com outro cliente. Em outros momentos, Hou Hsiao-Hsien fala sobre a imprevisibilidade das paixões, melhor ilustrada na sequência em que a impulsiva Jade tenta envenenar seu jovem e possível consorte, ato desesperado que resultará em casamento. Percebe-se um carinho enorme do diretor por seus protagonistas: tanto os homens que dão vazão a seus caprichos quanto suas pragmáticas acompanhantes, que tramam a fuga daquela extravagante prisão, são flagrados na vulnerabilidade de suas frustrações amorosas.

E o afeto de Hou por seus personagens é distribuído com igualdade. Daí os artifícios de câmera e de encenação, que não privilegiam um ou outro desempenho – não é raro uma ou outra ação ocorrer fora do quadro, que se movimenta lentamente de um lado para o outro, sem cortes. Tudo o que o espectador precisa saber sobre eles acontece diante de

seus olhos (ou de seus ouvidos), sem as distrações geradas por manobras comuns de edição, como diálogos em planos e contraplanos. Em *Flores de Xangai*, Hou faz o melhor uso emocional que se pode esperar do plano-sequência, seduzindo a plateia para um ambiente claustrofóbico porém hipnótico.

*Carlos Heli de Almeida* é repórter e crítico de cinema do Jornal do Brasil. Formado em Comunicação Social pela Faculdade da Cidade, já trabalhou na Tribuna da Imprensa e n'O Globo. Cobre com regularidade festivais de cinema brasileiros e internacionais, como Cannes, Berlim e Veneza. Colabora para periódicos especializados em cultura, como as revistas Monet e Top Magazine. É autor do livro Walter Salles — Uma entrevista, publicado pelo Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.



# 千禧曼波



## Millennium Mambo

*Qian xi man po*

2001, França / Taiwan, 105min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Mark Lee Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung, Hsiao Ju-Kuan **direção de arte** Wang Chih-Chen **som** Tu Duu-Chih, Kuo Li-Chi **música** Lim Giong, Yoshihiro Hanno **produção** Hwarng Wern-Ying **produção executiva** Hou Hsiao-Hsien **elenco** Shu Qi, Kao Jack, Tuan Chun-Hao, Takeuchi Jun, Takeuchi Ko

A jovem Vicky estava dividida entre dois homens: um a sufocava e a explorava, enquanto o outro era completamente indiferente; nem muito amável, nem muito distante. Essa é a história de Vicky; a história de seu cheiro, sua cor, seu brilho e seus gestos.

Prêmio técnico, Festival de Cannes, França; Hugo de Prata, Festival de Chicago, EUA.

## Millennium Mambo

Por Luiz Carlos Oliveira Jr.

Aqui, os planos-sequências são como loops rítmicos, cujas variações internas emergem num cenário de repetição. É neste sentido que *Millennium Mambo* é provavelmente o primeiro filme autenticamente tecno da história do cinema. Não pelo tema (...), mas por sua *mise en scène* que se torna o gesto de um músico eletrônico, construindo uma bolha de presente obsessivo e inebriante, como uma espécie de continuum no qual o espectador deve mergulhar, sob pena de lá ser esquecido.<sup>1</sup>

O plano que abre *Millennium Mambo* é filmado em câmera lenta e mostra Vicky (Shu Qi) andando por uma passarela recheada de luzes de neon. Cabelos soltos, andar flutuante, cigarro aceso na mão, Vicky é um corpo sem passado, presente puro. Mas sua voz surge em off e informa: “Isso foi há dez anos. Era o ano de 2001, o mundo inteiro saudava o século XXI e celebrava o novo milênio.” O filme é de 2001, a imagem que vemos é de 2001 – mas a narração é de 2011. O tal presente puro, portanto, nada mais é que a perda do presente e sua imediata busca através do tempo, ou seja, a “nostalgia do presente”, para usar a fórmula límpida de Shiguéhiko Hasumi.<sup>2</sup>

Hou Hsiao-Hsien vinha de dois filmes, *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) e *Flores de Xangai* (*Flowers of Shangai / Hai Shang Hua*, 1998), em que suas técnicas de *mise en scène* haviam se depurado praticamente à perfeição. A principal novidade aportada por *Millennium Mambo* é a surpreendente quantidade de enquadramentos aproximados dos rostos, configurando

uma recorrência sistemática ao primeiro plano que é inédita na obra de Hou até então. A impressão que temos é que ele posicionou os atores e preparou as cenas como se fosse filmá-las em plano aberto, mas depois fechou o quadro e agiu como quem observa o espaço com uma lupa.<sup>3</sup> O que Hou busca aqui é guardar a fisionomia de uma época (anseio que ele extravasa à sua atriz naquela cena em que Shu Qi afunda o rosto na neve para lá deixar sua marca), filmar os rostos e os hábitos da juventude atual.

A maior parte do filme mostra as idas e vindas de Vicky com seu namorado Hao-Hao. A influência de Pialat na obra de Hou Hsiao-Hsien é mais do que conhecida. Aqui ele parece filtrar para um registro minimalista o drama central de *Nós não envelhecemos juntos* (*Nous ne vieillons pas ensemble*, 1972), filme que também aborda os momentos críticos de um casal afogado em brigas, em desentendimento, em ciúme, sempre à beira de uma ruptura iminente. O delicado fio narrativo de *Millennium Mambo* compõe-se basicamente das desventuras amorosas de Vicky e de suas errâncias noturnas em bares e em boates, com duas viagens ao Japão pontuando o meio e o final do filme. No fundo, a narrativa só se constrói à medida que os fatos brotam do interior da matéria plástica da imagem. Como em *Flores de Xangai*, a elasticidade dos planos-sequências implica um ritmo tórpido de encenação, liberando uma espécie de ópio narrativo que hipnotiza o espectador. Os acontecimentos da trama estão inscritos na própria atividade da forma; narração e *mise en scène* são aqui uma coisa só.

Nesse filme de interiores onde quase todas as locações – incluindo as residências – parecem inundadas pela mesma luz de boate, criando o que Thierry Jousse muito apropriadamente chamou de “tecnosfera”, a câmera passa constantemente do concreto ao abstrato, da coisa ao seu reflexo e vice-versa, num intenso transporte de signos e de sensações. O ser é um estado provisório. O apartamento em que Vicky e Hao-Hao moram juntos, a cada vez que é filmado, ressurge como território desconhecido. Uma mudança de ponto de vista, uma porção diferente do cenário, um novo ângulo de câmera, enfim, alguma coisa vem alterar a percepção anterior que tínhamos daquele mesmo espaço. O mundo é um *tableau* movente sobre o qual a câmera de Hou Hsiao-Hsien desliza com total liberdade, sempre selecionando a parte sem revelar o todo. Esse olhar detalhista, não raro submerso em primeiros planos, faz a imagem perder um pouco de sua função de estruturação do espaço e da cena. Em contrapartida, ela se torna um meio ideal de exploração da matéria sensorial do mundo.

Hou compõe seus enquadramentos com a parte mais efêmera da realidade sensível: as massas de energia que se deslocam no espaço, a atmosfera, a duração. A extraordinária força de concentração de sua *mise en scène* dota a visão de um elemento tátil, apto a percorrer a superfície da imagem apalpando-lhe as texturas e os volumes, captando todas as microcirculações que atravessam o campo (visual e acústico). Em lentas panorâmicas tateantes que lembram alguns momentos de Philippe Garrel, Hou demonstra ter o

poder de filmar as variações de temperatura do ambiente, o ar que se acumula ou se dispersa, as tensões invisíveis que preenchem o intervalo entre os atores, as forças latentes que os atacam ou os fazem repelir-se entre si.

*Millennium Mambo* atesta a evolução e a maturidade do estilo que Hou Hsiao-Hsien desenvolveu em sua plenitude entre 1996 e 2001.

*Luiz Carlos Oliveira Jr. é crítico de cinema, pesquisador e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).*

- 
1. Cf. Jousse, Thierry. “Et Hou inventa le film techno”. In: *Cahiers du cinéma*, nº562, novembro de 2001. (N.O.)
  2. Cf. Frodon, Jean-Michel (org.). “Nostalgie du présent”. In: *Hou Hsiao-Hsien*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.
  3. Ele mesmo fala isso em entrevista a Olivier Joyard e a Charles Tesson (“Rentrer au fond des êtres”, *Cahiers du cinéma*, nº562, novembro de 2001).



# 珈琲時光

## Café Lumière

### *Kôhi jikô*

2003, Japão / Taiwan, 103min, cor, 35mm, 1:1:85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Hou Hsiao-Hsien, Chu Tien-Wen **fotografia** Mark Lee Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung **som** Tu Duu-Chih **música** Yôsui Inoue **produção** Hideshi Miyajima, Liao Ching-Sung, Ichiro Yamamoto, Fumiko Osaka **elenco** Yo Hitoto, Tadanobu Asano and Masato Hagiwara

Em competição, Festival de Veneza, Itália.

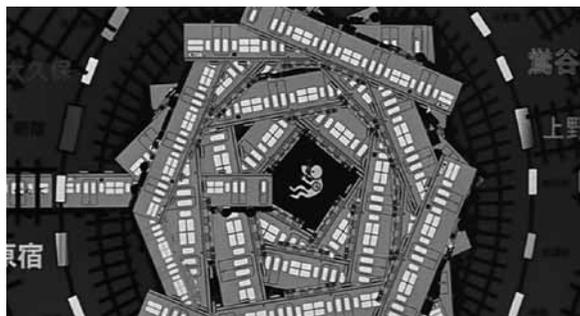
Yoko e Hajime tornam-se amigos. Eles passam bastante tempo juntos nos cafés e nas estações de trem da vizinhança que frequentam. Yoko sente que pode dizer qualquer coisa ao sereno rapaz, pois a seu lado sente grande paz de espírito. De sua parte, Hajime se apaixona profundamente por Yoko, mas mantém isso em segredo. Quando a jovem vai à casa do pai e da madrasta, no interior, e diz estar grávida de um homem com o qual não casará, seu pai passa a se preocupar profundamente a respeito do futuro de Yoko. Com este filme, Hou Hsiao-Hsien comemora o centenário de Yasujiro Ozu, homenageando o mestre japonês de forma memorável e única.

## Café Lumière

Por Raphael Mesquita

Há uma sequência em *Café Lumière* em que o personagem Hajime mostra para a protagonista Yoko uma imagem em seu laptop. É uma espécie de mapa contendo a movimentação férrea da linha de trem de Yamate, em Tóquio. Hajime, além de ter uma livraria, é técnico de som e percorre os trens de Tóquio captando a movimentação sonora, o tilintar das máquinas, o ir e vir das pessoas, a ambiência existente. A imagem aparece quando Hajime apresenta seu trabalho (seu universo) a Yoko, jovem escritora que mora na capital japonesa, após ter saído da casa do pai, no interior. Mas Hou nos poupa do histórico dos personagens, e deixa que as construções e percepções se façam naturalmente, sem que nos preocupemos em decodificar cada ato ou personagem.

No desenho, explica Hajime a Yoko, ele está ao centro, com um microfone e um aparelho gravador. Ao redor de sua imagem, todos os trens – constituindo uma rede, pela



qual ele se movimenta diariamente – compõem a malha. (É possível notar também que no desenho Hajime possui uma espécie de bússola, presente que havia ganhado de Yoko ainda no começo do filme.)

Mas as leituras e interpretações dessa mesma imagem são diversas e múltiplas. A imagem é também um olho. O homem no centro da visão do mundo. O homem compondo com as linhas pelas quais percorre o objeto de fascínio, de contemplação. Mas é também a disposição física de Hajime, ou do indivíduo, no espaço em que vive. Em *Café Lumière* esse espaço é constantemente movente. São trens que percorrem incessantemente a cidade, fazendo de sua movimentação um balé. Hajime é o centro desse pequeno universo. Ele também se movimenta seguindo esse curso natural. Finalmente (ciente de que poderíamos ir mais longe), essa mesma imagem é também metáfora da gestação. Hajime, o técnico de som, é também o feto que está se desenvolvendo no útero da cidade. Alimentado pelos sons que captura, o embrião é germinado nessa constante movimentação ensaística das linhas férreas/linhas da vida.

Ainda na mesma sequência, vemos Yoko absolutamente fascinada pela imagem. É como se o desenho lhe esclarecesse sua passagem pela vida, demonstrando como nós, indivíduos, estamos posicionados: Yoko está grávida, e o embrião abriga será mais um pequeno e importante ponto a transitar nesse magma composto de linhas demarcadas e estáveis, porém capaz de provocar choques e desencontros. Seu filho é também fruto desses encontros fugazes e de-

sencontros repentinos proporcionados pela movimentação aleatória dos trens que percorrem essas linhas.

*Café Lumière* é também uma retomada/homenagem a Ozu (o filme, inclusive, é uma encomenda da produtora Shochiku – que produziu quase a obra completa de Ozu –, em comemoração a seu centenário de nascimento). Mas mais do que retomar os temas clássicos do diretor japonês – o registro calmo e contundente do cotidiano; o conflito entre tradição e modernidade, em especial nas relações familiares – Hou Hsiao-Hsien resgata uma história do cinema, que começa lá nos irmãos Lumière (a referência não é gratuita) e desemboca no cinema atual, presente. A cada imagem da chegada do trem à estação somos remetidos a um mergulho na história do cinema, no registro das imagens em movimento, num devir ligado ao tempo, permitindo a navegação/flutuação num espaço-tempo que se instaura, mas que não se define. Inseridos nesse ambiente convidativo, que mescla o registro da rotina e também os conflitos naturais e inerentes à vida, percorremos, guiados pelos maquinistas dos trens ou pelo operador de câmera, um túnel de memória, em que cada ponto é uma lembrança, é o registro de um acontecimento, é a leve inserção das marcações da história. Um túnel de memória como já era aquele em *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), quando Vicky atravessava uma espécie de ponte em câmera lenta, com uma música vagarosa que aos poucos se transformava numa melódica balada eletrônica. Naquele movimento de passagem, a voz off narrava os acontecimentos e trazia à tona as feridas do passado. No intervalo daquele plano olhávamos, assim como a personagem, para trás, em busca do passado, ainda que caminhando para o futuro. São as pontes de transição que demarcam a inscrição (ou o passeio

histórico) do tempo em Hou Hsiao-Hsien. É no movimento, no ato de se deslocar de um ponto a outro (espaço), que Hou provoca o tempo.

Em *Café Lumière*, em cada intervalo de partida e de chegada, há mais do que um simples deslocamento físico, há a provocação desse deslocamento temporal. Tempos específicos se instauram em cada movimento, fazendo brotar instantes que comportam pequenas epifanias; são momentos de descobrimentos.

A Hou Hsiao-Hsien interessa pensar como os meios de transporte ou os elementos simbólicos de transição (túneis, pontes etc.) podem ser também metáforas do tempo. É o trem (novamente) em *Adeus ao sul* (*Goodbye South, Goodbye / Zaijian, nanguo, zaijian*, 1996) que, mais do que comunicar um lugar ao outro (e o filme trata da questão da comunicação), representa a possibilidade de transgressão do tempo – tanto narrativo quanto espectral –, reconfigurando-o, fazendo dele uma experiência, uma vivência. Cria-se estágios de suspensão. É o próprio balão de *A viagem do balão vermelho* (*Flight of the Red Balloon / Le Voyage du ballon rouge*, 2007) que se perde pela Paris contemporânea, mas que serve de instrumento de orientação da câmera, que vai buscá-lo livremente, encontrando histórias a serem registradas. O balão é símbolo dessa livre movimentação, dessa flutuação no espaço. É guiado pela força do vento, mas não só. É também guiado por tomadas sentimentais, que vão fazê-lo aparecer em momentos específicos, operando como pontuação afetiva. Sua imagem nos leva ao prazer da irresponsabilidade; remete-nos à flutuação espontânea, que não traça caminhos específicos.

Estamos em sideração, dominados pela direção do cineasta, que vai guiar (ou acompanhar), nessa movimen-

tação natural, o fluxo espontâneo dos acontecimentos. É nessa perspectiva que *Café Lumière* não conta apenas o drama e a rotina de Yoko, ainda que este seja nosso guia. A garota é o espelhamento de um estado social contemporâneo. Não se trata de um personagem que há de representar uma especificidade ou um todo; trata-se de um fantasma vivo e pulsante, potencialização do indivíduo, de suas nuances e contradições: sua inscrição histórica. Daí as inúmeras composições em que o espaço nunca se fecha nele mesmo. Há sempre uma janela, um reflexo, uma luz que aparece e desaparece, um plano ou uma imagem construído em perspectiva – uma janela de abertura para o mundo. A interferência externa, os sons em off, os elementos fora de quadro. A construção de *Café Lumière* atua sempre no sentido de provocar forças centrífugas, dilatando espaço e tempo de uma ponta a outra, de uma imagem a outra. De volta ao desenho de Hajime, imagem-síntese do filme, agora em zoom-out, vemos duas linhas de trem que saem do centro nervoso da imagem, fugindo para as laterais, uma para a direita e outra para a esquerda. Yoko pergunta se aqueles trilhos não têm fim. Parece que não, é um trilho que liga um espaço a outro, uma imagem à outra.

Os instantes de plenitude em Hou Hsiao-Hsien são também advindos da suave movimentação da vida, metaforizada no mundo-trem. Perto do final do filme, momento ápice do compartilhamento do sentimento (amor? amizade?) entre Hajime e Yoko, Hou “abandona” os personagens na estação – Hajime captando o som e Yoko à sua espera, ambos lado a lado – olhando para eles sem intervir (a câmera se coloca do outro lado da plataforma, e a imagem sofre uma bela interferência dos trens que passam rapidamente entre câmera e personagens, transformando a imagem em

pinceladas impressionistas). E então a imagem final é um plano aberto e a câmera fluida, intuindo cada movimentação e acompanhando cada novo trem que invade o quadro, compondo uma verdadeira coreografia. É o balé dos trens, de Hou, do mundo, da vida.

*Raphael Mesquita* é cineasta, curador e produtor de cinema. Realizou em 2010 a mais completa retrospectiva brasileira dedicada a John Ford.





# 最好的時光

## Três tempos

*Three Times / Zui hao de shi guang*

2005, França / Taiwan, 132min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Chu Tien-Wen **fotografia** Mark Lee Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung **direção de arte** Hwarng Wern-Ying **som** Tu Duu-Chih **produção** Chang Hua-Fu, Huang Wen-Ying, Liao Ching-Sung **produção executiva** Gilles Ciment, Hwarng Wern-Ying **elenco** Shu Qi, Chang Chen, Mei Fang

Em competição, Festival de Cannes, França.

Filme em três tempos. *Tempo para o amor*, 1966: May e Chen, uma jovem e um soldado, conhecem-se num salão de jogos em Kaohsiung e lutam para se encontrar novamente. *Tempo para a liberdade*, 1911: durante a ocupação japonesa em Taiwan um diplomata casado conquista uma cortesã. Contudo, seus princípios não permitem que a tome como sua concubina. *Tempo para a juventude*, 2005: uma jovem se envolve num triângulo amoroso. As paixões escondidas fervem em meio a mal-entendidos e a rejeições. As relações modernas nascem e morrem nos e-mails e nas mensagens instantâneas.

## Três tempos

Por Eduardo Valente

*As nossas vidas estão cheias de memórias fragmentadas. Não podemos dar-lhes nomes, não podemos classificá-las e elas não guardam qualquer significado especial. Mas elas se instalam na nossa mente de forma inabalável. Por exemplo, eu adorava jogar bilhar quando era mais novo e tenho na mente um fragmento da canção “Smoke Gets in Your Eyes”, sempre a tocar no salão de bilhar. Agora estou quase com sessenta anos e essas coisas deambularam por aqui tanto tempo que já fazem parte de mim. Talvez a única forma de lhes pagar a minha dívida seja transformando-as em filme. Penso nelas como os melhores tempos. Não são os melhores porque não podemos esquecê-los, nem porque sejam coisas que se perderam no tempo. A razão pela qual são os melhores é porque existem apenas nas memórias. Tenho a sensação que este não é o último filme que vou fazer a partir disto.*<sup>1</sup>

Décimo sétimo filme dirigido por Hou Hsiao-Hsien, é mais que compreensivo que *Três tempos* nos faça pensar em uma série de relações com sua carreira anterior. De fato, ao mesmo tempo que possui algumas características absolutamente únicas, o filme tem algo de um resumo de carreira espalhado por seus “três tempos” (as narrativas independentes de 40 minutos cada que o compõem, e que inclusive seriam dirigidas por três cineastas distintos, originalmente).

A primeira parte, *Tempo para o amor*, passa-se em 1966 e seria a que Hou dirigiria desde o nascimento do projeto. Ela se insere com naturalidade na veia profundamente autobiográfica que marca vários de seus primeiros trabalhos

“autorais”, sendo filmada em grande parte na mesma cidade onde ele rodou *Os garotos de Fengkuei* (*The Boys from Fengkuei / Fenggui lai de ren*, 1983). Assim como o protagonista, Hou serviu o exército naquele momento da história, e assim como ele viveu várias paixões por “garotas do bilhar” (uma das profissões ocupadas pelas jovens na Taiwan de então, de poucas oportunidades de trabalho). A utilização que faz de canções populares de origem ocidental representa uma reconstituição do que acontecia na Taiwan daqueles anos pós-Revolução Cultural na China, onde as relações se davam muito mais com os Estados Unidos do que com a China continental comunista. No entanto, o contexto externo e histórico é menos importante para Hou do que o fato de ser o tempo de sua juventude, aquele em que tudo parecia mais simples e possível – e assim é impressionante como ele parece conseguir resumir todo o mundo a uma sala de bilhar, da mesma forma que apenas uma tarde jogando juntos constrói toda a relação dos dois personagens, sem necessidade de quase nenhum diálogo entre eles.

A segunda parte, *Tempo para a liberdade*, passa-se em 1911, e esta sim fica totalmente fechada no espaço de uma das casas de cortesãs de então — no que faz pensar imediatamente em *Flores de Xangai* (*Flowers of Shanghai / Hai Shang Hua*, 1998), longa que explora um ambiente e época semelhantes. Aqui, Hou também insere, de maneira absolutamente orgânica e nada impositiva, uma série de referências à história de Taiwan, outra constante no seu trabalho, e algo que ele enxerga como uma missão, dado o

regime fechado que dominou o país por mais de quarenta anos, e que o fez considerar que esta História precisava ser reescrita e retirada das mãos oficiais. O protagonista do filme está diretamente envolvido com a briga contra a ocupação japonesa daquele momento, algo que surge no fora de campo do filme mas que dita de fato todo o andamento do relacionamento entre o casal principal. Exceto pela cena final, em que o som ambiente adquire presença cênica (e oprime a protagonista, por lembrá-la dos vários anos ainda a passar ali), esta parte é toda composta sonoramente apenas de música não diegética (ainda que, em uma cena no começo, sincronizada com a ação). No entanto, mesmo mudo, é a parte do filme em que os personagens mais se falam (por meio de intertítulos, para nós), compondo uma agridoce ironia de Hou – já que a esta comunicação falada equivale sempre um enorme represamento de sentimentos.

Finalmente, a terceira parte, *Tempo para a juventude*, reencontra a Taiwan do momento em que o filme se realiza, e ao fazer isso estabelece conexões muito fortes com *Millennium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001), filme imediatamente anterior de Hou, no qual trabalhou pela primeira vez com Shu Qi, atriz que também protagoniza este filme. Neste episódio, Hou sai dos interiores que dominam a maior parte dos anteriores, e a paisagem urbana caótica de Taipei passa a ter enorme importância nessa balada de amores mal resolvidos, de encontros e desencontros, de tantas opções quanto impossibilidades. Hou afirma ser um pouco melancólico sobre o que entende como as muitas complicações nas relações humanas contemporâneas (em oposição à simplicidade com que vivia a sua juventude), mas também reconhece e afirma que talvez isso se deva ao

fato de não ser mais jovem – e que está certo que, para os jovens, deve ser este o “melhor dos tempos”.

Vistas em conjunto, as três partes constitutivas de *Três tempos* se unem com enorme coerência ao permitir que Hou trabalhe esses três elementos essenciais na sua filmografia: memória individual, História coletiva e experiência do presente – entendidos não como separações estanques, mas como dimensões que se cruzam constantemente. De fato, o título em inglês carrega um duplo sentido que é muito importante para a lógica do filme: a expressão “*three times*”, ao mesmo tempo em que significa “três tempos”, algo bastante óbvio no filme, também pode significar “três vezes”, e aí sobressai principalmente a decisão de escalar o mesmo casal de atores principais para viver os três momentos distintos. Muito mais do que qualquer sentido espiritual de reencarnação ou afins, o que está em jogo nessa escolha de Hou é permitir um verdadeiro estudo de rituais e formas de contato entre os corpos de um homem e de uma mulher em três momentos tão diferentes – e que sejam os mesmos corpos reais dos mesmos atores amplifica muito esta característica. Neste sentido, as interpretações de Chang Chen e Shu Qi são ainda mais impressionantes, pelo quanto conseguem tornar orgânico este conceito. Em cada tempo eles se tocam, olham-se, comunicam-se de maneiras completamente diversas, embora lidem com o mesmo dado principal: dois corpos que se desejam.

Já no original em chinês, *Três tempos* tem um título que equivaleria a algo como “os melhores dias”. O fato de que o filme narra três histórias de amor cheias de desencontros e impossibilidades poderia permitir que este parecesse apenas mais um desses títulos irônicos tão comuns no cinema contemporâneo (pensamos aqui, por exemplo, em *Felicidade*

[*Happiness*, 1999] ou *Beleza americana* [*American Beauty*, 1999], entre muitos outros). No entanto, a forma com que Hou filma os desacertos do amor deixa bem claro que para ele essas impossibilidades não impedem nem por um segundo que se perceba que o mais incrível é que os encontros tenham acontecido, e que, mesmo sob as maiores dificuldades, a magia se dá sempre que dois corpos vivem esta atração quase inexplicável (em Hou há muito pouco espaço para explicações do que move os personagens, e muito prazer em perceber como eles se movem). Que os desenlaces sejam ou não alcançados é menos vital, portanto, do fato de que possamos assistir a este sentimento partilhado se manifestar na tela de maneira inconfundível – e uma grande parte do

fascínio do seu cinema certamente se deve ao fato de que ele consegue dar tamanha palpabilidade ao que é da esfera do sentimento.

Como em tantos outros filmes de Hou, uma enorme parcela da força do filme se deve à câmera de Mark Lee Ping-Bing, e à sua capacidade de passear pelos espaços de maneira a tornar incrivelmente orgânicos os movimentos dos personagens em cena, parecendo sempre responder a eles como se houvesse um cordão umbilical entre a câmera e o mundo diante dela. Este estilo de câmera possui algo de rítmico e musical na sua condução, e não é surpresa, portanto, que a música desempenhe no filme um papel tão central, sendo incorporada na vida dos personagens como um dado não só importantíssimo, mas constitutivo mesmo.



*Eduardo Valente é formado em cinema pela UFF, com mestrado pela USP. Crítico de cinema, realizador e editor da Revista Cinética, teve os seus três curtas (Um Sol Alaranjado, Castanho e O Monstro) e seu longa de estreia (No Meu Lugar) exibidos em diferentes seções do Festival de Cannes, entre outros festivais internacionais e nacionais. Além disso, é curador e organizador de mostras e de festivais de cinema, entre eles a Semana dos Realizadores; e dá cursos e oficinas de crítica, roteiro, direção e linguagem de cinema.*

---

1. Hou Hsiao-Hsien (Taipei, abril de 2005) referindo-se a suas memórias, que geram algumas das cenas de seus filmes. Neste caso, ele se refere a uma cena de *Tempo para o amor*, primeira parte de *Três tempos*. (N.O.)



# 紅氣球

## A viagem do balão vermelho

*Flight of the Red Balloon / Le Voyage du ballon rouge*  
2007, França / Taiwan, 113min, cor, 35mm, 1:1.85

**direção** Hou Hsiao-Hsien **roteiro** Hou Hsiao-Hsien, François Margolin **fotografia** Yorick Lesaux **câmera** Mark Lee Ping-Bing **edição** Liao Ching-Sung, Jean-Christophe Hym **som** Jean-Daniel Beccache **música** Camille, Constance Lee **produção** François Margolin, Kristina Larsen, Liao Ching-Sung **elenco** Juliette Binoche, Simon Iteanu, Song Fang

Suzanne mora em Paris com o filho Simon de sete anos, trabalha com teatro de marionetes e dá aulas em uma universidade. Sem tempo para nada, ela contrata a jovem Song Fang, estudante de cinema chinesa, para cuidar do filho. Juntos, Song e Simon passeiam pelas ruas da cidade. Além da companhia da babá, o menino conta com um amigo misterioso que só ele vê: um balão vermelho que flutua sobre os telhados de Paris. Inspirado no filme *O balão vermelho* (*Le Ballon rouge*, 1956), de Albert Lamorisse.

Abertura da mostra *Un certain regard*, Festival de Cannes, França.

## A viagem do balão vermelho

Por Eduardo Nunes

Tinha quatro anos, e era uma festa de aniversário de um amigo da escola. Depois dos parabéns, uma senhora começou a distribuir os balões que estavam pendurados. Ganhei um azul. E todos os balões tinham um milagroso gás que os fazia levitar. Pareciam vivos. Amarrei duas vezes no pulso: pois a ideia de ver aquele balão voar para longe de mim era terrível. Cheguei no meu quarto, fechei a janela e a porta, e finalmente soltei o bichinho, que foi comodamente dormir num canto do teto. Deitei feliz. De manhã, ele acordou murcho, mortinho do lado da mesinha.

Não é assim, mas a primeira cena deste filme de Hou Hsiao-Hsien mostra como é única a cumplicidade entre o menino (Simon Iteanu) e o balão. Uma relação que só pode ser vista e compreendida pelos dois. *A viagem do balão vermelho* (uma livre refilmagem de *O balão vermelho*, de Albert Lamorisse) talvez nem tenha o menino, Simon, e seu balão como personagens principais, mas, de alguma forma, o seu olhar infantil, que é de uma compreensão além do óbvio, permeia todo o filme.

É através deste olhar que percebemos que a sua mãe, Suzanne (Juliette Binoche), possui uma tristeza escondida – apesar de tentar demonstrar justamente o contrário a seu filho. Suzanne fala rápido, faz duas ou três coisas ao mesmo tempo, transmite uma alegria e parece uma pessoa segura. Mas são em seus silêncios que a conhecemos. Percebemos também que Song (Song Fang), a nova babá do menino, é uma menina oriental totalmente deslocada em Paris, “sua nova cidade”. Song estudou cinema e tenta se aproximar da

cidade preparando um filme sobre balões vermelhos (projeto que se mistura ao próprio filme de Hou, e até mesmo o reconstrói na cena em que Song observa o material editado). Entretanto, Song é uma pessoa triste e melancólica. Mas só conhecemos esses personagens por meio de pequenas frescas no tempo: um olhar mais demorado de Suzanne para o nada, uma pequena dificuldade de Song em encontrar a palavra certa. Falhas numa lógica do mundo adulto que não parece interessar muito ao pequeno Simon: são ações já iniciadas, frases que não se completam... Mas tudo isso compõe um rico cotidiano, e é justamente a partir dessas ações banais que compreendemos que existe algo complexo; algo que nós – os adultos – escondemos de nós mesmos.

A presença da arte (cinema, teatro de marionetes, aulas de piano etc., naturais numa cidade como Paris) nos faz crer que, de alguma forma, aquelas pessoas querem deixar seus sentimentos um pouco mais na superfície. Existe uma tentativa de expor, de exteriorizar. Mas as tentativas são sempre incompletas, não transcendem o próprio limite.

A paciente câmera de Hou, pousada num canto do cômodo, acompanha com suaves movimentos de *pan* o deslocamento dos personagens, e reforça um olhar que parece aguardar as coisas acontecerem. O apartamento de Suzanne é quase sempre mostrado de um mesmo ângulo. E assim criamos uma intimidade com a cozinha, com a mesa no meio da sala, com a porta de entrada... O mesmo ponto de vista. Funciona assim: como a janela de um vizinho que cansamos de ver, porém sempre do mesmo jeito e nunca além

disso. Uma forma aparentemente simples de filmar, mas que esconde uma complexa encenação: como no momento em que, ao mesmo tempo, Simon fala ao telefone, um homem cego afina o piano e Suzanne discute violentamente com o vizinho. Aqui, a *mise en scène*, mesmo complexa, transmite uma simplicidade e uma verdade comoventes.

Durante o filme, a relação de cumplicidade entre Simon e o balão vermelho surge sempre para mostrar que, paralelo ao mundo dos adultos, existe um mundo lúdico que só pode ser percebido por poucos. Mas o espectador, diferente dos outros personagens, vê o balão e compartilha com Simon este segredo.

Numa das últimas sequências, uma professora instiga as crianças, e o pequeno Simon, a uma análise de um quadro no Musée d'Orsay: um quadro onde está representada uma menina correndo atrás de um balão vermelho. Nesta sequência, as diversas tentativas de compreensão deste quadro pelos alunos apenas evidenciam algo que o pequeno Simon e Hou Hsiao-Hsien sempre souberam: que um olhar delicado e paciente sobre as pequenas coisas, silêncios e gestos pode revelar todo um universo rico, complexo e por isso mesmo autêntico.

*Eduardo Nunes é cineasta, formado pela UFF. Dirigiu os curtas: Sopro, Terral, A infância da mulher barbada, Tropel e Reminiscência (exibidos e premiados em festivais como Berlim, Havana, Roterdã, Biarritz e Clermont-Ferrand). Trabalhou como diretor em tevê durante oito anos, dirigindo diversos documentários. Publicou artigos na Cinemais e outras revistas de cinema. Atualmente prepara a finalização de seu primeiro longa-metragem: Sudoeste, com estreia em 2011.*



## FICHA TÉCNICA

**Patrocínio** Banco do Brasil

**Realização** Centro Cultural Banco do Brasil

**Apoio institucional** Government Information Office (GIO)  
Escritório Econômico e Cultural de Taipei no Brasil

**Empresa produtora** Instituto de Cultura e Cidadania Femina

**Organização e curadoria** Eduardo Cerveira e Maria Amália Coutinho

**Produção executiva** Paula Alves

**Direção de produção** Patricia Bárbara – PIG Soluções

**Curadoria assistente e conteúdo** Luisa Marques

**Produção local** Marcio Silva (Brasília)  
Heitor Franulovic (São Paulo)

**Assistentes de produção** Mariah Strachmann  
Nathalia Borges

**Legendagem eletrônica** 4 Estações

**Projeto gráfico** Gianna Larocca

**Web design** Tarisa Faccion

**Vinheta e clipping de divulgação** Luiz Guilherme Guerreiro

**Assessoria de imprensa** Cristiano Bastos (Brasília)  
Andréa Cals/Cals Comunicação (Rio de Janeiro)  
Cinnamon Comunicação (São Paulo)

**Assessoria jurídica** Flavio Pougy

**Assessoria contábil** Kriscon Contabilidade

**Fotógrafo** André Henrique Oliveira (Rio de Janeiro e São Paulo)

## Catálogo

**Organização e edição** Luisa Marques

### Textos

Antoine de Baecque, Bruno Andrade, Calac Nogueira, Carlos Heli de Almeida, Cássio Starling Carlos, Daniel Caetano, David Bordwell, Eduardo Nunes, Eduardo Valente, Emmanuel Burdeau, Fernando Verissimo, Francis Vogner, Hou Hsiao-Hsien, Jonathan Rosenbaum, Juliana Fausto, Keiji Kunigami, Luís Alberto Rocha Melo, Luiz Carlos Oliveira Jr., Olivier Assayas, Olivier Joyard, Raphael Mesquita, Rodrigo de Oliveira, Ruy Gardnier, Sérgio Alpendre, Tatiana Monassa

### Tradução

Fabiana Comparato, Fernando Verissimo, Guilherme Semionato, Tatiana Monassa, Telma H. M. Monassa, Tiago Lyra

**Revisão** Guilherme Semionato

**As imagens publicadas neste catálogo têm como detentoras as seguintes produtoras/distribuidoras:**

Super Star Movie Ltd. (*Cute Girl, Cheerful Wind, Green Green Grass of Home*); 3H Productions (*Boys from Fengkuei*); City Films (*A Summer at Grandpa's*); Central Motion Picture Corporation (*The Sandwich Man, A Time to Live and a Time to Die, Dust in the Wind*); Scholar Multimedia Inc. (*The Daughter of the Nile*); Era International Ltd. (*A City of Sadness, The Puppetmaster*); Shochiku Co., Ltd (*Good Men, Good Women, Goodbye South Goodbye, Flowers of Shanghai*); Fortissimo Films (*Millennium Mambo*); Wild Bunch (*Café Lumière*); Celluloid Dreams (*Three Times*); Films Distribution (*Flight of the Red Balloon*).

Se porventura algum detentor de direitos tiver sido omitido, a organização da mostra lamenta profundamente e compromete-se a reparar o incidente no caso de novas edições impressas.

## AGRADECIMENTOS

Adrian Martin, Alessandra Castañeda, Alessandra Côrtes Marins, Amanda Rodrigues, Andréia Mendes, Angelo Defanti, Anouk van Dijk, Antoine de Baecque, Antoine Ferrasson, Antonio Leal, Asian DVD Club (Amano, antsunrise, Artleon, chiu, crapple33, kuyahukduk, Mastameta, mikeat-tacks, mmmccdd, pիրxnew), Bárbara Defanti, Bernardo Barcellos, Beth Sá Freire, Bruno Côrtes Marins, Caio Santos Abreu, Carlos Federico Massone, Carole Joly, Caroline Moreira, Charles Tesson, Cherry, Cinemateca do MAM, Cinematik (bokonon, Moltar), Cíntia Yamashiro, City Films Ltd., Cleonice Cerveira, Conceição Alves, Cristina Moco Chauvin, David Bordwell, Diana Iliescu, Emmanuel Burdeau, Enga Chang, Fábio Savino, Fan Wu, Felix Wang, Filipe Furtado, Flavia Candida, Francis Vogner, Gabriela Baptista, Gene-fon Liao, Guilherme Tristão, Hernani Heffner, Ines Aisengart, Isabella Barcellos, Jean-Sébastien Chauvin, Johan de Faria, Jonathan Rosenbaum, Jorge Carasso, José Almeida, José Dantas, José Quental, Junko Kawaguchi, Karagarga (gb13312, Seven, wusunfu, ZenKoan), Lau Darl, Laure Gallimard, Laurinda Carvalho, Leonardo Levis, Lin Wenchi, Luiz Carlos Oliveira Jr., Marcelle Darrieux, Marcelle Morgan, Marcelo Mattos, Maria Olga Côrtes Marins, Maryvonne Le Doucen (Éditions Gallimard), Nia Chuang, Olivier Assayas, Olivier Joyard, Paulo Sérgio Cerveira Leite, Philipp Hartmann, Priscila Miranda do Rosário, Rafael Hwang, Raphael Mesquita, Raquel Rocha, Renata Louro, Rossine A. Freitas, Ruy Gardnier, Sanam Madjedi, Stephanie Verrier, Tatiana Monassa, Tetê Mattos, Ton Ruey, Viviane Bazi, William Hinestrosa, Winnie Chan, Yvette Tung

*Agradecemos especialmente a Teresa Huang, Chuti Chang, Maria Amália Coutinho e Hou Hsiao-Hsien*

Apoio institucional



Realização

