

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALAN CAMPOS ARAÚJO

**A IMAGEM ESVOAÇANTE: atmosferas e fórmulas patéticas do cinema de Tsai Ming-
liang**

Recife

2019

ALAN CAMPOS ARAÚJO

A IMAGEM ESVOAÇANTE: atmosferas e fórmulas patéticas do cinema de Tsai Ming-liang

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Professora Dr^a. Ângela Freire Prysthon.

Recife

2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A663i Araújo, Alan Campos
A imagem esvoaçante: atmosferas e fórmulas patéticas do cinema de
Tsai Ming-liang / Alan Campos Araújo. – Recife, 2019.
128f.: il.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, 2019.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Tsai Ming-liang. 3. Aby Warburg. 4. Cinema.
5. Cultura Visual. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-25)

ALAN CAMPOS ARAÚJO

A IMAGEM ESVOAÇANTE: atmosferas e fórmulas patéticas do cinema de Tsai Ming-liang

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 19/02/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ângela Freire Prysthon (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Almeida Ferreira (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

AGRADECIMENTOS

À meu pai e minha mãe, por todo o apoio

À minha orientadora Ângela Prysthon, por cumprir de maneira honrada com sua função

Ao professor Eduardo Duarte, por seu zelo, paciência, e constante inspiração para minhas empreitadas acadêmicas

Aos meus alunos do estágio docência, em particular para Alice e André, cujas curiosidades alavancaram, em mim, um professor

Aos meus amigos do PPGCOM, Daniel, Cesar e Bruno, por dividirem experiências acadêmicas e pessoais nos anos do Mestrado. Que perdurem

À João Luiz, por fazer de nossas sessões de cinema uma experiência de vida

Aos meus amigos, Mário e Suzana, pelas incontáveis ajudas pessoais e acadêmicas ao longo dos últimos anos

Aos meus amigos Raissa e Heitor, por comporem laços afetivos que jamais poderei agradecer como gostaria

À Catarina, por sempre acreditar em mim

À Manu, por ser uma fonte inesgotável de inspiração, meu alicerce para tudo isto e que sem ela, essa dissertação jamais (literalmente) poderia existir. In you, í'm lost.

“Não aqui, não agora, não mais”

(Pichação em Paris)

RESUMO

A obra do cineasta radicado em Taiwan Tsai Ming-liang (1958) se difere estruturalmente de um cinema convencional por se utilizar do tempo esgarçado como parte da experiência estética. Seu cinema não se vale de roteiros bem delimitados por inícios, meios e fins, ao invés disso, o realizador prioriza uma atmosfera lenta e contemplativa de “nada acontece”. Ancorado no gestual do mesmo protagonista ao longo de suas obras (Lee Kang-sheng) – sujeito calado e de gestos expressivos –, o diretor construiu um cinema que cria uma maior proximidade com sua plateia por fazê-la experimentar as ações como se estivessem lá. A presente dissertação investiga a experiência da filmografia do diretor a partir de um arcabouço metodológico do historiador das imagens Aby Warburg no intuito de entender o fluxo de imagens que se estabelece a partir do contato com imagens mergulhadas no esgarçamento temporal. Ao final, desenvolve-se um método associativo por imagens que vise um entendimento da cultura visual que rodeia os filmes de Tsai Ming-liang.

Palavras-chave: Comunicação. Tsai Ming-liang. Aby Warburg. Cinema. Cultura Visual.

ABSTRACT

The work of Taiwanese filmmaker Tsai Ming-liang (1958) differs structurally from conventional cinema by using time-shattered as part of the aesthetic experience. His cinema does not use scripts well delimited by beginnings, middles and ends, instead, the director prioritizes a slow and contemplative atmosphere of "nothing happens". Anchored in the gesture of the same protagonist throughout his works (Lee Kang-sheng) - silent man of expressive gestures -, the director built a cinema that builds a closer proximity to his audience by making her experience the actions as if they were there. The present dissertation investigates the experience of the director's filmography from a methodological framework of the image historian Aby Warburg in order to understand the flow of images that is established from the contact with images immersed in the temporal collapse. In the end, an associative image-based approach is developed that aims at understanding the visual culture that surrounds Tsai Ming-liang's films.

Keywords: Communication. Tsai Ming-liang. Aby Warburg. Cinema. Visual Culture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	ATMOSFERAS E CORPOS NA OBRA DE TSAI MING-LIANG.....	14
2.1	TEMÁTICAS DA SOLIDÃO.....	14
2.2	A PRESENÇA DA IMAGEM.....	22
2.3	ATMOSFERAS QUE EVOCAM A QUIETUDE.....	29
2.4	O CINEMA DO GESTO.....	35
3	GESTOS E AÇÕES POR TODA UMA VIDA.....	40
3.1	TSAI E LEE.....	40
3.2	GESTOS TRISTES, MOMENTOS SOLITÁRIOS EM POSIÇÕES FETAIS.....	41
3.3	ANTOINE DOINEL.....	45
3.4	MARIA, UMA VIDA TRANSFORMADA EM IMAGEM.....	47
4	O FANTASMA DAS IMAGENS, ABY WARBURG E A CIÊNCIA INQUIETA.....	54
4.1	BREVE HISTÓRIA SOBRE ABY WARBURG.....	54
4.2	<i>PATHOS</i> E IMAGEM.....	56
4.3	O INCESSANTE DESLOCAMENTO.....	66
4.4	O <i>PATHOS</i> EXPLODE: O ATLAS <i>MNEMOSYNE</i> E O SABER POR IMAGEM.....	72
4.5	O SABER POR RELAÇÃO.....	75
5	AS FÓRMULAS PATÉTICAS NO CINEMA DE TSAI MING-LIANG.....	83
5.1	JUVENTUDE FURIOSA E ENTEDIADA.....	83
5.2	A TERNA IMAGEM DA TRAGÉDIA.....	94
5.3	ENTREGAR-SE EM ESPÍRITO.....	98
5.4	A ÚLTIMA EXPLOSÃO, LEE DEBATE-SE EM DOR.....	102
5.5	EPÍLOGO: LÁGRIMAS INFINITAS, TELAS INFINITAS.....	114
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS.....	126

1 INTRODUÇÃO

No documentário *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* (Chinlin Hsieh, 2014), o realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul narra um curioso caso. Ele, no papel de apreciador da nova onda de cineastas taiwaneses que ganharam fama nos anos 80 e 90 – Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang –, comenta que sempre caía no sono no meio da exibição desses filmes. Em seguida, o próprio realizador afirma que, anos mais tarde, com sua carreira consolidada como um grande nome do cinema contemporâneo, ele passou a ganhar fama por também fazer suas plateias dormirem durante as sessões de seus filmes. O diretor aparenta acreditar em um tipo de cinema especial que induz seus espectadores ao sono como maneira de acessar a experiência dessas obras.

No mesmo documentário, o diretor chinês Jia Zhangke se refere ao novo cinema taiwanês como sendo uma espécie de experiência de vida através do cinema. O artista se reporta tanto a um âmbito relativo à confecção desses filmes – onde, por exemplo, Hou Hsiao-hsien chegou a hipotecar sua casa para conseguir realizar o filme *Taipei Story* (1985) de seu amigo Edward Yang –, como também está se referindo à própria força que emana dessas obras. Taiwan passou por uma intensa efervescência cultural e econômica nos anos 1980. Pela primeira vez na história desse país, seu cinema passou a se referir aos seus principais acontecimentos políticos¹. Zhangke, também, se refere a uma necessidade, por parte dos diretores taiwaneses, de preencher um tempo que havia sido roubado daquela nação. Um tempo que não fora lembrado. Em um contexto de um país que viveu, por décadas, sob forte repressão política, o novo cinema taiwanês devolve aos seus cidadãos, memórias² desses tempos – e dos que se anunciavam a partir do presente – sob a potência da imagem. Esses dois cineastas não taiwaneses reconheceram duas chaves importantes para se acessar o cinema novo de Taiwan: A memória de um tempo e uma certa qualidade imagética mais contemplativa e serena³.

Há no novo cinema taiwanês uma capacidade de refletir acerca de um tempo histórico delimitado sem cair nas armadilhas de outros casos biográficos que são desinteressantes por

¹ Em 1989, *Cidade das Tristezas* (Hou Hsiao-hsien) ganhou o prêmio máximo no festival de Veneza, demarcando canonicamente o novo cinema taiwanês na história do cinema. O filme é amplamente relacionado com o “*White Terror*”, período político violento que Taiwan mergulhou no final da década de 40, retratando, inclusive, o massacre de 28 de fevereiro de 1947 – onde milhares de taiwaneses foram massacrados por tropas chinesas.

² No mesmo documentário, Apichatpong lega ao novo cinema taiwanês uma capacidade de se fazer filme a partir da memória, em um gesto de recuperar o que se foi, tanto em um âmbito pessoal, quanto em relação ao coletivo.

³ Se olharmos em uma visão mais ampla, o cinema oriental, como um todo, é famoso por seus cinemas de ritmos lentos. Não somente Jia e Apichatpong são exemplos dessa vertente, como também os japoneses Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu e o filipino Lav Diaz.

serem encenações insípidas de eventos ou personagens famosos. Talvez seja o ímpeto de olhar em um grupo de personagens – em alguns casos é somente um único sujeito que é o foco – o universal, um sentimento eterno que atravessa especificidades. Nesse aspecto, as memórias de um povo, as ansiedades do *Zeitgeist* taiwanês dos anos 80 e 90, reverberam em mim.

Existe uma qualidade nesses cineastas em olharem para a passagem do tempo enquanto um gesto cinematográfico. O tempo é amplamente inserido dentro dessas imagens enquanto ferramenta narrativa, os cortes são mais pensados enquanto marcações afetivas, diminuindo uma noção de causalidade entre as cenas e apostando em uma experiência calcada no esgarçamento das situações encenadas. Apaga-se uma estrutura convencional de narrativa em favor de cenas mais lentas e ritmos menos intensos. Portanto, essa cinematografia não vê seu conteúdo separado da linguagem. A memória é carregada de tempo, o presente é invadido por sua duração (quase) real.

Tsai Ming-liang é frequentemente associado à segunda leva do novo cinema taiwanês. Seu cinema não fora legado com as preocupações do passado de Taiwan – o cineasta é bem mais interessado nas perspectivas do futuro de seu país –, entretanto, ele herda de seus antecessores o papel do tempo em suas obras. Na obra do autor, o plano longo é mais do que uma escolha estilística, ele se torna uma maneira de dar conta de seu principal colaborador, o (não) ator Lee Kang-sheng – protagonista de todos os filmes de Tsai.

Essa dissertação é tanto sobre Tsai Ming-liang como sobre Lee Kang-sheng, tendo em vista que entender um sem o outro me parece insuficiente. Através de uma economia de elementos em cena, Tsai filmou o corpo desse ator como se ele fosse sinônimo de seu próprio cinema; em sua obra, o plano longo é responsável por uma experiência lenta através dos detalhes gestuais do corpo de Lee, são obras simples e diretas, de motivações narrativas ambíguas e que giram em torno de sujeitos à deriva na imagem. Muitas das cenas de seu cinema são construídas em premissas banais: Lee caminha pela cidade, Lee se alimenta em primeiro plano, personagens deitam-se na cama. Ações praticadas por todos os seres humanos e que dificilmente se tornam condutores narrativos em outros cinemas.

No presente instante de tais momentos, eu sentia que possuía uma relação mais íntima com essas imagens, enquanto espectador me parecia que eu estava lá, experimentando àquele outro tempo, lento e meditativo. O cinema de Tsai Ming-liang me permite entrar em contato com uma nova experiência imagética. Através de seu protagonista, algo emana, algo me atinge e me escapa⁴. As ações e gestos que estão nessas imagens redimensionaram meu lugar enquanto

⁴ “Escapa” no sentido de que me atravessa, vai além de mim, onde eu me vejo em uma situação que sou incapaz de articular de maneira clara sua fruição.

espectador para um novo terreno que eu não compreendia. Redigi minha pesquisa em torno desse contato.

Enquanto pensava como entender o terreno que o cinema de Tsai (e o corpo de Lee) me colocava, sentia a necessidade de uma pesquisa acerca de tais imagens e por abordagens que saíssem de uma chave estritamente interpretativa de seus roteiros e escolhas estilísticas. Eu queria me colocar diante das imagens e produzir a partir de lugar intermediário, a experiência do esgarçamento temporal do plano era diferente de um cinema convencional, mas explicá-la por sua linguagem cinematográfica era insuficiente. Algo que eu intuía, mas que não entendia suas implicações. O problema de método estava imbricado com as questões que moviam a pesquisa. Ao mesmo tempo em que não queria que a análise desse contato fosse apenas uma questão de aprimoramento de minhas críticas, pois a minha entrada no mestrado nunca se tratou em compartilhar um conhecimento inteiramente subjetivo e solitário sobre como eu fui afetado por esses filmes. Eu queria articular minhas questões com a teoria, sem sacrificar meu o lugar enquanto atravessado pela potência de meus objetos.

Portanto, havia o desejo de sair da chave interpretativa estilística, mas existia a consciência de que essa fuga nunca seria 100% efetuada, ao mesmo tempo em que esse trabalho não queria se configurar em um amontado de críticas ensaísticas com poucos diálogos com a academia. “Produzir sobre tais imagens por elas, deixar que elas falem”, novamente vagava por minha cabeça enquanto caminhava em busca da metodologia.

Enquanto procurava teóricos que me ajudassem a responder ao problema maior, eu descobri os estudos relativos a um *Slow Cinema* e a um cinema de fluxo, algo que me era desconhecido antes dessa pesquisa começar. Um campo acadêmico e crítico⁵ que estudavam muitos cineastas próximos (em questão de linguagem cinematográfica) à Tsai Ming-liang. Uma área de pesquisa consagrada tanto no Brasil como internacionalmente. Os estudos específicos desse cinema me pareciam um bom lugar para começar a busca do problema de método. Tais estudos do *Slow Cinema* se mostraram interessantes em muitos aspectos, mas não se configuraram em respostas para nossas inquietações em relação ao cinema que desejávamos estudar. A busca de um método veio em um terreno fora do cinema, através dos estudos do historiador da imagem Aby Warburg.

⁵ Ver OLIVEIRA JR, Luiz Carlos, 2013; VIEIRA JR, Erly, 2015. Ver DE LUCA, Tiago & BARRADAS JORGE, Nuno, 2016; DE LUCA, Tiago. **Uma curta história sobre o cinema longo**. 2017. Disponível em <http://bit.ly/2CTygbV> >Acessado em 08/01/2018<; FLANAGAN, Matthew. **Slow Cinema**: temporality and style in contemporary art and experimental film. 2012. Disponível em <http://bit.ly/1ENYLpY> >Acessado em 08/01/2018<.

Estruturalmente, dividi essa dissertação da seguinte maneira: No segundo capítulo, apresento de maneira detalhada o cinema de Tsai Ming-liang através de exemplos de seu cinema, traçando diálogos com alguns de seus comentadores e com as palavras do próprio autor. Coloquei o realizador sob o termo de um “cinema do gesto” por acreditar que os gestos corporais de seus atores, especialmente do seu protagonista, adquirem uma enorme importância em sua obra. Coloque-o para dialogar com os autores Laura Marks e Hans Ulrich Gumbrecht. Ambos foram teóricos que ressoaram muito com os desejos da pesquisa e que representaram seus primeiros confortos. As maiores contribuições de tais teóricos foram em reconhecer academicamente que durante a experiência estética diversas coisas nos escapam à primeira vista. Eles reconhecem que o objeto não pode ser capturado como algo exato e incapaz de fazer reverberar novamente. Entretanto, devido à falta de uma metodologia firme, não consegui me dar por satisfeito em apenas usá-los para lidar especificamente com as imagens de Tsai Ming-liang. Tais autores encontraram uma plataforma melhor em meus escritos pessoais sobre cinema e não em meus textos acadêmicos. A partir deles, a pesquisa reconheceu que existem dimensões não explícitas no contato do sujeito com a obra de arte, algo que é retomado durante as análises do quinto capítulo através das descrições “atmosféricas” gumbrechtianas, representando um primeiro passo para entendermos o que emanava na experiência com as imagens de nosso objeto.

No terceiro capítulo, me aprofundo na relação estabelecida entre Tsai e Lee, e como isso reverbera na experiência de seu cinema como um todo. Através de alguns exemplos em outras mídias e na própria sétima arte, pretendo melhor explicar como essa parceria coloca nossos objetos em lugar a parte de outras cinematografias.

O quarto capítulo é dedicado aos conceitos de Aby Warburg que foram úteis para a pesquisa. Através de seus escritos sobre a imagem, seu método maleável (ao mesmo tempo em que denso) e atento aos gestos da imagem como sendo carregados de *pathos*, que funcionam como gatilhos para sensações no espectador, suas aproximações com o cinema, seus comentadores que expandiram sua obra em muitas aplicações e terrenos. Tudo isso fez com que o teórico alemão se tornasse o principal norte para o diálogo que a pesquisa quis ter com Tsai Ming-liang. Sua maneira de pensar a imagem não só reverberou com nossa maneira de refletir nosso objeto, como o seu conceito de *Pathosformel* (fórmulas de *pathos*) se tornou a principal ferramenta para a pesquisa refletir satisfatoriamente a obra de Tsai Ming-liang. No intuito de melhor defender o uso de nosso autor, que vem sendo retomado pela academia nos últimos anos, coloquei uma pequena biografia mesclada à sua recepção acadêmica ao longo dos anos. O capítulo expõe o arcabouço teórico de Aby Warburg – incluindo diálogos com warburgianos

contemporâneos como Didi-Huberman, Carlo Ginzburg, Horst Bredekamp e Giorgio Agamben – que serviu como base para um estudo efetivo sobre as imagens de nosso objeto. Warburg é colocado em diálogo com nosso objeto em diversos momentos desse capítulo, onde o esgarçamento do plano é apontando como sendo propício a um contato mais íntimo com uma certa sensibilidade imagética que emana da cena em questão.

O quinto capítulo refere-se às análises sobre as imagens de Tsai Ming-liang, não numa abordagem estilística, mas sobre a potência de suas imagens. Diversas cenas de sua cinematografia são colocadas em perspectiva com o método warburgiano no intuito de melhor compreender a eficácia de seus efeitos; assim desenvolvendo um estudo dessas imagens. Durante o percurso, acabamos por partilhar com Didi-Huberman que as imagens não falam por si, mas que precisam ser colocadas em relação. Nessa pesquisa colocamos as imagens de partida em relação a outras sob a potência das *pathosformeln*. O cinema do “gesto” de nosso objeto é colocado em contato com outras imagens que acreditamos possuem diversas afinidades afetivas, relações de *pathos*. Portanto, a partir dos gestos, e se valendo de um método associativo de imagens carregadas de sensações, a pesquisa expande-se no intuito de melhor compreender o que emana de nosso objeto. Neste capítulo, restituímos a força patética de algumas cenas em Tsai por meio de outras no intuito de fazer recriar o *pathos* de algumas imagens em movimento.

Ao final, surgem as considerações finais da pesquisa. Os ganhos do diálogo warburgiano para o campo da comunicação e como o terreno da imagem passou a ser visto após o fim da pesquisa.

2 ATMOSFERAS E CORPOS NA OBRA DE TSAI MING-LIANG

2.1 TEMÁTICAS DA SOLIDÃO

Nascido em 1957, na Malásia, Tsai Ming-liang é constantemente associado com a segunda onda do novo cinema taiwanês, ganhando fama em 1994 quando venceu o Leão de Ouro de melhor filme para *Viva o Amor* no prestigiado Festival de Veneza. Com cerca de 10 longa metragens ao longo de mais vinte anos (começando em 1992 com *Rebeldes do Deus Neon* e indo até 2013 com *Cães Errantes*), o trabalho do diretor também consiste em vídeo instalações e curta metragens para projetos audiovisuais. Quase sempre suas obras se passam em densos ambientes urbanos de Taiwan e todos os seus filmes foram protagonizados pelo mesmo ator, Lee Kang-sheng, que interpreta o mesmo personagem cujo nome é o seu.

O crítico Heitor Augusto (2016)⁶ lê o cinema de Tsai sob a chave do atrofiamento, tanto social quanto sexual, que ronda Lee Kang e outros personagens. Sujeitos incapazes de plenamente satisfazerem seus desejos, sempre à margem da possibilidade de uma mudança completa. Famílias que circulam na invisibilidade (*Cães Errantes*), desejos adolescentes por uma vida melhor (*Rebeldes do Deus Neon*), frustração sexual (*O Sabor da Melancia*, 2005, *Viva o Amor*), icunicabilidade (*O Buraco*, 1998), Lee Kang sempre aparece enquanto sujeito que carece de algo. Redenções nem sempre ocorrem nos filmes e quando ocorrem são colocadas em xeque ou de maneira irônica.

Já o pesquisador Marcos Aurélio Felipe (2018) entende o projeto cinematográfico de Tsai como fazendo parte de um interesse particular do cinema asiático contemporâneo, onde a obra do malaio estaria imbricada de questões memorialistas com os anseios sexuais do sujeito contemporâneo.

Ainda que sob outro viés estético e temático, observa-se que outros diretores problematizaram o mesmo escopo que Tsai Ming liang, no sentido em que se debruçaram sobre a dimensão histórica. Jia Zhang-ke, ao cartografar as transformações da Nova China nos últimos trinta anos, por exemplo, aproxima-se mais de Adeus, Dragon Inn, ao testemunhar, como Ming-liang, uma cidade se dissipando. No entanto, no lugar de um espaço cultural que, definitivamente, tem as suas “portas fechadas”, o que vemos é a região chinesa das Três Gargantas em ruínas (Em busca da vida) e uma época (com a sua geração) se transformando até dar lugar a outra, sob a qual os sujeitos não saem ilesos (Plataforma/Zhantai, 2000). Já Hou Hsiao-hsien, com uma obra marcada por ciclos autobiográficos e históricos, volta-se para o passado em um jogo com a atualização histórica e referencial de memória de um dado período da História do Cinema e de Taiwan. Nessa problemática, em suas múltiplas dimensões temporais, Tsai Ming-liang não foi, portanto, um olhar solitário virado para a questão da memória, os distanciamentos afetivos e a sexualidade (FELIPE, 2018, p. 271).

⁶ Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7199> > Acessado em 04/05/2018>

As características formais de seu cinema aparecem em quase todos os seus filmes: planos demasiadamente longos, ausência de trilha sonora extra diegética, diálogos esporádicos entre seus personagens, uma montagem sem grandes artifícios – isso é: uma que não priorize elaboradas ferramentas de pós-produção e que não reproduz rebuscadas narrativas de diversas linhas narrativas –, diminuição de uma narrativa calcada na casualidade, onde uma ação leva à outra e assim por diante até se atingir um clímax, em prol de uma estética mais atmosférica e de história diluída, focada no presente momento das cenas e não na junção das cenas em prol de um início, meio e fim bem definidos.

Em geral, os personagens de Tsai estão sempre fora de ritmo com a paisagem urbana. Sempre se colocam em uma espécie de não sintonia com a vida na cidade. Muitas vezes são marginalizados ou possuem empregos banais que os fazem sentir o peso do isolamento que o capitalismo contemporâneo é capaz de proporcionar. Personagens que sempre parecem à beira de entrar em colapso. A desestruturação familiar é um tema recorrente, bem como a insatisfação sexual e as condições precárias dos menos abastados. Ora irônico, ora explicitamente engraçado, ora melancólico, ora em êxtase; o cinema de Tsai Ming-liang é indissociável de temas urbanos.

O tema central de Tsai é a solidão da condição humana [...] Seus personagens são invariavelmente e profundamente tristes e sozinhos, mas vistos de uma distância, o absurdo de suas existências emerge, a verdade tragicômica que por mais sós que eles se sintam, eles sempre estão mais próximos uns dos outros do que suas consciências limitadas permitem que eles reconheçam (RAPFOGEL, 2004, apud WILSON, 2014, P. 97).

A solidão aparece já no primeiro filme de Tsai, *Rebeldes do Deus Neon*. Nele, Lee Kang-sheng passa boa parte do tempo – incommunicável – dentro de casa ou em um *arcade* de jogos eletrônicos. Mesmo possuindo diversas cenas com outros personagens, o protagonista não tem mais de um minuto (em um filme de quase duas horas) de diálogo. Ao final ele chega a cogitar se relacionar com um desconhecido via um aparelho de telefone, mas hesita e desiste. A dificuldade do ator/personagem em se comunicar com outros, em desenvolver relacionamentos mais firmes, assombra todas as aparições desse personagem na cinematografia de Tsai Ming-liang.

As diversas facetas da solidão configuram-se como a principal obsessão temática do cinema do malaio. Entretanto, ele nunca separou seu interesse temático de sua maneira particular de se fazer cinema. Não se trata apenas de personagens construídos em torno da solidão, mas de uma linguagem cinematográfica que a materializa a partir de imagens duramente prolongadas pela duração. Portanto, não se pode dizer que esse é um caso onde a temática influenciou uma linguagem (ou vice-versa), pois essas polaridades não existem

enquanto dois aspectos de um cinema, elas representam uma única condição, uma força que atinge o espectador por uma mistura imbricada de tais elementos.

Tomemos como exemplo o filme *Viva o Amor* (1994), onde em meio a encontros e desencontros em um apartamento desocupado e à venda, três estranhos se esbarram em suas frequentes visitas a esse espaço que não lhes pertencem. Eventualmente acaba acontecendo um triângulo amoroso bizarro – dois deles passam a fazer sexo, enquanto o terceiro (Lee Kang-sheng) passa a nutrir desejos sexuais pelo casal recém-formado. Desenvolve-se momentos ora irônicos, ora íntimos entre eles, que decidem ocupar tal casa como um território além de suas vidas; um refúgio. Entre rotinas marcadas por empregos banais (a personagem feminina anuncia imóveis) e fugas para o apartamento vazio, os personagens pouco revelam no contraste do espaço público com o privado. Em sua cena final, o filme coloca como fim a disparidade dessa duplicidade quando sua protagonista caminha por várias minutos em um parque amanhecer da cidade – onde pessoas começam a sair para as ruas, carros começam a surgir nas avenidas (Fig. 1 e 2) –, em determinado momento a câmera solta-se da personagem e filma a cidade acordando, para segundos depois voltar a sua protagonista. Ela se senta em um banco e começa a chorar (Fig. 3 e 4) diante de tal paisagem. Durante vários minutos, ela chora, soluça, fuma um cigarro e volta a chorar.

Figuras 1 à 4: *Viva o Amor*.



Fonte: Prints do filme.

Ao invés de construir seu filme permeado por discursos sobre tais corpos ou momentos onde os personagens debatem o caráter solitário que permeia suas vidas, o diretor faz com que seus protagonistas se deixem levar por suas emoções. Este final consiste em unir duas formas

de cinema que até então estavam separadas. Ao diluir-se, ao permitir que o íntimo seja despertado pelo espaço público por vários minutos, Tsai Ming-liang desmonta sua dimensão narrativa e a reconstrói em uma nova configuração. Esse momento é muito mais do que “a personagem chora no plano final do filme”, ele vai muito além de sua descrição simples.

Algo emana dessa imagem direta do ato de chorar. O soluço ritmado da protagonista, seu tórax se expandindo e dilatando, o vento empurrando o cabelo para seu rosto, as lágrimas que são rapidamente secadas pelo vento, o cigarro enquanto objeto que faz cessar – momentaneamente – o choro. A ação – frequentemente associada a um tabu social que deve ser evitado em público – em um espaço vazio de pessoas, ao mesmo tempo em que tomado com sons típicos de um grande centro urbano. O esgarçamento do plano parece ressaltar tais elementos em uma forma não convencional de cinema. Uma que permita ao espectador criar um contato mais íntimo com essas imagens. Um fluxo temporal que faça o espectador experimentar o tempo como se estivesse lá, ao lado desses personagens. Entender o que emana dessas imagens do cinema do malaio é o que me motivou a fazer essa pesquisa.

O cinema de Tsai é econômico e minimalista. Suas cenas, ora provocativas, ora contemplativas, buscam reduzir as possibilidades cinematográficas e dos personagens em estados brutos de imagens dos corpos enquanto inseridos no tempo: um monge desce uma escadaria em *Journey To The West*; uma mulher estática observa algo por mais de 10 minutos ao final de *Cães Errantes*. A movimentação de câmera é quase inexistente e a trilha sonora é ausente. Indo além de terem funções narrativas pré-definidas, tais cenas visam induzir o espectador a determinados estados de espírito. O artifício do plano longo está em se prolongar até o ponto em que sua própria materialidade seja explicitada. Nesse aspecto, para além de um caráter “realista” de um cineasta que visa recriar momentos em seus tempos reais, existe uma dimensão artificial da imagem cinematográfica, pois o tempo em que passamos diante de uma cena onde “nada” acontece, é o tempo em que estamos diante do registro do próprio tempo, sua passagem, seus efeitos. O tempo do “nada acontece” é parte da experiência com o filme. O fato de “nada” estar acontecendo se torna uma maneira de se apreender a realidade fílmica. A ideia clássica de uma narrativa cai em prol de ser arrebatado pelas sensações que circulam livremente entre imagem e espectador.

Isso ocorre sensivelmente com maior facilidade quando os planos são estáticos, voltando aos exemplos do último parágrafo, temos a penúltima cena de *Cães Errantes*. Na cena (Fig. 5 e 6): observam-se dois personagens por cerca de quatorze minutos sem cortes. Cena de pouca movimentação e com gestos escassos. A mulher olha para fora do quadro, o homem (Lee Kang-sheng) se posiciona atrás dela durante todo o tempo de duração do plano. Lee busca tocá-

la, desejando um contato físico com o corpo dela, sentindo-se visivelmente nervoso em como proceder e vai andando lentamente em direção a ela – que mantém sua visão para fora do quadro. Em mais de dez minutos a cena não se torna mais do que é: um homem buscando se aproximar de uma mulher. A imagem pouco se altera quando o tempo é inserido nela; tal fruição é, em partes, persistente ao próprio meio imagético. O olhar do filme para um acontecimento sem “ação”, com pouquíssimos movimentos, para o tempo do “nada acontece”, acaba por ser o olhar para o próprio dispositivo cinematográfico. Isso se configura em um momento de olhar para o cinema, perceber sua materialidade, se deslocar para o aspecto plástico daquelas imagens. Sendo ainda mais extremo, Tsai Ming-liang faz em *Journey To The West* (2012), uma cena onde um monge (Fig. 7 e 8) desce uma escadaria por 14 minutos, onde cada gesto é reconfigurado em lentidão extrema, em contraste com as pessoas que seguem em seus tempos normais, onde vez ou outra observam o gesto curioso do monge. Aqui, parece residir quase uma provocação com o espectador, tendo em vista que é natural esperar o corte quando a ação for concluída. Existe a expectativa para algo, a autoconsciência de que a ação não é captada de maneira natural – levando em consideração como as outras pessoas que ali passam estranham naturalmente o acontecimento, como se se perguntassem “Por que isso está acontecendo? Mais de dez minutos de uma experiência esgarçada que aponta, novamente, para o dispositivo cinematográfico.

Figuras 5 e 6: *Cães Errantes*.



Fonte: Prints do filme.

Fíguas 7 e 8: *Journey to the West*.



Fonte: Prints do filme.

É certamente um paradoxo que um cineasta tão diretamente simples e rígido em sua estrutura estilística (supostamente) realista, seja capaz de provocar um alto grau de artificialismo em sua imagem, essa sendo, inevitavelmente, exposta em sua materialidade⁷, em seu não-movimento, na inconsistência de sua natureza. A figura do Monge aparece pela primeira vez no curta *Walker* (2012), onde o mesmo Lee Kang-sheng se coloca sob o manto vermelho para vagar pela cidade. Começando dentro de um edifício, o monge logo adentra na grande metrópole, onde é alvo da curiosidade de quem passa. Os passos são lentíssimos (Fig. 9 e 10) e fora de sintonia com o restante das pessoas.

O que testemunhamos nesses vinte e um planos é o nascimento do cinema a partir do espírito da fotografia - ou, inversamente, um filme que tenta de tudo o que está à sua disposição para escapar às exigências do movimento para a frente e retornar à fotografia [...] *Walker* insere algo estranho e incomensurável em seu contexto fílmico - algo que nos faz pausar, não simplesmente para chegar a novas leituras, mas para desestabilizar a própria maneira pela qual tendemos a esperar sentido e inteligibilidade ao direcionar nossa atenção para textos e imagem, movendo-se ou não (KOEPNICK, 2017, P. 78 e 80).

Figuras 9 e 10: *Walker*.



Fonte: Prints do filme.

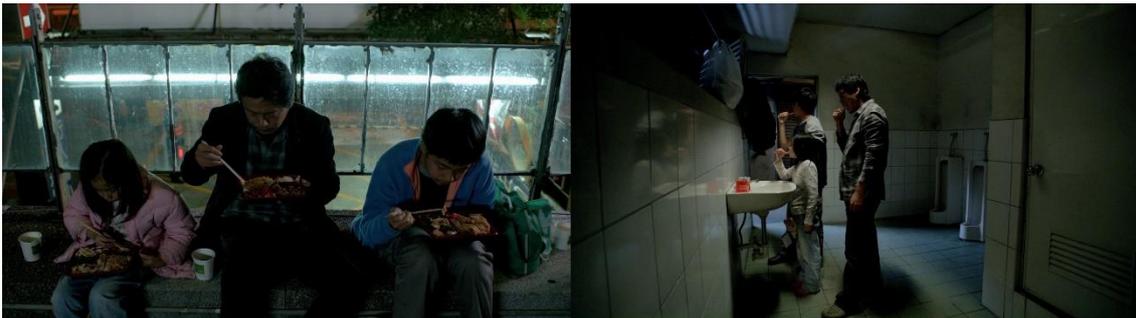
O que Lutz Koepnick (2017) reconhece a partir de *Walker* é um desejo, por parte do filme, em não querer ser cinema. Ou melhor, em desafiar nossa compreensão acerca das noções cinematográficas. A ação de caminhar ressurgiu enquanto político ao evidenciar um outro fluxo temporal de um corpo que existe fora de um tempo convencional, entendido como urbano e deveras acelerado. Tsai Ming-liang dilui as fronteiras entre documentário e ficção e atém-se à própria materialidade bruta do registro, que é cabível de significações, porém nunca refém delas, pois o movimento contém a potência de ser irreduzível ao discurso unilateral. A solidão de seu protagonista mais uma vez se torna indissociável de uma maneira de se entender a

⁷ Em *O Buraco* (1998) e *O Sabor da Melancia* (2005), Tsai Ming-liang trabalhou seu artificialismo através dos excessos do gênero musical em contrapartida com a imobilidade econômica de seus planos longos, resultando em duas obras que despontam constantemente para o choque de realidades de seus momentos calmos contra seus momentos eufóricos.

imagem em movimento, uma que tencione seus alicerces, atrofiando sua natureza, reduzindo-se a migalhas: restos de cinema e resquícios da fotografia, inseparáveis dos mínimos detalhes do corpo de seu ator.

Percebo que com o passar dos anos, a maneira com que seu cinema foi se desapegando de recursos narrativos acabou fazendo com que se aproximasse com os primórdios do cinema. Por exemplo, *Cães Errantes* (Tsai Ming-liang, 2013) é um filme, mais uma vez, de estrutura simples: Pai (Lee Kang-sheng), filhos, e ocasionalmente uma figura feminina (a mãe?), fazem diversas atividades pela Taipei Moderna. Em situação de extrema miséria, Lee trabalha embaixo da ponte, enquanto os filhos exploram a praia, o supermercado, etc. *Cães* não é desenvolvido por uma linha cronológica – ao invés disso, Tsai concentra-se em fazer com que suas cenas iniciem e terminem em si, pouco importando o que veio antes ou que virá depois. Muitas vezes são cenas de um único plano e que não são difíceis de serem descritas (Fig. 11 e 12): Lee se alimenta, escova os dentes junto às crianças e trabalha como anunciante de imóveis.

Figuras 11 e 12: Cães Errantes.



Fonte: Prints do filme.

Nessas imagens acima, percebemos os personagens no centro do quadro realizando suas ações. O que o movimento faz é apenas reiterar as ações, fazendo-as persistir. “Mãos para cima, com a comida na direção da boca, e para baixo, na direção de mais comida” (Fig. 11). Aqui, o movimento não adiciona uma grande profusão de novos sentidos ao roteiro, ele é uma maneira de fazer persistir o mesmo, fazendo o espectador adentrar no outro tempo através da repetição.

Sua estrutura simples reduz às ações mais básicas que cada situação pode trazer, possuindo um registro bem direto dos acontecimentos reproduzidos. Cada cena possui uma energia própria que surge e desvanece em si. Tematicamente não soa tão estranha perto dos exemplos mais crus do neorealismo italiano; filmes como *A Terra Treme* (Luchino Visconti, 1948) possuíam uma maneira relativamente semelhante a *Cães*, o registro de um cotidiano, como maneira de nos fazer apreender o peso de uma rotina – mesmo que esta seja fragmentada e ambígua – e como gesto imagético de nos fazer habitar a potência específica de cada momento

apresentado. O filme de Tsai busca uma narrativa mais solta, à primeira vista desinteressada de seus registros, mas que nos atinge no impacto de momentos específicos de angústia e em seguida desaparece em momentos banais de tédio.

Enquanto gesto imagético, levando em consideração a imagem enquanto ato⁸, podemos dizer que o cinema de Tsai Ming-liang caminhou em direção aos primeiros filmes dos irmãos Lumière. Tenhamos em mente *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895) e *A Chegada do Trem a Ciotat* (1895) filmes que existem unicamente em um plano, potencializando a experiência da imagem em movimento pela força embutida nele – e não por um truque de montagem. O interesse desses filmes é o registro de uma ação com a menor quantidade de artifícios possíveis, a ação existe, ela é registrada, e o filme cessa de existir ao seu término. Existe a excitação pelo dispositivo cinematográfico enquanto mídia capaz de captar diversos gestos em movimento, em reproduzir banalidades como pessoas saindo de uma fábrica, trens chegando em estações, etc.

O contexto da Paris do final do século XIX era de uma cidade em êxtase e apaixonada pelos progressos científicos. Consequentemente, novas sensibilidades surgiram. A pesquisadora Vanessa R. Schwartz (2004) aponta um particular interesse por visitas aos necrotérios da cidade:

A grande maioria dos visitantes não ia lá pensando que poderia de fato reconhecer um cadáver. A pretexto de cumprir um dever cívico, iam só para olhar. Era voyeurismo público [...] Algumas pessoas acreditavam que a popularidade das visitas públicas ao necrotério, como o próprio interesse nos jornais, originava-se do interesse público pela chamada realidade (SCHWARTZ, 2004, p. 340-341).

O cinema nasce desse fascínio pelo real, por suas nuances e pela própria noção de espetáculo da imagem que tornavam acontecimentos “realistas”, como essa visita ao necrotério, tão populares. Ao rever alguns desses filmes, percebe-se o fascínio que a câmera possui pela imagem em movimento: o ímpeto em filmar acontecimentos do cotidiano. No caso emblemático do filme *A Chegada do Trem a Ciotat*, temos a famosa história da plateia fugindo da sala de projeção em pânico por acreditar que o trem iria atropelá-las. Um impacto que não é extraído por um truque de montagem – tendo em vista que são filmes de um único plano estático –, e mais pelo conteúdo da novidade tecnológica, indo direto com os anseios de um público do final do séc XIX. Refiro-me ao caráter material dessas imagens, o movimento dos corpos e dos objetos sendo reproduzido em seus mínimos detalhes pela primeira vez, mas também ao que

⁸ Ato que nos diz sobre sua linguagem, sobre sua natureza e seus efeitos no espectador.

elas representam: o fascínio por um movimento/ação/gesto que é capturado para uma sociedade ávida pelo real.

Portanto, é possível dizer que o cinema de Tsai Ming-liang caminhou em direção, conscientemente ou não, para o primeiro cinema enquanto estética. Estruturou-se, livrando-se de excessos, foi entornando-se para um registro bruto de ações banais. Procurou uma capacidade dentro da imagem prolongada em evocar sensações, estados de espírito.

2.2 A PRESENÇA DA IMAGEM

Dois autores surgiram enquanto procurava uma bibliografia para tentar lidar com essa nova dimensão da imagem, Hans Ulrich Gumbrecht e Laura Marks. Começando pelo primeiro, o teórico alemão canalizou em seu livro “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir” (2010) um desejo de que a dimensão afetiva dos objetos da comunicação fosse levada em sua importância epistêmica para as ciências humanas.

Gumbrecht traz seu livro uma dicotomia de duas maneiras de se apreender conhecimento: o efeito de sentido e o efeito de presença. O primeiro é relativo à interpretação do sujeito diante dos objetos. O autor argumenta que essa é a principal maneira que a academia valida o conhecimento.

“hermenêutica” passou a ser o nome do subcampo filosófico que se concentra nas técnicas e nas condições da interpretação. Porém, muito antes da emergência dessa subdisciplina acadêmica, a 'interpretação' (e com ela a 'expressão') já se tornara o paradigma predominante – e, pouco depois, exclusivo – que a cultura ocidental disponibilizava para quem quisesse pensar a relação dos seres humanos com o mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 13)

Essa relação, argumenta Gumbrecht, é estabelecida por uma distância entre o sujeito e o mundo, uma linha mediada pela interpretação. A crítica do autor vai para um certo estar no mundo que é vivido estando além das coisas que o habitam: excluindo-se como sendo parte deste mesmo mundo. À primeira vista, me atraía bastante por tal crítica e a enxergava como ponto de partida de um mesmo incômodo⁹. Gumbrecht fornece uma nova maneira de validar outros caminhos que conectam o sujeito com o objeto e não os separa.

Para o autor, o contraponto para a tirania do sentido nas ciências humanas assume a forma de uma cultura de presença. Numa cultura de presença, os seres humanos “querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição [...] de seus próprios corpos

⁹ Em relação ao meu caso específico sendo acerca dos estudos de *Slow Cinema*, pois eles reconheceram uma dimensão próxima do da “presença” em vários cineastas, porém eles permanecem em um lugar interpretativo acerca de tal dimensão, se tornando muitas vezes um caso de identificar tal dimensão e não de se posicionar a partir dela.

[...] nos ritmos dessa cosmologia” (GUMBRECHT, 2010, p. 109). Definido como algo que é sentido no corpo, algo que experimentamos seu impacto fora de uma zona interpretativa.

O estudo de presença do pesquisador alemão me parece propício às caminhadas intermináveis de *Walker e Journey to the West* e ao olhar interminável para fora do plano em *Cães Errantes*. O cinema de Tsai Ming-liang é moldado pela presença que essas imagens esgarçadas podem possuir, é construído em torno da aposta de que imagens prolongadas pelo tempo possam faiscar uma nova relação com o espectador, uma que não seja referente a expectativas de um roteiro que anseia por *plot twists* ou por jogos de montagem. Tsai constrói em torno da força que emana da persistência sem ser cortada, como se ela suspende-se um cinema de ação por algo mais do presente de seu momento. Entendê-lo pelos aportes teóricos de Gumbrecht foi a primeira articulação teórica com um lugar que não sacrificou meu lugar enquanto atravessado por essas imagens. Uma cultura de presença é relativa à dimensão corporal, do arrebatamento do sujeito por parte do objeto, como também de certa disposição que nós possuímos em relação a certos momentos, como por exemplo, quando vamos escutar nossa canção favorita ou ansiamos para um evento que nos trouxe prazer em momentos anteriores.

Gumbrecht defende também a capacidade da presença de materializar situações, memórias, ou realidades de outros tempos. Seu objeto principal é a literatura¹⁰ e como as palavras, a montagem de sentenças, o corpo de um livro, são elementos que em si possuem a capacidade de nos atingir muito além do significado delas.

O texto é muito mais do que uma simples descrição daquele desejo ou daquele breve momento de realização. Se lermos o poema em voz alta, seu ritmo pode produzir, por um breve momento, a impressão de invocação e de manter viva a presença do fim de verão. Pois poemas são muitas vezes capazes de performar aquilo que descrevem tão bem (GUMBRECHT, 2016, p. 90).

A materialidade das coisas é em si uma maneira de evocar sensações e disposições no sujeito que vai além do que é explícito. A própria noção de ritmo (seja de uma música, um poema, um filme, uma ópera, etc) é um condutor à dimensão da presença, uma maneira do ser humano suspender seu tempo, sendo responsável por uma “presentificação em uma dimensão ontológica da imaginação” (GUMBRECHT, 2016, p. 97) em contrapartida à cultura do sentido. Portanto, penso que o cinema de Tsai Ming-liang em sua montagem de situações que não dizem respeito a uma narrativa convencional se relaciona com o espectador muito mais pela evocação

¹⁰ Entretanto há constantes menções a outras formas de arte em sua obra como sendo carregadas de efeitos de presença e sentido. O autor defende (2010) que todas as coisas do mundo são cabíveis das duas culturas apresentadas em seu livro.

afetiva do que é apresentado do que pela construção de sentidos entre as cenas. Os filmes aqui trabalhados são imagens carregadas de emoções.

A obra de arte para Gumbrecht (2016) ganha uma importância essencial para seus conceitos. Algo que é capaz de suspendê-lo do *Erkenntnis*. Tal palavra é definida por um caminho binário: por um lado há o desejo de se “apropriar do mundo por meio de conceitos” (2016, P. 33), por outro lado existe a sugestão de que esses conceitos são inéditos. “tenho esperança de que a arte possa me dar um tempo alheio ao *Erkenntnis* – tanto que, de fato, estou preparado para saudar e celebrar qualquer coisa que me dê tal alívio” (GUMBRECHT, 2016, p. 33). Arte enquanto suspensão de uma realidade, tanto intelectual quanto do campo do vivido, amarrada por sentidos e interpretações.

A partir dos efeitos de presença, Gumbrecht (2010) define a experiência estética como momentos de intensidade dos efeitos de presença, sendo produtos particulares de determinados contextos culturais; afirmando que os sujeitos a buscam como maneira de sair de um cotidiano construído amplamente por meio de efeitos do sentido. Nesse caso, a experiência estética é entendida como uma necessidade para o sujeito entrar em contato com algo que ele não procure significar de imediato. Algo que nos invade e nos altera de maneira sensível. Novamente, pontes entre o teórico e os filmes apresentados nessa pesquisa são feitas. Autores como Flanagan (2012), De Luca e Barradas Jorge (2016) apontam que a materialidade contemplativa de muitos filmes contemporâneos, incluindo Tsai Ming-liang, representa uma nova maneira de se lidar com a fruição do tempo nas sociedades capitalistas, essas marcadas por cotidianos acelerados e vivências carregadas do bombardeamento imagético. Ou seja, é possível que a proliferação dos filmes lentos ao redor do mundo surja como uma nova experiência desacelerada que induz o sujeito a um estado sensível que diverge do que ele encontra em seu cotidiano. Algo complicado de se provar cientificamente (que vai longe dos problemas dessa dissertação), mas que sob a luz de Gumbrecht estabelece um diálogo possível.

Gumbrecht não é ingênuo em achar que a dicotomia conceitualizada em seu livro funciona perfeitamente como dois blocos separados um do outro. Ele reconhece que um efeito sempre estará atrelado ou mediado pelo outro. Portanto não há como ter autênticos e puros efeitos de presença, eles sempre serão experimentados com camadas de sentido¹¹. Acredito que a dificuldade do autor com essa dicotomia acabou por fazê-lo trabalhar com o conceito de *Stimming* (de maneira geral, tal palavra é traduzida como “atmosfera”), esse mais antigo e amplamente trabalhado pela fenomenologia de Heidegger.

¹¹ Mesmo em um cineasta que escape de convenções cinematográficas como Tsai Ming-liang, existe a construção de sentidos através de seus enquadramentos, de suas escolhas em relação à duração e montagem dos planos, etc.

“Atmosfera, ambiência, Stimming” (2014), livro de Gumbrecht que fornece um estudo para potenciais escondidos no contato do sujeito com a obra, enfatizando “algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT, 2014, p. 14). O teórico se vale de outras línguas para invocar os sentidos que a palavra *Stimmung* possui:

Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num continuum, como escalas de música (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Uma certa sensação que paira sobre as coisas do mundo, fazendo assim, associações imagéticas com estados gasosos, por ser algo que ronda, que emana do objeto em questão. A defesa de Gumbrecht em lidar com a obra de arte em busca de suas atmosferas em busca do *Stimmung*, vem do fato do autor perceber que “está é a orientação de grande número de leitores não profissionais” (2014, p. 12). Tal afirmação indica um desejo de fornecer ferramentas (mesmo que essas não sejam tão precisas ou bem definidas) para pesquisadores acadêmicos trabalharem com os objetos em um nível, de certa maneira, mais inocente. Uma maneira de tentar livrar, aos poucos, da bagagem teórica e taxativa (e, portanto, redutora) que o pesquisador possui, apoiando-o em pensar o objeto pelo viés da experiência, do não dito.

Gumbrecht aponta para uma “vitalidade estética” (2014, p.23) no estudo do *Stimmung* na obra de arte, como meio de construir caminhos que levem o pesquisador ao cerne da experiência sentida. Importante lembrar que o autor não cai no ato falho de achar que o objeto de arte possui uma essência única que todos conseguem ou devem acessar, afirmando que se relacionar em busca de um *Stimming* não se trata de decifrar algo por detrás dos objetos, “pois estes não têm significação fixa” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). O que o autor oferece é uma possibilidade, uma tentativa de seduzir seus leitores em abrirem suas análises para o que não é dito, porém percebido, no contato com os objetos artísticos.

Heidegger trabalhou com tal conceito para além da obra de arte, articulando-o com uma predisposição que o sujeito – enquanto indivíduo de bagagem cultural própria e de contextos mais gerais – tem para as coisas do mundo. Seja em um grau favorável ou não, uma atmosfera é determinada pelo contato do sujeito com outros, bem com os objetos do mundo. Já Gumbrecht o adaptou para um tratamento estético com a obra de arte, se para Heidegger o conceito servia para entender o que é evocado a partir do contato do sujeito com as coisas do mundo, para

Gumbrecht é uma maneira de entender o que emana da obra de arte a partir do que não é explicitado.

O autor reconhece o caráter frouxo, metodologicamente, da ferramenta que propõe e não oferece uma resposta direta em como aplicá-lo. Contudo, defende alguns planos de trabalhos com o conceito: “Em muitos casos, mais vale apontar na direção de ambientes possíveis do que descrevê-los em seus pormenores (muito menos celebrá-los)” (GUMBRECTH, 2014, p. 28). De qualquer maneira, é um pensamento intuitivo, um que lance o pesquisador no campo das incertezas do objeto, incapaz de teses definitivas. “O que importa, sim, é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal - render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECTH, 2014, p. 30).

Para Gumbrecht, a atmosfera de determinada coisa nunca é separada de sua materialidade, é sempre algo que surge a partir de nosso contato com o presente desses momentos em que sentimos o objeto. O autor (2014) traz um caso particular do livro “Morte em Veneza”, de Thomas Mann, onde afirma não conhecer nenhum leitor dessa obra que tenha se surpreendido com o fato do romance central nunca se concretizar e que o protagonista morre no final. “O livro é mesmo a evocação de uma decadência *fin-de-siècle*, em toda sua complexidade – em nuances, odores, cores, sons e, acima de tudo, nas dramáticas alterações do clima atmosférico, que tanta fama deram a essa obra” (GUMBRECHT, 2014, p. 15).

Nesse caso, através das relações com as palavras, da montagem dos parágrafos/frases/capítulos, Thomas Mann soube fazer presente um outro tempo, diferente do daquele que lê o livro décadas depois. Gumbrecht tenta fazer com que tal conceito seja uma ferramenta capaz de fazer materializar a história que alicerça o contexto do livro, tanto seu universo particular quanto o que foi responsável por sua criação (o tempo de seu respectivo autor). Portanto o “*fin-de-siècle*” que o livro evoca seria uma capacidade que a escrita de Mann teve de levar Gumbrecht para o contexto existente do final do séc XIX/início do séc XX. Um lugar existente entre o contexto dentro do livro e o contexto cultural da Europa. Em outro exemplo, o alemão vê na derradeira obra de Machado de Assis, “Memorial de Aires”, a evocação de um Brasil saudoso pelo império que fora recém-transformado em república.

Portanto, um dos interesses de Gumbrecht em trabalhar com as atmosferas é fazer surgir na obra de arte um tempo histórico em que ela estava inserida. A partir do presente –o momento em que lemos um livro, ouvimos uma música, observamos uma pintura, etc –, fazer surgir o passado novamente. Entretanto, o autor não coloca o questionamento se tal passado histórico é evocado pela materialidade do objeto ou pelo conhecimento prévio que possuímos de determinados períodos históricos. Parece-me um uso delicado e que corre o risco de se valer de

um polo para justificar outro, podendo se mostrar incapaz de levantar novos lugares. Entretanto, quando o autor se refere ao fato de que Mann fez os leitores sentirem “atmosféricamente” a relação dos protagonistas como uma fadada ao fracasso, acredito que se torna um uso mais interessante de ser trabalhado. Pensar o *Stimmung* na obra de Gumbrecht é entender que tal conceito representa na obra do autor um projeto pessoal que incluem “tornar os efeitos de presença um objeto de pesquisa nas humanidades” (2014, p. 15). Portanto, não vejo como conceitos dissociados um do outro, mas como ferramentas de pensamento que procuram validar outras maneiras de análise.

O livro de Laura U. Marks, “The Skin of Film” (2000), assim como Gumbrecht, busca entender obras de arte por outros caminhos. No livro, a autora discute cineastas e filmes amplamente marginalizados dos grandes circuitos comerciais e de festivais, que possuem um apelo muito forte com movimentos de diáspora. Filmes com protagonistas que tiveram que abandonar seus lares rumo a novos países, cinema de diáspora, filmes dentro de campos de refugiados. O gênero do documentário atrelado ao caráter melancólico do exílio.

Ao invés de uma análise estritamente sociológica, Marks se concentra em se aproximar com as imagens do deslocamento, da memória e da nostalgia dos filmes debatidos. Em primeira instância, a autora olha para a forma fílmica dos exemplos, porém, o que se segue pode ser traduzido como um verdadeiro gesto empático com as imagens. O que é defendido por Marks é que as escolhas estéticas de muitos desses filmes acabam por resultar em uma apreensão fílmica para além do sentido da visão, relacionando-se com outros sentidos do espectador. “Os sentidos que estão mais perto do corpo, como o senso de toque, são capazes de armazenar memórias poderosas perdidas para o visual” (MARKS, 2000, P. 130). Sua investigação procura como o audiovisual evoca sentidos para além da visão.

Quando estou assistindo a uma cena filmada em um jardim em *Sweetness Lingers*, de Shani Mootoo (1994), closes de flores de magnólia me lembram como elas cheiram, e o zumbido de insetos me lembram o calor do verão. Pois a fita atrai associações com jardins que conheci em minha Alabama ancestral, associações que são provavelmente um pouco diferentes das do artista e de outros espectadores (MARKS, 2000, P. 148).

Marks confere importância à memória do espectador, às suas associações, como maneira de refletir acerca de uma obra. O subjetivismo se torna uma maneira de povoar as imagens como se o espectador as possuísse. Quando a autora argumenta (2000, P. 159) que determinados filmes possuem a capacidade de colocar a visão o mais próxima possível – em um deslocamento que poderíamos simplesmente afirmar que o sentido de olhar seria extremamente próximo ao de tocar algo – da imagem, não me parece algo tão distante das imagens da obra de Tsai Ming-liang. O desejo pelo toque surge como uma recorrência não somente enquanto temática nos

filmes do diretor, mas também como a própria estética que o diretor possui com o corpo de Lee Kang. Voltemos ao exemplo do penúltimo plano de *Cães Errantes* (Fig. 5 e 6) quando Lee passa mais de 10 minutos buscando uma maneira de se aproximar da personagem feminina e finalmente consegue tocá-la, a imagem assume um caráter duplo, por um lado ela se torna quase tátil pelo seu esgarçamento, por outro o peso de tal momento é reforçado pela temática da solidão, resultando em uma cena carregada de ações quase tangíveis.

Marks se utiliza do termo “visualidade háptica” (2000, p. 162), que seria justamente a aproximação da visão com outros sentidos provocados por determinada imagem – onde os olhos atuam sensorialmente para além de seu sentido. Marks analisa seus filmes como se estivesse a tocá-los, pois a autora enxerga essa característica como sendo um desejo por parte do objeto. Algo que também ocorre, a meu ver, no cinema de Tsai Ming-liang. Dito de outra maneira, não se trata necessariamente de uma metodologia que é distante do objeto (algo que a autora aponta como próprio da “visualidade óptica”), e sim algo que permite um posicionamento crítico a partir de uma espécie de impacto por aquelas imagens. Não é um arcabouço teórico de ferramentas prontas ou estáveis, é algo que nasce do choque, da intrusão das imagens no pesquisador. Um caminho analítico a partir do gesto, da materialidade, de uma relação mais íntima que surge do pesquisador com o filme: “Uma composição háptica apela para conexões táteis no plano superficial da imagem [...] privilegiando a presença material” (2000, p. 162 e 163).

Os diálogos com Gumbrecht se tornam notáveis até pelo uso da palavra “presença” para designar um apelo sensorial e corporal dos objetos em questão. Em ambos, interessa uma dimensão que existe entre espectador e objeto, uma força que surge no acontecimento da experiência, por isso Marks afirma que as imagens hápticas “possuem a impressão de estarem sendo vistas pela primeira vez” (2000, p. 178), como se o gatilho para outros sentidos que é disparado resultasse em uma experiência imagética que surge em si e desaparece em si. Um aspecto tátil que aparece e desaparece, como o bater de asas de uma borboleta, indo e voltando.

Tal condição da imagem é bastante próxima de muitos filmes de Tsai Ming-liang, em especial *Cães Errantes*. O filme de estrutura simples e de uma narrativa ambígua e diluída, onde cada cena possui uma energia própria, enfatizando o presente dos momentos. A proximidade da imagem enquanto ato que surge em *Cães Errantes* bem como nos exemplos trazidos por Laura Marks indica que o conceito defendido como imagem háptica vai muito além de um tipo de cinema específico.

A epistemologia tátil envolve pensar com a sua pele, ou dar tanto significado à presença física de um outro quanto às operações mentais da simbolização.

Este não é um chamado à regressão intencional, mas ao reconhecimento da inteligência do corpo que percebe. O cinema háptico, aparecendo para nós como um objeto com o qual nos relacionamos em vez de uma ilusão na qual entramos, invoca esse tipo de inteligência incorporada e mimética (MARKS, 2000, P. 190).

O comentário acima mostra que Marks, como Gumbrecht, não é ingênua em acreditar que a ferramenta irá alterar profundamente uma maneira de se lidar com os objetos. O que ambos autores tentam é reconhecer que há uma maneira de se apreender conhecimento que fuja do abismo mediado por vários arcabouços teóricos de significado/significante entre objeto e pesquisador. Uma dimensão que trabalhe o impacto emocional e afetivo que objetos possuem em nossos corpos. Imagens hápticas, *stimmung*, presença, são chaves de acesso para articular o cinema de Tsai Ming-liang. Tais autores me fizeram procurar os gatilhos constantes para se adentrar a obra do malaio e um dos mais recorrentes é a maneira como a água surge nos filmes.

2.3 ATMOSFERAS QUE EVOCAM A QUIETUDE

Água é um elemento constante na cinematografia de Tsai Ming-liang: chuvas, goteiras, inundações, vazamentos, até mesmo a ausência de água aparece em *O Sabor da Melancia* como parte do roteiro. No filme, há uma crise no abastecimento de água nos lares taiwaneses. Nesse contexto, o líquido refrescante de melancia surge como substitutivo, enquanto Tsai faz diversos paralelos visuais entre o ato sexual como sendo indissociável da produção de elementos líquidos – o ato de suar, o ato de gozar, etc. Já em *O Buraco*, inexistente qualquer cena sem o barulho de uma tempestade, que no caso do filme é responsável por causar o isolamento caseiro dos personagens, ao mesmo tempo em que no início do filme é explicitado que o mau tempo de chuvas fortes propagou uma doença. Entretanto, para além de uma ferramenta de roteiro, Tsai relacionou os elementos líquidos presentes em suas imagens como uma maneira de se experimentar sensações.

O barulho da água pingando e líquidos escorrendo são presenças constantes em vários filmes do diretor. Uma poça de água é – em sua imagem serena e calma e na sua ausência de sons estridentes – uma potência para induzir o espectador a estados mais ritmados e relaxantes. Como se o som da água, a evocação da água, fossem condições para adentrar em determinados momentos que o filme se propõe.

Em *No No Sleep* (2015), o personagem do monge (de novo, Lee Kang-sheng) prossegue sua lenta caminhada por Taipei, mas dessa vez ele caminha rumo a um repouso. Tsai coloca *travelling shots* dentro de um trem em movimento (Fig. 13), onde o lado de fora se assemelha a um rio banhado por luzes *neon*. Observamos um mundo fluído, em movimento, de uma beleza plástica que chama atenção por possuir um caráter calmo, próprio de viagens na janela, onde o

exterior se transforma em uma grande tela que nos coloca em um ânimo muito particular e reconfortante – quase um *mood* sonolento. O filme prossegue nessa direção mais relaxante, ao colocar o corpo de Lee em uma piscina (Fig. 14), o personagem permanece de olhos fechados, com a cabeça inclinada e fora da água, essa se mantém nitidamente transparente. Pequenas ondulações se formam, em um contexto de um plano longo, tal aspecto coloca a materialidade da imagem quase em formato líquido. O corpo relaxado pode nos fazer interpretar que o personagem está calmo, mas são as pequenas ondulações e o caráter sereno da piscina que visa aproximar o espectador de tal estado. Percebo que o filme tem uma necessidade de ir parando, desacelerando um fluxo, ele evoca uma atmosfera (valendo do termo por Gumbrecht) de águas calmas, cujas ondulações denotam um estado de quase sono. O movimento de um riacho azulado e neon passa pela piscina, em seguida vemos Lee em um close-up dentro de uma sauna (Fig. 15). Nesse plano, se tornam perceptíveis as pequenas gotas que moldam seu rosto e o personagem começa a se portar de maneira sonolenta. Apesar do espaço ser alaranjado, Tsai equilibra a cor do plano com o branco e bege do lado de fora, ocasionando em uma harmonia imagética. O espectador é convidado a associar o frio do lado de fora (estado gasoso) com o suor relaxante (líquido) do interior, como se a imagem induzisse que a água irá evaporar logo. Não à toa, o filme conclui com Lee dormindo em uma cama (Fig. 16). Tsai buscou entender a potência da água na imagem, seu movimento (Fig. 13), sua estabilidade (Fig. 14) e sua transformação (Fig. 15). Se trata de um percurso em direção ao sono, à tranquilidade – uma que vai crescendo na imagem e que se concretiza no corpo do personagem no último plano.

Figuras 13 à 16: No No Sleep.



Fonte: Prints do filme.

Em *Eu Não Quero Dormir Sozinho* (2006), o diretor recorre à evocação da água como elemento de quietude, ao concluir seu filme com a imagem dos três personagens principais dormindo em uma cama que flutua em um espaço escuro. Água enquanto matéria do sono, terreno para se dormir à noite inteira (Fig. 17), quase como se fosse a matéria na qual os sonhos são feitos (durante a cena, ouvimos uma canção popular na rádio em volume baixo). O mais próximo de uma redenção para esses protagonistas que possuem sentimentos conflituosos e agressivos uns com os outros. Dormir é flutuar em um chão que se move lentamente, em uma imagem hipnótica do sono.

Figura 17: *Eu Não Quero Dormir Sozinho*



Fonte: Print do filme.

Para além de um elemento recorrente por parte da narrativa em *O Sabor da Melancia*, a água se torna responsável diretamente por uma mudança na estrutura do filme. Lee Kang-sheng decide tomar banho em uma caixa da água do prédio onde ele, instantes antes estava atuando em um filme pornô. Em determinado momento, o personagem se deixa boiar (Fig. 18) no pequeno lago artificial carregado de espuma oriunda de produtos capilares, logo em seguida ele submerge, corta-se para o ator em forma de uma criatura do mar que se assemelha a um tritão (Fig. 19) cantando uma música melosa sobre estar solitário no mundo, uma orquestração não-diegética completa a cena. A água aqui funciona como elemento de higienização do corpo, no entanto ela funciona quase como um portal para se acessar uma dimensão que nunca fica clara se é parte da diegese ou se torna apenas um devaneio que surge do ato de flutuar na água. Banhar-se após um dia de trabalho, limpar o corpo, o cabelo, as orelhas, se permitir um

momento quieto, isolado, para além da rotina exaustiva. Se colocar na água e permitir ser absorvido por ela, adentrar em outra realidade. O curioso é que a transformação de Lee em uma criatura acaba por apresentar uma nova configuração do filme também, diretamente artificial (os adereços no corpo de Lee não tentam colocá-lo como um ser realista), estridente, colorido e de emoções intensas, bastante diferente do ator pornô contido e que não sabe dialogar de maneira clara. Água enquanto catalisador para uma outra existência, outra experiência de vida. Figuras 18 e 19: Lee humano e Lee tritão.



Fonte: *Prints* do filme.

Em uma noite chuvosa em Taipei, pessoas assistem a um filme antigo em um velho cinema. Do número reduzido de sujeitos que estão lá, poucos assistem ao filme. Os personagens de *Adeus, Dragon Inn* (2003) constantemente vagam pelo cinema ou flertam de maneira desajeitada, um dos únicos diálogos do filme ocorre ao final da projeção do filme em questão, onde dois senhores comentam que ninguém mais vai ao cinema. O filme também se concentra nos trabalhadores do cinema: o projetorista (Lee Kang-sheng) arruma os rolos de filme, a mulher da bilheteria coloca um balde seco embaixo de uma goteira, varre o chão e janta de maneira solitária em sua sala. A personagem possui uma dificuldade em andar, portanto faz suas ações lentamente, ao fechar o cinema, ela caminha pela noite iluminada e chuvosa (Fig. 20) e sai do plano. Nesse momento uma música extra diegética tristonha começa a tocar e o filme acaba. A paisagem urbana à luz artificial com uma antiga canção em si já seria algo passível de uma evocação melancólica da experiência em grandes cidades, porém sob o barulho constante da chuva, tal cena ressalta todos os lamentos que permeiam o filme – a morte do cinema, a solidão das pessoas naquela sala, a dificuldade em se relacionar com outros indivíduos – sob a imagem, lenta, de uma mulher saindo de cena. A água nesse momento faz escorrer, faz pingar, faz pequenas poças, ela molda uma cena banal – uma noite em centro urbano – em algo universal, uma imagem carregada de tristeza, pertencente a um contexto além de delimitações geográficas. Nesse sentido, a água parece ser, em teoria, indiferente aos dramas que são apresentados no

filme, entretanto sua aparição os envolve poeticamente como uma marca expressiva daquelas situações.

Figura 20: Lágrimas na chuva, *Adeus Dragon Inn*.



Fonte: Print do filme

Em muitos desses exemplos, existe um momento onde a água é sempre relacionada como elemento de quietude, uma indução para o personagem (e espectador) relaxarem. Em diversos casos da cinematografia de Tsai isso vai se repetir, como também ocorre outras formas de uma sensação do calmo surgir.

A quietude – incluindo ausência de trilha sonora extra diegética – nas obras do diretor muitas vezes torna-se um personagem. A duração prolongada de momentos quietos e calmos provoca o artificialismo do plano longo. Aqui, a falta de sons se torna uma maneira de adentrar a realidade daquelas imagens, uma maneira de apreender sensações e intercâmbios entre a tela e o espectador. Song Hwee Lim (2016) aponta que a temática da quietude dos personagens é colocada sob o peso da estética discreta de Tsai Ming-liang, ou seja, há um desejo de apreender uma realidade por nenhum outro caminho que não seja a própria.

Eu penso que há uma evolução na minha forma de representar a realidade. No início, em *Rebeldes do Deus Neon*, eu não podia suportar qualquer coisa que me parecesse falsa, ao ponto de que, quando um personagem se locomovesse de um local conhecido de Taipei a outro, eu tinha para mim que o tempo desse percurso tinha de ser preciso. Eu era maluco por autenticidade. Assim que eu comecei a trabalhar em *Vive l'amour*, eu tinha uma preocupação maior com a problemática do espaço, pela maneira como os personagens se distribuíam pelo apartamento. Ocorreu de uma maneira bem mais teatral. Havia uma grande distância entre a realidade e sua representação na tela. Eu fui cada vez mais caminhando para a abstração. E isso é o que eu acho que alcancei em *O*

Rio. O tratamento é muito mais simbólico e obscuro. Em *Rebeldes do Deus Neon* a tela está sempre cheia de personagens. Em oposição, se observar a primeira sequência de *O Rio*, você constata que Hsiao-kang e sua amiga estão sós na escada rolante no exterior de uma grande loja. Podiam ter diversos outros figurantes, mas deliberadamente eu os excluí, pois o espaço vazio remete ao estado psicológico dos personagens (MING-LIANG, Tsai)¹².

Pela afirmação do diretor, podemos constatar uma obsessão em moldar o espaço e tempo de seus filmes como sendo bastante próximos a seus personagens. O percurso da obra do malaio caminha em direção de uma estética cada vez mais minimalista, despreocupada com quaisquer outras coisas que afastem o espectador de um contato mais direto com o tempo inserido no corpo (quase) em movimento de seus protagonistas.

O tempo na obra de Tsai é experimentado quase que em sua duração real pelo espectador. É nessa busca pelo realismo extremo na retratação da lentidão de seus personagens que resulta na desterritorialização do espectador diante de uma outra experiência de cinema. Uma que vise destruir as distâncias entre a tela e sujeito. Como foi dito, o cinema do malaio culminou para uma estética econômica de artifícios e relativa ao primeiro cinema, ao fazer isso, despontou para um tipo de espectadorialidade próxima aos nervos da pele, incentivando sua plateia a suspender noções de tempo cinematográfico de muitos cortes e ações. Ao observar longos planos-sequência meditativos, a plateia é imposta a uma reconfiguração do seu lugar enquanto espectador, como se estivesse a receber tais imagens de maneira mais inocente, sem discursos explícitos evidentes e mais voltada a formas, corpos, espaços, e claro, água.

Ao mesmo tempo em que o espaço adquire um outro grau de importância, tanto por ser uma representação dos personagens impressa em forma de cenário, como também por sua presença ser reforçada diante do quieto e da imobilidade corporal. Ao optar pela ausência de diálogos de seu protagonista em boa parte de seus filmes e pela ausência de sons fora da diegese, o cinema de Tsai Ming-liang opta por recusar o espaço como sempre estando exclusivamente a serviço dos personagens e das ações narrativas. Ao invés disso, o diretor decide fundir os corpos humanos com as paisagens urbanas em uma simbiose que coloca ambos em igual importância. Através do esgarçamento temporal dos planos, existe a persistência dos corpos em cena, como também há a imposição dos cenários. Ambos se tornam maneiras de se apreender a realidade colocada diante do espectador, carregados de sensações e afetos. “Eu os escuto”¹³, afirmou o diretor sobre seu processo de escolher os cenários de seus filmes.

Portanto, ao redimensionar a experiência dos cenários como parte intrínseca no filme, alinhando-se com a presença do corpo dos personagens, o cinema de Tsai Ming-liang promove

¹² Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7255> > Acessado em 03/05/2018>

¹³ Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7255> > Acessado em 03/05/2018>

um encontro menos interessado em carregar seus filmes com subtextos por detrás daquelas imagens, e mais relativo à presença dos momentos, à materialidade da imagem que convida o espectador a ficar perdido entre associações com a tela. Aqui, o plano longo liberta o espectador para uma experiência mais sensorial de um cinema que quantifica emoções entre imagem e sujeito.

A plateia é deixada à deriva nos momentos de quietude dos filmes de Tsai. Ao invés de conscientemente conferir sentido a esses momentos, um estado mental à deriva pode ser, de fato, mais adequado à experiência do enigma e da ambiguidade desses momentos. Ficar à deriva, aqui, se torna uma forma de conhecer (LIM, 2016, P. 94).

Se deixar à deriva no meio de corpos perdidos entre paisagens urbanas, fazer-se sentir o tempo inserido nas imagens que são quietas, se colocar diante do presente daqueles momentos, todas são formas de se apreender o cinema de Tsai Ming-liang. Quando olhamos para sua filmografia, percebemos recorrências de ações, reverberações de um filme em outro e um interesse em desenvolver uma aproximação com corpos. Rostos ambíguos conduzem seus filmes, ações simples (comer, andar) compõem boa parte da duração de suas obras. Tais características nos levam a pensar seu cinema sob o termo “cinema do gesto”. A potência dessa constatação alavancou a pesquisa para pensar em uma metodologia para se estudar tais casos por um viés que não sacrificasse as sensações experimentadas na obra deste realizador.

2.4 O CINEMA DO GESTO

Com esse termo, não pretendo criar algo relativo ou próximo a outras *tags* comuns no cinema – *Slow Cinema*, Cinema Moderno, etc. Estes são amplamente utilizados para se definir um grupo de filmes com algumas particularidades estéticas que tendem a se diferenciar de um cinema hegemônico, isso é, hollywoodiano ou narrativamente convencional – roteiro com início, meio e fim bem delimitados. Tais termos também se inserem historicamente na linha do tempo da história da arte, pois é referente a um período, o tempo atual, a contemporaneidade, o cinema entre os anos 50 e 70, etc. Eles escapam uma delimitação exclusivamente estética ou estilística, pois é também uma maneira de capturar um bloco de tempo artístico como sendo referente à determinada tendência ou movimento. A escolha de tais termos, em vista disso, possuem implicações tanto culturais quanto estéticas.

O cinema do gesto, aqui, não pretende se expandir para além de Tsai Ming-liang¹⁴, também não é uma maneira de relacioná-lo com aspectos culturais contemporâneos e não

¹⁴ Gostaria de esclarecer que mesmo afirmando que a dissertação se vale do termo *apenas* para falar do cinema de Tsai Ming-liang, acredito que sua aplicabilidade pode ser estendida em relação a outros cineastas, especialmente

intento que minha alcunha coloque o malaio como um “caso decifrado”, impedindo-o de ser articulado com outros lugares. Meu termo não resolve nenhum quebra cabeça, é apenas uma relação que desenvolvo para articular o objeto de maneira que me pareça satisfatória para a pesquisa.

O cinema relativo às potências do gesto na obra de Tsai Ming-liang coloca no corpo de seus personagens – suas ambiguidades, seu caráter irreduzível a significações exatas e seus estados ora imóveis, ora inquietos – seu principal interesse em fazer cinema, isso nas consequências desses corpos, suas ações – caminhar, dormir, etc. O tempo esgarçado serve aos corpos como uma maneira de colocá-los em foco de maneira prolongada. A imagem persiste em corpos, fotografando-os obsessivamente sem interesses aparentes. Tsai se interessa pela forma das ações, gestos, feições de seus personagens de maneira quase abstrata, expandindo uma imagem para diversas aparições.

Por exemplo, o plano que abre *O sabor da Melancia* (Fig. 21) é uma bifurcação de dois caminhos. Em determinado momento, duas mulheres irão surgir de cada lado e se cruzarão. No plano seguinte, existe a reconfiguração dessa bifurcação na forma das pernas abertas de uma das personagens, ganhando conotações sexuais (Fig. 22). Ao longo do filme, imagens “bifurcadas” irão aparecer sob diversas formas: uma passarela (Fig. 23) em forma semelhante a pernas abertas, bem como diversos momentos em que a imagem irá se “dividir” entre dois espaços (Fig. 24, 25, 26). O gesto na imagem que aqui opera está em buscar formas semelhantes em diversos objetos e lugares, como se o ato de abrir as pernas ou de se dividir entre caminhos fosse uma maneira de se conhecer a realidade que o filme se propõe. Ao longo dos vários contextos sexuais em que as tais formas surgem, elas acabam responsáveis por dar ao filme uma atmosfera de sexo barato, reverberando à bifurcação enquanto algo sensual.

Já na narrativa metalinguística de *Adeus, Dragon Inn*, onde o filme exibido e as pessoas que o assistem fazem surgir possíveis comentários sobre o fim do cinema, sobre o fim da imagem enquanto experiência de uma sala escura cheia de pessoas, Marcos Aurélio (2018) aponta que Tsai Ming-liang confeccionou um tipo de imagem enquanto ato próprio dessa narrativa:

Adeus, Dragon Inn está ancorado em um certo projeto de imagem. Em nível do plano, em que cada quadro é uma verdade, um mundo, uma história, uma realidade concreta e, às vezes, fantasmática: a verdade do seu mundo, da história e dos corpos e fantasmas inscritos em cada movimento. Em nível de atmosfera indicial, a imagem é desenhada a cada momento, à medida que transcorremos nas narrativas do tempo e do espaço, como se sua fixidez e sua longevidade, que é mais do que um cacoete de montagem, dissessem-nos:

os que são taxados como *Slow Cinema*, tendo em vista seus realizadores próximos ao malaio em termos de uma gramática cinematográfica.

“Veja! pode ser a última vez”. Cada imagem é, simbolicamente, um ato de despedida a uma velha sala de cinema de rua de Taipei, Taiwan, cujos interiores nos remetem para os antigos templos de projeção cinematográfica (FELIPE, 2018, p. 256).

Esse caráter fantasmagórico da imagem é um gesto dela que serve apenas ao filme, o cinema de Tsai Ming-liang é cheio de tais “gestos” da imagem: A imagem do primeiro cinema em *Cães Errantes* (trabalhada tópicos acima), a imagem-água de *No No Sleep*. Ato que a imagem opera através de escolhas de montagem, estilo, conteúdo que denotam um interesse específico de cada filme em reconfigurar-se de determinada maneira.

Figuras 21 à 26: O ato da imagem em *O Sabor da Melancia*.



Fonte: *Prints* do filme.

Porém existe outra maneira em que a palavra “gesto” me parece entrar em sintonia com o cinema do malaio. O gesto, além de ser uma operação *da* imagem, surge também *na* imagem. Quando se propõe a filmar uma mulher chorando por vários minutos (Fig. 1 à 4), ou quando uma outra mulher olha para fora do quadro, enquanto um homem tenta se aproximar dela (Fig. 5 e 6), ou um monge descendo escadas por mais de dez minutos (Fig. 7 e 8), Tsai Ming-liang configura seu cinema como sendo um cinema interessado nos gestos que emanam dessas ações.

São imagens persistentes do ato de olhar, descer escadas, se aproximar, chorar. Delas escapam gestos e nuances que não dizem respeito a *insights* do roteiro, mas que são do domínio do corpo, e este é, como foi dito, incapaz de possuir um único significado. Assim, como os gestos que escapam dos corpos durante essas ações não “comunicam” algo de maneira direta, eles existem em si no intuito de serem livres de um roteiro, eles são independentes dos interesses narrativos do diretor.

Um cinema que serve à banalidade das ações, porém diante da duração prolongada do plano isso adquire uma nova dimensão, ocasionando em um novo tipo de experiência com os gestos e ações. “Não há moral, ética, códigos de honra e sociais a serem rompidos, ajustados e/ou seguidos. Não há nem mesmo a verdade, que não seja a da realidade da câmera”, um comentário pertinente de Marcos Aurélio Felipe (2018, p. 269 e 270) que nos lembra que ao ancorar o presente momento da câmera como única realidade de seu cinema, Tsai Ming-liang se mostrou fascinado, em um nível quase abstrato, pelas formas de seus objetos e corpos. Não se trata, por exemplo, da imagem de Lee Kang-sheng comendo em *Cães Errantes* ou dele pilotando uma motocicleta (Fig. 27 e 28), se trata da imagem carregada de duração de Lee proferindo tais ações. E tal duração possui como consequência uma capacidade da imagem em se ressaltar durante toda sua existência. Como se ela estivesse, ao pegar o exemplo de Lee na moto (Fig. 28), a dizer/comunicar “eu sou um homem pilotando uma motocicleta” repetidamente, entretanto para além desse aspecto controlado por Tsai, nessa ação prolongada emana particularidades específicas delas, o vento no cabelo, a expressão do rosto, a posição da mão, o barulho consistente, a forma da boca, detalhes e gestos *na* imagem que são tão presentes e vivos que se tornam parte essencial da experiência desses filmes e que não necessariamente são conscientes, tendo em vista de que são produtos do corpo inserido em uma dinâmica do tempo.

Figuras 27 e 28: O cinema do gesto.



Fonte: Prints dos filmes.

O cinema do gesto *na* imagem adquire tanto um caráter que visa reconstituir ações por durações prolongadas, como é o caso dos dois exemplos acima, como ele também “remonta” ações em torno de gestos incomuns e que provoca estranhamentos. Como por exemplo, a cena em que a personagem feminina em *O Sabor da Melancia* abre a geladeira de sua casa (Fig. 29), se deixa refrescar um pouco pelo ar gelado e logo em seguida, coloca a ponta da língua (Fig. 30) na melancia que está dentro da geladeira. A aspereza da língua em contato com a superfície da fruta é quase sentida pelo espectador. Um gesto inusitado que não visa um entendimento claro por parte do espectador e que não ocasiona que a história avance. Ele simplesmente surge. O gesto aponta para sentidos e sensações, mas não a um significado claro, ele é produto de uma atmosfera fílmica que é construída na dinâmica de corpos entre si e com o mundo que os ronda.

Figuras 29 e 30: Gestos inusitados.



Fonte: Prints do filme.

O cinema do gesto caminha, naturalmente, para uma ambiguidade da imagem. Não somente por ele ser feito de operações particularidades para cada filme e por cenas simples e diretas, Lee come, dirige um veículo, etc, que são prolongadas à exaustão – minando um roteiro convencional –, mas também por ele ser construído por diversos momentos como esse da melancia. Ações simples (abrir uma geladeira, sentir o ar gelado) que, reforçadas pelo tempo dilatado, vão “persistindo”, em cena, de maneira mais abstrata, gestos estranhos carregados de afetos. Entretanto, tais ações e gestos se tornam indissociáveis do fato de partirem, quase sempre, do corpo de Lee Kang-sheng. Os gestos que surgem nas ações do corpo do ator colocam a parceria dele com Tsai Ming-liang um caso único no cinema.

3 GESTOS E AÇÕES POR TODA UMA VIDA

3.1 TSAI E LEE

Tsai conheceu Lee Kang-sheng em um *arcade* de jogos eletrônicos (cenário principal de *Rebeldes do Deus Neon*) no final dos anos 80 quando o último trabalhava nas máquinas. O impacto de tal encontro reverberaria por toda a cinematografia Tsai, onde ela se tornou quase um sinônimo do ator que atravessa todos eles:

Eu o convidei para estar em meus filmes. Desde então, sua perfeita incorporação de um anti-ator teve um impacto profundo no meu trabalho. Um dia, para minha surpresa, percebi que nunca quis afastar minha câmera do rosto dele, e foi então que descobri a verdadeira razão para fazer filmes (MING-LIANG, Tsai, IMDB)¹⁵

As palavras do diretor indicam que a relação íntima com o ator se tornou algo que não pode ser dissociado de seus filmes. Até mesmo após o diretor ter anunciado o fim de sua produção de longa metragens no lançamento de *Cães Errantes*, Lee Kang-sheng constantemente iria aparecer em futuros curtas do diretor, *Journey To The West* (2014) e *No No Sleep* (2015). A recorrente falta de expressão no rosto do ator conduz o espectador por um caminho carregado de ambiguidade pelo cinema de Tsai Ming-liang.

No cinema já existiram casos de uma parceria diretor/ator com um mesmo personagem ao longo de vários filmes, entretanto o caso de Tsai com Lee se destaca tanto pelo número de filmes em que o ator/personagem aparece, como por sua abordagem de pouquíssimos diálogos por parte do protagonista, onde as situações muitas vezes são apresentadas com ele imóvel em cena ou fazendo gestos corporais, à primeira vista, sem sentido narrativo dado. Filmar o ator tornou-se a marca do diretor:

Muito do que damos por formalismo de Ming-liang seria sua maneira (a única) de registrar seu ator. Até que ponto tal sugestão seja factual, nunca saberemos, mas se essa impossibilidade imaginativa existe, é em decorrência da impossibilidade de olharmos à filmografia de um e não ver, intrinsecamente, o rosto de outro. As questões são: O que é este rosto? O que ele nos diz? De onde ele vem? (CURSINI, Bruno, 2016)¹⁶.

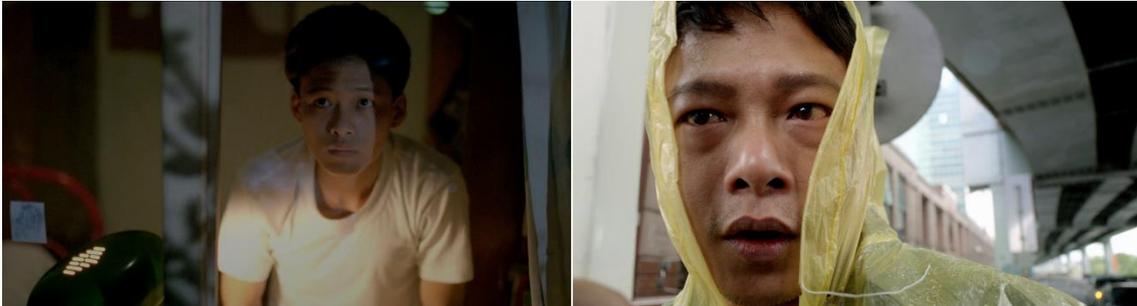
A potência do corpo do ator pode ser entendida como o cinema de Tsai Ming-liang, como aponta Bruno Cursini (2016). O estilo de um cineasta foi adequado a um corpo de um ator. Tal corpo se tornou a marca de uma cinematografia por mais de vinte anos, portanto a experiência de olhar para a amplitude de tamanho projeto artístico se torna um caso exemplar na história da sétima arte. Do jovem Lee Kang (Fig. 31) sendo um corpo carregado de fúria juvenil em *Rebeldes*, passando para o adulto cada vez mais melancólico de *Viva*, ao morador

¹⁵ Disponível em <https://www.imdb.com/name/nm0158857/bio?ref =nm dyk qt sm#quotes> > Acessado em 03/05/2018 >.

¹⁶ Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7177> > Acessado em 27/05/2018<

de prédio solitário de *O Rio*; que se torna ator pornô em *O Sabor da Melancia*; ao pai e morador de rua (Fig. 32) no angustiante *Cães Errantes*. Dessa maneira, o cinema do malaio se torna uma verdadeira experiência de vida de um rosto (e corpo) masculino por vários anos.

Figuras 31 e 32: 20 anos de uma vida: O rosto de Lee Kang-sheng.



Fonte: Prints dos filmes.

Nessas obras, Tsai Ming-liang construiu uma vida, um universo que gira em torno do ator/personagem. Um cinema que escapou de gêneros específicos e moldou uma variedade impressionante de situações trágicas, irônicas, misteriosas, fazendo com que a cada filme o espectador se torne mais familiarizado com tal personagem.

3.2 GESTOS TRISTES, MOMENTOS SOLITÁRIOS EM POSIÇÕES FETAIS

Olhar para a filmografia de Tsai Ming-liang como um todo é enxergar como Lee Kang-sheng surge em tela, como esse rosto, esse corpo, esse personagem se transformou ao longo dos anos. Em paralelo, percebemos como esse corpo reverbera de um filme para outro. Gestos e expressões que se repetem por várias obras moldam um personagem carregado de memória. Por exemplo, quando se chega em um filme como *Cães Errantes* – lançado mais de vinte anos após *Rebeldes do Deus Neon* –, Lee Kang-sheng parece assombrado por seu passado, que foi visto em outros filmes de Tsai. O diretor, enquanto um realizador do cinema de gesto, construiu uma cinematografia consistente de ações que Lee realiza. Diálogos entre os filmes existem aos montes, mas não de maneira direta como “x filme é uma continuação do filme y”, se trata de pontes entre trejeitos de seus personagens, entre espaços que se repetem, entre situações e personagens que se reencontram, e não de sequências fílmicas convencionais ou de trilógias elaboradas.

Em determinado momento de *Cães Errantes*, Lee vaga por terrenos pouco habitados da cidade, quando encontra uma casa luxuosa que parece não conter ninguém. À primeira vista, ele parece receoso em entrar (Fig. 33), mas entra no espaço e se deita na cama (Fig. 34). Nessa cena, parece haver um esforço consciente de Tsai Ming-liang em nos fazer lembrar a casa inabitada de *Viva o Amor* (Fig. 35 e 36) – filme de quase vinte anos antes –, pelo menos para quem conhece sua obra. O próprio Lee parece tomado pelas memórias do que se passou na

antiga casa quando decide se deitar na cama nessa cena de *Cães*. O espaço intocado, pronto para ser vendido para alguém, desprovido de características pessoais de outros sujeitos, se torna o lugar onde Lee pode reviver não apenas o seu passado (*Viva o Amor*), como pode se dar ao luxo de suspender sua rotina maçante, reconfigurando-se enquanto sujeito que não habita aquele espaço, ele apenas o atravessa.

Figuras 33 à 36: Espaços inabitados, espaços à serem atravessados: a casa em *Cães Errantes* (Fig. 33 e 34) e *Viva o Amor* (Fig. 35 e 36).



Fonte: Prints dos filmes.

Em *Que Horas São Ai?* (2001), Lee Kang-sheng vende um relógio a uma personagem que precisa de um para ir para Paris. Quando ela parte para a Europa, a obra se divide entre registrar as ações dela em Paris e as de Lee em Taipei. Ele passa o filme inteiro mudando a hora dos relógios de sua cidade para a mesma da capital francesa. Um breve encontro entre os dois marca a vida de ambos – apesar de nunca ficar claro o porquê. Enquanto Lee dorme em uma praça em *O Sabor da Melancia* (filme lançado após *Que Horas...*), a protagonista de *Que Horas...* o reconhece, espera ele acordar e pergunta se ele ainda vende relógios. O filme, então, passa a ser sobre a relação que se desenvolve entre esse reencontro.

Esses dois exemplos, fortalecem a ideia de que se trata do mesmo Lee Kang-sheng na obra do malaio. Porém, para além dessas pontes entre filmes, existe outras conexões que traçamos com o personagem que são menos explícitas que os casos acima. Enquanto personagem/ator condutor do cinema de gesto, Lee tentou dormir várias vezes (Fig. 37 à 43).

Noites e dias solitários, onde Lee se virou várias vezes de lado de maneira inquieta, como se estivesse acometido por uma tremenda ansiedade. Ele estava perdido em seus pensamentos.

Cada tentativa de dormir era uma batalha para se acalmar, tentativa em frear os pensamentos. Como dormir quando se está insatisfeito com o estado de sua vida? Como dormir quando se sente ausente de um algo jamais determinado? Lee exausta-se para dormir, algumas vezes permanece em posição fetal, outras fecha os olhos, forçando-os ao sono. Durante o dia, permanecia entediado, contemplado seu quarto da perspectiva da cama (Fig. 40) ou de qualquer lugar que lhe parecesse conveniente (Fig. 43). As imagens de Lee tentando dormir ressaltam sua figura fora de sintonia com o que lhe rodeia, um corpo marcado por ausências, tristezas e batalhas consigo.

Figura 37 à 40: Demônio do sono, *Rebeldes do Deus Neon*, *Cães Errantes*, *Viva o Amor*, *O Rio*.



Fonte: Prints do filme.

Figuras 41 à 43: Demônio do sono parte 2, *O Buraco*, *Que Horas São Ai?* *O Sabor da Melancia*.



Fonte: Prints dos filmes.

Esse corpo também carrega o gesto do *voyeur*, que deseja o que não tem por anos. O jovem que deseja o corpo rebelde e cheio de fúria de outro sujeito em *Rebeldes do Deus Neon* (Fig. 44). O sujeito que passa a noite escutando, debaixo da cama, um casal transando em *Viva o Amor*, e que ao amanhecer, após a mulher sair, se coloca na cama com um desejo pelo corpo do rapaz que dorme (Fig. 45). Em outro momento ele se masturba (Fig. 46) ao ver uma mulher se masturbando em *O Sabor da Melancia*. No filme, ele não consegue ter relações sexuais fora de sua profissão de ator pornô. Em *O Buraco* (fig. 47), ele visa abrir o buraco no qual espionava (e era espionado) à marretadas em um gesto de tentar superar essas distâncias que possui em relação aos outros. A vida de Lee Kang-sheng é cheia de gestos de uma pessoa antissocial, com dificuldade de se expressar com palavras, onde ele sempre procura saídas para sua vida solitária. O cinema de Tsai Ming-liang é a história desses gestos.

Figuras 44 e 45: Lee deseja corpos masculinos, *Rebeldes do Deus Neon* e *Viva o Amor*.



Fonte: Prints dos filmes.

Figuras 46 e 47: Lee Deseja parte dois, *O Sabor da Melancia* e *O Buraco*.



Fonte: Prints dos filmes.

3.3 ANTOINE DOINEL

A parceria de um ator com um diretor não começou em Tsai Ming-liang. O cinema de Martin Scorsese teve seus filmes mais famosos com a presença do ator Robert De Niro, assim como o de Akira Kurosawa em relação com Toshiro Mifune. Entretanto, talvez a referência mais contundente antes de Tsai e Lee tenha sido a do diretor francês, François Truffaut com o ator Jean-Pierre Léaud na criação do personagem, Antoine Doinel. Tal parceria rendeu cinco filmes com o personagem, que, ao longo de vinte anos (Fig. 48 e 49), viu o personagem ir de sua adolescência à sua idade adulta.

Figura 48 e 49: Jean-Pierre Léaud como Antoine Doinel em dois momentos, *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959) – primeiro filme do personagem – e *O Amor em Fuga* (François Truffaut, 1979) – último filme do personagem.



Fonte: Reprodução da Internet

Ao contrário de Tsai e Lee, Truffaut e Jean se dedicaram ao personagem no intuito de construí-lo a partir de diálogos e situações que evoquem um senso de progressão bastante claro. Não se trata de um personagem desenvolvido, majoritariamente, por gestos e ações ambíguas, mas um que aparece em estruturas narrativas mais convencionais. Entretanto, a imagem congelada do rosto do personagem no final de *Incompreendidos* se tornou uma das mais homenageadas e parodiadas do cinema. A quebra da quarta barreira do menino que vaga pela praia após fugir, sua andança sem propósito e seu súbito reconhecimento de que há um alguém por detrás da câmera, acabou por aproximá-lo do ator que o interpreta, resultando que até em outros filmes, Jean-Pierre parece assombrado pela lembrança de Doinel.

Como por exemplo, *A Morte de Luís XIV* (Albert Serra, 2016), que se passa quase que inteiramente em um quarto e contenta-se em observar os últimos dias de Luís XIV, interpretado por Jean-Pierre, um homem doente e em estágio terminal. Diálogos e situações são quase que exclusivamente sobre a condição física do protagonista: hipóteses sobre possíveis formas de curá-lo, súditos convocando pessoas para manter o rei um pouco mais na terra, uma gangrena espalhando-se pelo corpo, etc. O inevitável é constantemente adiado. Serra faz de seu filme uma preparação para o ato de morrer, tanto em relação ao núcleo de personagens que orbitam ao redor do rei para se despedir, como em relação ao caráter contemplativo de um acontecimento simbolicamente grandioso (a morte de um rei absolutista, o rei sol) registrado de maneira intimista. Esse é um filme que apresenta sua condição e seus mistérios em rostos, onde suas materialidades – rugas, excesso de maquiagem, frieza, distanciamento – produzem uma espécie de aura relacionada com certa sensação de imobilidade que se mescla com certo sentimento de proximidade da morte. Seu protagonista vai lentamente apodrecendo em sua cama, limitado a cada vez menos gestos. A efemeridade do corpo é tão central no filme que ele termina com os órgãos do rei sendo expostos e analisados por médicos.

Sendo um filme que gravita em torno do rosto de seu personagem, este se torna impossível de ser indissociável da figura de Jean. Portanto, quando Serra filma o último suspiro no rosto do Rei em um plano dilatado, ele extrapola o quadro e faz remeter ao fim do rosto congelado da juventude angustiada e incompreendida do filme de Truffaut. Involuntariamente ou não, Serra mostrou a força que o rosto de Jean-Pierre possui no imaginário cinéfilo, extrapolando a materialidade da face mórbida de Louis XIV como as feições envelhecidas do ator e se relacionando com outros filmes, outras narrativas, outra vida. É nesse constante deslocamento de personagens e filmes que reside o impacto do rosto congelado de Antoine Doinel.

Tsai chegou a afirmar que *Os Incompreendidos* é o seu filme favorito¹⁷, chegando até a homenageá-lo em *Que Horas São Ai?*: em determinado momento, Lee Kang-sheng assiste ao pequeno Doniel cometer um pequeno furto em *Os Incompreendidos*. Como o filme divide sua ação entre Taipei e Paris, há uma cena onde a outra protagonista se senta em um banco de cemitério parisiense ao lado de um senhor –que é interpretado por Jean-Pierre Léaud –, onde ele informa que seu nome é Jean. Tsai coloca o mesmo rosto em seu filme em dois momentos distintos separados por mais de 40 anos e ainda o bifurca entre ator e personagem.

Tsai e Truffaut bolaram estratégias para esses personagens, situações que reverberam de um filme para outro, referências a momentos anteriores. Lembranças em forma de cinema. Os autores expandiram seus personagens para além de um período de tempo delimitado de uma narrativa. Viram no cinema um dispositivo próprio para captar o envelhecimento desses rostos.

É uma experiência curiosa essa de encarar o cinema de um autor e sempre perceber a presença de um mesmo rosto ao longo de várias obras. Somos acometidos a um novo tipo de tratamento com eles. Nos perguntamos, “Por onde ele esteve entre os filmes?”, “Para onde ele vai após isso?”, fronteiras são apagadas em prol de um relacionamento mais íntimo com as imagens. Talvez, até mesmo toda a gramática cinematográfica de Tsai tenha sido reduzida para enfatizar ainda mais esse contato com o mesmo personagem. Entretanto, esse tipo de relação não é exclusivo ao cinema.

3.4 MARIA, UMA VIDA TRANSFORMADA EM IMAGEM

Aby Warburg, historiador de arte alemão, entendeu que essa relação com um mesmo personagem através de vários objetos opera por outros lugares. O pesquisador é levado a olhar para as lacunas entre cada aparição imagética de um objeto. Entretanto, tais lacunas não representam um problema epistemológico negativo para o pesquisador. Mas um positivo, que extrai sua potência em um esquema temporal que trabalha com o que não é materializado em imagem, mas que existe internamente dentro do teórico e espectador.

Três quadros que representam Maria Portinari¹⁸ foram analisados por Warburg como *flashes* de uma vida. Uma narrativa que se desenrolava a partir de diferentes fases da vida de Maria que eram materializadas em pintura. O alemão se mostrava ligado tanto às particularidades biográficas da modelo na época em que os quadros foram concebidos, como a uma pré-disposição afetiva que sentia diante dos quadros. Segundo o teórico, tais retratos permitem ver “com implacável nitidez, [...] as sucessivas fases da vida de uma mulher” (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, P. 126). Tomando como ponto de partida três telas sobre

¹⁷ Disponível em ><https://imdb.to/2L9YhDP><, acesso em 20/08/2018.

¹⁸ Casada com Tomaso Portinari que era ligado aos Medici em Bruges.

uma pessoa real, Warburg relacionou-se com elas como as únicas imagens materiais de um personagem cuja história, imaginada pelo autor, desenrola-se muito além dos quadros, como se existisse uma nova Maria a partir dos quadros. O autor, Philippe Alain Michaud, aponta que tal maneira de se refletir a imagem permite “observar de que maneira um indivíduo, depois de entrar no universo das representações, continua a se transformar” (2013, P. 126).

A narrativa de Maria Portinari em imagens vai além da mão de um artista e chega até a desafiar a vida. Warburg trabalhou com os dois primeiros momentos da personagem em dois quadros de Hans Memling, no primeiro quadro “A Paixão”, feito em Turim, Maria aparece muito jovem em um detalhe do canto direito inferior, ajoelhada, rezando. Warburg se refere aos momentos imagéticos de Maria pelo local onde ele foi materializado, nesse caso é o “No quadro de Turim [...] Maria ainda não superou completamente a timidez de uma mulher muito jovem, de traços infantis” (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013 P. 127). Michaud ainda aponta que ao se referir à personagem como “no quadro”, Warburg sugere um apagamento do pintor em favor da relação da modelo com o quadro. Maria Portinari é desmaterializada de um universo “real” e transferida para a dimensão da imagem. “Ora, o quadro não é simplesmente qualificado por seu lugar, mas também como um lugar no qual o personagem avança no movimento de sua transformação em ser de pintura (MICHAUD, 2013, p. 127).”

Michaud sugere que os quadros de Maria, para Warburg, representavam momentos congelados de uma vida que nasceu na imagem. De certo, se trata de um pensamento subjetivo que opera no interior de cada espectador, mas Warburg se mostra atento às características de Maria – feições juvenis, etc – como sendo indissociáveis de um afeto que a imagem transmite. No caso, o primeiro quadro é dotado de doçura, de uma leveza típica de uma vida ainda a ser maturada.

Mal saída da infância, Maria arrasta atrás de si – como faz a borboleta com sua crisálida – a película que dá a seu corpo frágil uma aparência de inacabado [...] Maria, coberta pelo véu que nenhuma brisa vem inflar, contrasta com a Vênus de Botticelli, cujos cabelos e roupa ondulavam livremente. Ela oferece uma imagem de imobilidade (MICHAUD, 2013, p. 128).

No segundo quadro (Fig. 50) – novamente por Hans Memling –, um retrato exclusivo dela feito em Paris e datando de 1470, Maria surge mais madura e “integrada à lei do tempo e de sua classe” (MICHAUD, 2013, P. 128). Ela aparece mais madura, com um olhar cansado e sem horizonte, apesar de parecer perfeitamente harmônica com o que lhe rodeia, sua expressão denota um ar melancólico. Um sorriso – quase o da Mona Lisa – confere ambiguidade a seu rosto, pois seus lábios parecem prestes a formar covas em sua face.

Figura 50: Retrato de Maria Portinari por Hans Memling (1470)



Fonte: Reprodução da Internet

O terceiro retrato (Fig. 51) é de autoria de Hugo Van Der Goes de 1475, no painel direito do Tríptico Portinari, exposto na Galleria Degli Uffizi, onde Warburg revela uma grande empatia com sua personagem:

O terceiro retrato atesta um luxo ainda maior: agora o arranjo da cabeça é salpicado de pérolas, mas essa magnificência já não faz nascer um sentimento de alegre segurança; Maria está de joelhos, com o olhar resignado, sob a proteção de Santa Margarida e de Santa Maria Madalena [...] No tríptico dos Uffizi, o temperamento vigoroso de Hugo Van der Goes traduz as formas magras de Maria de um modo um tanto anguloso demais, sem dúvida, mas essa “usura da idade” não pode ser suficiente para explicar a mudança radical que afeta os traços dela. Os anos de 1470-1477, durante os quais ela trouxera ao mundo seus filhos Maria, Antonio, Pigello e talvez Margherita, não haviam passado sem deixar marcas. (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, P. 129).

Figura 51: Painel direito do Tríptico Portinari (detalhe de Maria Portinari), pintado por Hugo Van der Goes



Fonte: Reprodução da Internet

Nesse retrato, a aparência deteriorada de Maria é evidente, sua pele pálida, seu corpo excessivamente magro, suas mãos estão envelhecidas e seus dedos se assemelham a ossos. Curiosamente, ela parece está fazendo – ou tentando fazer – o gesto do segundo quadro, entretanto os ossos se destacam no lugar de carne e músculo. Vista em relação com as outras imagens, o movimento que a vida de Maria adquire não é outro senão o da decadência física, o movimento natural da vida.

Ao trazer dados específicos da biografia de Maria como reflexão com a Maria – personagem de uma narrativa imagética –, Warburg apresenta um olhar que funde a dimensão

real com a representacional em uma análise empática com Maria. O real surge como material para um novo tempo com as imagens, o tempo dos fantasmas. Essa narrativa se importa menos em trabalhar seus quadros dentro de um contexto renascentista particular e mais em uma chave que se permita contagiar-se pelo corpo representado em cada tela, é algo que atravessa a mão dos artistas envolvidos, que vai além do que a história da arte consegue lidar. Isso é, não se trata de uma narrativa pensada com a chave renascentista em primeiro plano, mas uma que lide, empaticamente, com as imagens.

Warburg ainda ousa indagar-se se Hans Memling não teria representando tal personagem como uma figurante na cena de ressurreição do seu quadro, “Juízo Final” que data de 1473, portanto, antes do tríptico dos Uffizi, antes da Maria debilitada de Hugo Van Der Goes. A propósito desse vai e vem da personagem em nosso tempo cronológico, Michaud afirma que a personagem:

fica à deriva na história, sem respeitar a cronologia das obras; aparece aqui e ali, ao sabor das descobertas, entregue à investigação dos historiadores, uma investigação que Warburg trata, ao mesmo tempo, como um jogo e uma demiurgia [...] Uma sucessão de planos que apresentam um mesmo sujeito em diferentes momentos de seu desenvolvimento” (2013, P. 135).

O estudo das três (quatro?) Marias apresenta que Warburg não é apenas interessado em um estudo mais íntimo com sua personagem, mas também que seu papel enquanto “manipulador das imagens” (MICHAUD, 2013, P. 137) se assemelha em muito à um montador cinematográfico, escolhendo imagens, montando-as, produzindo – através de seu próprio material de trabalho – efeitos afetivos. Ao ir além dos artistas e mirar no atravessamento imagético de uma personagem, Warburg reconstitui uma narrativa que não pode ser vista como sendo estritamente ligada à Maria “real”, até porque o autor a identifica enquanto uma figurante em um quadro que não a representa (em teoria). Trata-se muito mais de uma afinidade do pesquisador com um personagem fantasma, isso é, personagem que vai além da sua representação imagética, promovendo-o em movimento constante entre a vida e a representação.

O experimento com Maria também se mostrou como frutífero em nosso contato para pensar o cinema de Tsai Ming-liang sob a existência do corpo de seu personagem-sinônimo, Lee Kang. Curioso que o olhar de Maria é semelhante ao olhar de Lee (Fig. 52), no sentido de serem sem horizonte, por isso ambíguos, condenados a fascinar seus espectadores com perguntas do tipo, “o que eles pensam?”. Perguntas impossíveis de serem respondidas, pois no caso de Lee e Maria, as imagens materiais que possuímos de suas vidas não legaram explicações fáceis a quem as vêem.

Não digo que há uma influência direta dessas pinturas nas expressões de Lee Kang-sheng, no entanto, ao compartilharem um distanciamento no olhar e uma expressão gelada, penso que tais personagens possuem afinidades. Rostos misteriosos que não concedem abertura ao espectador para situá-los de maneira fácil. Warburg construiu um caminho até Maria através de fatos biográficos da verdadeira Maria, porém ele a expandiu, abarcando-o sua experiência estética com os quadros, construindo uma nova relação com a obra de arte, assim como uma ferramenta metodológica feita a partir de uma mistura ensaística que dissolvia um “real” e um “ficcional” para o terreno imagético, se colocando ao mesmo tempo como historiador de tempos e como sujeito que monta a partir de casos distintos. Essa experiência nos desafia a olhar para Lee Kang-sheng não por meio de seus dados biográficos - até porque há um realizador mais firme no controle desse corpo -, mas por meio de suas ações e gestos como principal meio de comunicação em mais de vinte anos de vida cinematográfica. Até porque, esse meio é dotado de estranheza e ambiguidade, exigindo um método associativo para melhor entendermos a experiência estética de nosso contato com tais imagens.

Figura 52: O olhar sem horizonte



Fonte: Print do filme *Viva o Amor*.

Warburg deslocou a imagem de um objeto distante e apático para um objeto carregado de movimentos e capaz de provocar o espectador com indagações acerca de uma “vida” presente nelas. No entanto, essa não foi a única vez em que noções de movimento e de afeto circularam sua pesquisa. Paralelamente, Warburg apresenta que o tempo de uma imagem é melhor entendido ao ser colocada em relação com outras imagens. A Maria não existe enquanto um caso isolado, mas enquanto um ponto que está em constelação com outras representações

da personagem e com uma imagem que supostamente nem apresenta a Maria. Portanto, o trabalho do alemão me deu pistas de que poderia haver soluções para entender o que paira no corpo de Lee esgarçado pela duração, pois ele aponta para o terreno imagético enquanto um que é atravessado por outras imagens, outros tempos.

4 O FANTASMA DAS IMAGENS, ABY WARBURG E A CIÊNCIA INQUIETA

4.1 BREVE HISTÓRIA SOBRE ABY WARBURG

A descoberta do historiador de imagens Aby Warburg para a pesquisa veio a reverberar com o nosso “Cinema do gesto”, permitindo, assim uma análise que não sacrificasse a experiência dessa cinematografia, mas que a tornasse parte do método.

A entrada de Warburg fez com que a pesquisa saísse, convencionalmente, dos estudos da sétima arte para um campo maior da história das imagens. O autor, contemporâneo do nascimento do cinematógrafo, não trabalhou com cinema, entretanto ele tinha uma consciência acerca do movimento nas imagens. Tal mobilidade iria adquirir diversos sentidos e contextos em sua obra, bem como na de seus comentadores, esses ocasionalmente aplicam o teórico alemão a estudos de cinema.

Por se tratar de uma produção acadêmica tão vasta, que toma a forma de conferências, teses, cartas, diários de viagens, atlas, aulas, a obra de Warburg não é facilmente condensada. O autor não fez uma escola de pensamento forte em seu nome, como Kant, também não lançou um livro referência onde expôs seu pensamento de maneira delimitada e clara. A pluralidade de sua obra (que no final de sua vida assumiu a forma de um atlas inacabado) resulta em certa dificuldade em citá-lo ou referenciá-lo de maneira precisa, até porque sua escrita, com o passar dos anos, abandonava algumas coisas, como por exemplo, certos conceitos, que aparecem em determinada conferência e depois somem ou reaparecem sob o nome de outros – modificados. Seu pensamento é difuso e não sintetizado, porém é a daí que vem a origem do seu fascínio entre contemporâneos.

Recentemente, após décadas sendo amplamente ignorado pela academia ocidental, historiadores, teóricos da imagem, arqueólogos e filósofos se atraem pela riqueza do arcabouço intelectual warburguiano. Autores tão diversos quanto Didi-Huberman, Carlo Ginzburg, Giorgio Agamben, Horst Bredekamp e Philippe Alain Michaud, não só defendem a importância única de Warburg para os estudos de imagem, como também se apropriam de seus conceitos em diversos trabalhos tão diferentes quanto estimulantes. Portanto, tais comentadores também ganham importância nessa pesquisa com suas releituras e fecundações do pensamento do teórico alemão a título tanto do debate sobre vários conceitos, como por suas aplicações metodológicas do pensamento de Warburg que vieram a interessar essa dissertação. Por ter sua história atrelada a “sumiços” e reaparições, o personagem histórico Aby Warburg provoca tanta curiosidade em relação a sua obra, que muitas vezes esses dois lados se apresentam como indissociáveis.

Nos poucos mais de 30 anos em que exerceu seu ofício de pesquisador da imagem (com a pequena pausa de seu afastamento por motivos de saúde), indo do final do século XIX até sua morte em 1929, Warburg surgiu em um momento onde as fronteiras entre disciplinas humanas ainda não existiam com firmeza. Portanto, o autor se torna difícil de ser taxado apenas enquanto um historiador, até porque como coloquei parágrafos acima, seu pensamento é alvo de interesse de diversas disciplinas.

Nascido em 1866 em Hamburgo na Alemanha, Aby Warburg veio ao mundo em uma família rica de banqueiros judeus. Conta-se de que, ainda jovem, ele abdicou da herança que lhe era de direito por ser o primogênito da família para seu irmão em troca de todos os livros que bem desejasse ao longo da vida. Warburg era notório por ser um leitor ávido, sendo inspirado por pensadores tão diferentes como Nietzsche e Darwin (dentre muitos outros). Tão famosa quanto ele, sua biblioteca, compunha um grande número de livros (cerca de 60 mil ao final da década 1920) organizados não por preceitos convencionais de ano, autor ou assunto, mas por uma predisposição afetiva, uma aposta epistemológica de Warburg, que determinados livros suscitariam questões interessantes ao serem dispostos de maneira próxima. Após concluir sua tese sobre Botticelli, Warburg fez uma viagem ao interior estadunidense indígena que estava prestes a ter seus rituais extintos diante do avanço imperialista. Tal viagem resultaria, anos depois, em uma palestra influente acerca da esquizofrenia simbólica da cultura ocidental, tateando assuntos de diversos interesses para várias escolas humanas. Warburg era inicialmente um historiador das imagens do período renascentista, com o passar dos anos, ele não dissociaria tais imagens de um contexto cultural onde elas foram produzidas, e mais adiante, sua própria noção de cultura seria anacronizada para além do renascimento em um movimento centrífugo para fora de seu contexto inicial. Bastante abalado pelo impacto da primeira guerra mundial, Warburg foi confinado em um hospital psiquiátrico por alguns anos, onde recebeu o diagnóstico de bipolaridade e apresentou vários quadros sintomáticos de esquizofrenia. Liberado, mas de saúde frágil, em 1924, ele passou seus últimos anos, antes de sua morte em 1929, montando o atlas *Mnemosyne*, como foi chamado em homenagem à deusa grega da memória. Um projeto inacabado que é um dos principais alvos de seu interesse na contemporaneidade. O trabalho constantemente reinterpretado por teóricos garantiu fama póstuma a Warburg.

Nos cerca de 70 anos que separam a morte de Warburg e o renascimento de seu nome e pensamento nas ciências humanas, o teórico alemão se situou em um limbo suspenso dos principais nomes dos estudos da imagem. Apesar de seu nome ter virado uma instituição (dividida entre Hamburgo e Londres) para diversos cursos e estudos da história da arte, o personagem Aby Warburg passou mais de meio século “sumido” como potência acadêmica,

surgindo vez ou outra mas de maneira bem mais modesta da força que possui atualmente. Nesse período, seu nome era domado pela palavra dos historiadores da arte canônicos, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich – esse último inclusive, chegou a presidir o instituto Warburg em Londres por 17 anos (1956 a 1976). De acordo com dois leitores contemporâneos de Warburg, Didi-Huberman (2013) e Michaud (2014), sob o domínio desses dois historiadores, o pensamento do teórico alemão sofreu duras reduções ou más interpretações no intuito de ser condensado em uma ferramenta metodológica mais acessível aos padrões acadêmicos. Atrofiado, dessa maneira, o teórico alemão passou suas primeiras décadas póstumas como um nome dentre demais. Reduzido à influência gombrichiana, seus aportes metodológicos esperariam até releituras mais contemporâneas para colocarem novamente em cheque a maneira de se fazer ciência por parte da academia.

O que se segue é uma leitura dessas ferramentas, de suas aplicações por parte de vários teóricos, e como elas foram úteis para a pesquisa repensar o cinema de Tsai Ming-liang sob a potência gestual, um interesse warburgiano por excelência. Mas também é um diálogo desse arcabouço teórico com sua aplicação no cinema, em geral. Debater tal maneira de se conhecer as imagens representa não só uma análise mais ampla de seus efeitos no espectador, como também, sob o olhar de Warburg, a noção de cinema é ressignificada constantemente.

4.2 *PATHOS* E IMAGEM

Na virada do século XIX para o século XX, com o positivismo humanista em alta nas ciências humanas, Warburg distanciava-se de um modelo histórico e cultural winckelmanniano, isso é, um modelo de “um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 18).

O modelo fortalecido no séc XVIII pelo historiador alemão Winckelmann é facilmente assimilado e difundido até hoje enquanto referência para se lidar com a história da arte. Uma visão que anseia por uma construção histórica precisa, sem falhas, que favorece em muito o ofício do cientista enquanto suprema autoridade da disciplina. Ao mesmo tempo, tal modelo também persiste em um senso comum por parte de curiosos e interessados em movimentos artísticos.

O objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus progressos [*Wachstum*] e variações [*Veränderung*] até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção (WINCKELMANN apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 18).

Suas palavras não deixam dúvida da mecanicidade com o qual lidava com o ofício de um fazer histórico a partir da obra de arte. Didi-Huberman (2013a) aponta que tal modelo pode ser

interpretado como diretamente relacionado ao ‘belo ideal’ kantiano, como também está atrelado ao neoclassicismo em geral. Um sistema que se propõe a ser sem lacunas, puro no sentido de contar uma narrativa com início, meio e fim bem delimitados, apagando, e ignorando as imperfeições em favor de um olhar cirurgicamente preciso e idealista do tempo histórico. É perceptível a sobrevivência de seu modelo na caixa *Slow Cinema*, como sendo uma tendência contemporânea, após um *Cinema moderno* (outra caixa neowinckelmanniana), dos últimos 30 anos.

Winckelmann, como bom kantiano, ainda fortalecia em seu modelo uma recusa das emoções inseridas na obra de arte, vistas como propriedades que arruinavam a imagem idealizada do artista. Portanto, o sistema do historiador alemão representa tanto a criação de uma caixa fechada, como também está atrelado a um objetivismo racional e distanciado de seus objetos.

Quanto mais calma é a postura do corpo, mas ela é capaz de exprimir o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam muito do repouso a alma não se acha no estado que lhe é próprio, mas se encontra num estado de violência e coerção. Nesses estados de paixão violenta ela se reconhece mais facilmente, mas, em contrapartida, é no estado de repouso e harmonia que ela é grande e nobre (WINCKELMANN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013. P. 21).

Vista sob uma perspectiva largamente negativa, a emoção para Winckelmann inexistente enquanto condição metodológica, e o sujeito/historiador é persuadido a ignorá-la. Tal visão perdura até hoje, mas certamente ela era mais forte no final do séc XIX¹⁹. Um olhar distanciado e objetivo dos objetos artísticos, como se esses fossem quebra cabeças a serem analisados e decifrados, reduzidos a uma única verdade. Indo contra um modelo reducionista, Warburg trabalhou com uma nova forma de olhar para os objetos artísticos, uma que estivesse livre das armadilhas históricas de um tempo claramente delimitado e unilateral. Seu sistema era composto de lacunas, ausências, e de verdadeiros buracos na história.

Contra o idealismo winckelmanniano, Warburg absorvia a potência do *pathos*, das emoções, não só dentro das imagens, como também enquanto ponte que ligava objetos de diferentes contextos históricos, anacronizando-os em um modelo histórico centrífugo e próprio das imagens. As significações da palavra *pathos* – tanto por Warburg como por seus comentadores – são aqui associadas ao fenômeno das emoções. Didi-Huberman (2016) se vale do uso que os gregos aplicavam à voz passiva dos verbos, por exemplo, “‘eu sou cortado, eu

¹⁹ A própria “volta” de Warburg nas ciências humanas demonstra uma insatisfação com modelos estabelecidos de se pensar a imagem, a história, a cultura. O fascínio que gira em torno de sua obra, me parece associado com certa crise acadêmica.

sou queimado” ilustra a voz passiva ou em passividade, ou seja, em *pathos*” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 20). A palavra *pathos* enquanto sinônimo de cargas emocionais que as imagens produzem em contato com o sujeito. Imagens carregadas de paixão.

De um lado, a emoção se opõe à ação (que, de Platão a Kant, os filósofos em geral consideram ser o que há de melhor). De outro, opõe-se à ação (quer dizer, à maneira voluntária e livre de conduzir a vida adulta). A emoção seria assim um impasse: impasse da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar palavras) (...) impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer) (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 21).

Despontando para outro tipo de método que seja uma intuição, uma aposta, uma chance para um novo modelo para refletir acerca das imagens. Erick Felinto (2015) aponta que o teórico alemão possuía um método instável, desconfiado de uma epistemologia forte e completamente entregue “aos vãos imaginativos”²⁰.

Em sua tese sobre Botticelli, Warburg tratou das recorrências aos poetas da antiguidade como fonte de inspiração para a criação das figuras carregadas de movimento dos artistas do renascimento. Demonstrou, assim, que seu método era comparativo, interessado em fazer suscitar coisas, à primeira vista, escondidas que são postas juntas por certa afinidade passional do pesquisador. “O minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexos entre as duas obras de arte.” (WARBURG, 2015, P. 32). Passeando por duas formas artísticas, Warburg interpretou a Vênus do famoso quadro de Botticelli como se o pintor fosse um receptor das palavras do poeta. Como se a pintura fosse uma tentativa de se representar os movimentos descritos no poema. Warburg absorvia os detalhes do quadro: o movimento dos personagens, os cabelos esvoaçados da deusa, o sopro, os gestos da mão, como uma maneira do artista de tentar induzir o espectador no fluxo de ações apresentados. Um olhar que rompe com uma visão serena e winckelmanniana da obra de arte, despontando para a potência das paixões.

Ao mesmo tempo em que suscitava os contextos culturais em que a Vênus botticelliana surgia, Warburg deslocava o olhar da imagem para a cultura, o que torna-o um tipo de historiador que não divide tais elementos em dois terrenos polarizados. Nas palavras do historiador Carlo Ginzburg, tal operação remete a “uma história da imagem do ponto de vista de uma história da cultura” (Apud LISSOVSKY, 2014, P. 207).

Ao se colocar para analisar tanto a cultura quanto a obra de arte, Warburg, indiretamente ou não, deslocou o enfoque dado à mão do artista como produtor único de suas obras para uma

²⁰ “Flusser e Warburg: Gesto, Imagem, Comunicação”. Disponível em <http://bit.ly/2BjYpvB> >Acesso em 03/05/2018<

visão ampliada e com novas instâncias de pesquisa. Isso seria uma das primeiras vezes em que o historiador desestabilizaria a disciplina da história da arte. Tal conexão entre arte e cultura era visto, segundo Lissovsky, como “uma ameaça à autonomia da arte como instância de criação” (2014, P. 207). Nesse aspecto, o alemão entendia que as imagens não poderiam ser vistas exclusivamente por um único caminho, isso é, através de uma relação de síntese entre criador e obra de arte. Procurou ampliar os horizontes de estudo da imagem ao entendê-las como entidades complexas, palco de diferentes forças, tanto artísticas quanto culturais.

Indo além, em um texto, para uma conferência, de pouco mais de dez páginas, intitulado “Durer e a Antiguidade italiana”²¹, Warburg cunhou sua *pathosformel* (fórmulas de *pathos*) ao perceber em um desenho de Albrecht Durer intitulado A Morte de Orfeu (Fig. 53) a vontade do artista em se chegar à expressão gestual da antiguidade. O desenho de Durer seria uma tentativa de embutir seu personagem de gestos dionisíacos²² oriundos de outro tempo, da época antiga.

Nessa imagem ressoa a voz genuína da Antiguidade, com a qual o Renascimento estava familiarizado. Afinal, a Morte de Orfeu não era apenas um motivo de ateliê de interesse puramente formal, mas uma vivência intuída com paixão e compreensão, realmente no espírito e na letra da época pagã anterior – vivência essa oriunda dos mistérios obscuros da saga dionisíaca (WARBURG, 2015, p. 91).

Ao reconhecer o “autêntico espírito antigo” (2013, p. 435) no desenho de Durer em comparação a vasos antigos (Fig. 54), Warburg devolveu a potência do *pathos* na imagem e em seu contato com o espectador como método analítico. Indo contra toda perspectiva idealizada das imagens do renascimento como representações idílicas ou serenas, Warburg conferiu ao gesto e seu caráter indissociável de um *pathos*, a potência da imagem para extrapolar sua materialidade em um movimento centrífugo para novas imagens.

O uso da palavra *pathos*, portanto, é indissociável de uma emoção que se sente diante das propriedades formais imagéticas – em um sentido do que é materializado na imagem e não em um aspecto estritamente estilístico –, como por exemplo quando Didi-Huberman (2018) descreve enquanto “*pathos* da indignação” (p. 52) uma cena – do filme, *Agonia e Glória* (Samuel Fuller, 1980) – onde um soldado liberta um campo de concentração. Warburg entendia à primeira vista (até por volta de 1905) o *pathos* como estando vinculado a um gestual. Como

²¹Didi-Huberman aponta que nessas poucas páginas, Aby Warburg “decompôs, desconstruiu sub-repticiamente todos os modelos epistêmicos em uso na história da arte vasariana e winckelmanniana” (2013a, p.25).

²² Para se valer de um vocabulário nietzschiano, uma das principais influências de Warburg, que fez em seu primeiro livro “O Nascimento da Tragédia” (2016) uma dicotomia de categorias estéticas que denominou a partir dos dois deuses gregos: Apolo e Dionísio. Onde o primeiro representaria o campo da harmonia, da serenidade, e o segundo seria relativo ao êxtase, aos movimentos corporais bruscos, ao fim da unidade em prol da catarse do sujeito. É possível apontar que Warburg olhava para os objetos artísticos sob uma ótica dionisíaca.

se o pintor (para se valer de um exemplo trabalhado pelo alemão) fosse atingido por uma carga emocional muito forte, tomando posse de seu corpo e se materializando na imagem pintada. Os gestos presentes seriam gatilhos que conduzissem o espectador a determinado *pathos*.

O autor alemão estava tão inserido nesse pensamento de um método associativo de imagens que pensava até mesmo por sua via negativa na obra de Durer. No mesmo texto, Warburg (2015) aponta que a transmissão gestual na obra do artista alemão aparecia em seu aspecto mais insípido e fora do espírito da antiguidade, quando teve na imagem da estátua do “Apolo” de Belvedere²³ (Fig. 55) uma inspiração para sua gravura “Grande Fortuna” (Fig. 56). Em uma transmissão apontada como um “*pathos* decorativo”²⁴ (p. 94).

Esses dois diálogos com a obra de Albrecht Durer demonstram que Warburg ao perceber um gestual patético²⁵ da antiguidade fora de seu tempo, estava interessado em elucidar tais processos de transmissão. Inicialmente no intuito de capturar o fio condutor do *pathos* entre as obras, mas que no final de sua carreira iria assumir, de acordo com Didi-Huberman (2013a), um caráter mais espectral e fantasmagórico de pesquisa, não no intuito de traçar uma linha, mas no aspecto de vagar por um oceano de imagens que determinado *pathos* habita:

Por isso, as “imagens da Morte de Orfeu” devem ser consideradas um relato provisório sobre as primeiras estações já escavadas daquela via em etapas por onde passou, em seu vagar, o antigo superlativo da linguagem gestual, partindo de Atenas e passando por Roma, Mântua e Florença até chegar a Nuremberg, onde encontrou abrigo na alma de Albrecht Durer [...] Esse processo permite não só conceber com maior clareza o início do Renascimento como domínio plenamente ocupado pela história cultural europeia, como desvela fenômenos que ainda não foram devidamente considerados com vistas a uma *elucidação mais geral dos processos de circulação envolvidos na transformação das formas artísticas de expressão* (WARBURG, 2015, p.97, grifo meu).

Ao longo de futuros trabalhos, a noção de *Pathosformel* iria aparecer (mesmo que sob outros nomes) na relação warburguiana com as imagens. Sua noção da potência gestual conduziu como um primeiro ponto de afinidade do método com o cinema de gesto de Tsai Ming-liang. Expandir o gesto é sair da investigação de um único objeto para um movimento mais amplo entre várias imagens. Ao mesmo tempo que o reconhecimento de um *pathos* sob a luz de Warburg não só demonstrou plena afinidade com as cenas desaceleradas e carregadas de sensações do cinema aqui pensado, como também despontou em uma ferramenta metodológica que vai além do trabalho de Gumbrecht por sua problematização com a expressão do gesto. A

²³ Obra que é constantemente referenciada como a materialização máxima do ideal estético europeu.

²⁴ Ao longo da dissertação irei me valer da palavra “decorativo” em um sentido remanescente ao de Warburg. Ou seja, por *pathos* decorativo podemos entender como a paixão sem paixão, a forma ausente de uma carga patética genuína. Imagens decodificadas para remeterem/representarem a um *pathos*, mas desprovido de paixão em questão.

²⁵ Todo o uso da palavra “patético” nesse texto é em referência à palavra *pathos*, passando longe do uso negativo que se tornou de uso tão comum. O mesmo serve para o uso do termo “empático”. Inclusive, no livro “Que Emoção! Que Emoção?” (2016), Didi-Huberman problematiza o uso do patético em seu contexto negativo, refletindo sobre a origem etimológica em vários contextos ao longo da história.

partir de então, se revelou necessário para pesquisa adentrar em tal conceito de Warburg por seus comentadores.

Figuras 53 e 54: “A Morte de Orfeu” (1494), desenho de Albrecht Durer e detalhe de um vaso proveniente de Nola retratando a cena de morte de Orfeu, Paris, Museu do Louvre.



FONTES: Reprodução da Internet.

Figuras 55 e 56: A Estátua do deus Apolo de Belvedere e o desenho de Albrecht Durer, intitulado de “A Grande Fortuna” (1502).



FONTES: Reprodução da Internet.

Didi-Huberman (2013a) confere ao pequeno texto que Warburg fez sobre Durer, o nascimento apropriado do modelo warburgiano de se lidar com as imagens. As *Pathosformeln* devolvem à potência do *Pathos* a responsabilidade de uma produção de conhecimento pouco interessada em cravar o objeto artístico em uma linha temporal definitiva e única. Pensar com o *Pathos* seria abrir a imagem para fora de seu tempo.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados (DIDI-HUBERMAN, 2013a, P. 25).

Pensar por *Pathosformel* abre o leque do pesquisador para diferentes mídias, saindo de um pensamento que categoriza a imagem por conceitos específicos e desenvolvendo uma narrativa relativa a uma “cultura visual”. A expressão do gestual permite desenvolver uma criação não cartesiana, *links* não explícitos envolvidos por *pathos*. Construir em torno da *Pathosformel*, à primeira vista, pode parecer um trabalho de coleta de imagens com gestos semelhantes e relativos a um único significado, entretanto isso não se concretiza, pois o gesto nunca é transmitido culturalmente de maneira exata entre duas imagens. E, de fato, o método associativo de imagens pode levar a um mesmo gesto, mas isso não se firma enquanto uma condição. A comparação entre as imagens da Morte de Orfeu nos levam a uma fórmula patética trágica da morte, algo próprio da antiguidade de acordo com Warburg, mas tal gesto órfico não é exclusivo de seu *pathos*. O que se segue é uma linha de pensamento que tende apenas a ir se tornando menos rígida, passando bastante longe de um pensamento taxativo ao estilo “determinado gesto automaticamente significa tal coisa”.

Ao mesmo tempo em que o pensamento pelas *Pathosformeln* pode remeter a um método associativo estritamente subjetivo ao sujeito, não creio que na prática ele é operado dessa maneira devido à sua ligação com as transformações que o gesto adquire em suas transmissões por mais de uma imagem. Um pensamento pelas fórmulas de *pathos* é sensível a gestos semelhantes – nem sempre iguais – e como eles são transmutados em diferentes imagens. Problematizar o caráter gestual e sua carga emotiva imbricada é o que faz com que essa metodologia dê pistas ao pesquisador de como operá-la. Penso que nesse aspecto, Warburg tenha sido mais eficaz em fornecer ferramentas mais claras do que as de Gumbrecht.

A “fórmula de pathos” representa a aliança de duas componentes opostas: o pathos como reação corpórea, momentaneamente intensificada, de uma alma abalada; em face do ethos enquanto elemento caracterial constante, ao qual incumbe o controle das emoções como “fórmula”. Esta intersecção, rica de conflitos, oferece o enquadramento para combinações sempre novas em que

ambos os elementos, o *pathos* e também a fórmula, podem emergir distorcidos em si, e portanto, exigir e estimular a reflexão (BREDEKAMP, 2015, p. 225 e 226).

Os conflitos que o teórico Horst Bredekamp aponta se apresentam justamente na maneira surpreendente que o *pathos* ressurge em um gesto imagético, referindo-se a diversas reparações gestuais inesperadas. Portanto, as fórmulas de *pathos* não traçam pontes diretas, ao invés disso, elas exigem como condição um desprendimento do sujeito em relação a ideias fixas, sendo passíveis de alterações. A materialização de determinada imagem pode até não remeter de maneira instantânea a outras imagens, mas a partir dela emana uma força, um eco, uma reverberação que atua internamente no sujeito enquanto sua força patética. Tal energia permite constituir uma malha sensível de diferentes imagens que denotam um campo de reflexões incansáveis, para o pesquisador, acerca do *pathos* e dos gestos embutidos.

Tal forma de pensar, empaticamente com os gestos da imagem, é precisamente outro alicerce warburgiano que resulta na desestabilização da disciplina da história da arte, calcada no estilo do artista ou do movimento em que o mesmo está inserido. Refletir acerca dos gestos das imagens à luz de Warburg, é abrir-se para um contato mais próximo com a imagem, ao invés de uma análise em busca de significados estilísticos ou que representem exclusivamente o contexto social na qual o artista estava inserido. Na verdade, a mão do artista importa menos do que a expressividade do que é materializado em imagem. A iconologia de Warburg não é inocente em acreditar que os processos de transmissão gestual por intermédio das imagens também possui imbricado uma carga simbólica única. Ao mesmo tempo em que a polarização da forma e conteúdo no intuito de uma análise minuciosa cai em prol da fórmula patética, como bem aponta Agamben:

Um conceito como o de *Pathosformel*, em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, é prova suficiente de que seu pensamento não se deixa de modo algum interpretar nos termos de uma oposição tão pouco genuína como a de forma/contéudo, história dos estilos/história da cultura. O que é único e próprio em sua atitude de estudioso não é tanto um novo modo de fazer história da arte, mas mais uma tendência para a superação dos limites da história da arte que acompanha desde o início seu interesse por essa disciplina, como se ele a tivesse escolhido só para introduzir nela a semente que a faria explodir (AGAMBEN, 2015, p. 112 e 113).

O método por *Pathosformel* vai além da dicotomia sentido/presença de Gumbrecht, em uma operação que não lança bifurcações ou categorias distintas de conhecimento. Num mosaico de várias imagens colocadas juntas pela potência da fórmula patética, faz-se proliferar a

exuberância da história das imagens, construindo um caminho carregado de *pathos* como potência instável e catalisadora de emoções em quem as olha. Uma ferramenta que absorve os campos da história, da memória, da imagem, suscitando-os em torno do gesto e do *pathos*.

Agamben fez seu livro “Ninfas” (2012) em torno de diversas reflexões acerca do pensamento de Warburg e, curiosamente, ele aproxima noções da *Pathosformel* com os escritos sobre a dança em Domenico.

Domenico chama *fantasma* uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica[...] é certo que nada se assemelha mais a visão da imagem como *pathosformel* do que “*fantasmata*”, que contrai em si, em uma brusca parada, a energia do movimento e da memória. (AGAMBEN, 2012, P. 24 e 27).

Tal tensão interna, a latência carregada de “antes” e “depois” que Agamben traz, é a própria potência da memória das imagens. Como se ato de sua existência (e execução, no caso da dança), ela está sempre carregada de outras imagens, outros tempos. Sua aparição é carregada de memória, onde essa é carregada de repetições, reaparições, recorrências e reanimações. “As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “*fantasmatas*” no sentido que lhe dá Domenico da Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia” (AGAMBEN, 2012, P. 29). Olhar para uma imagem tal como um movimento de uma coreografia maior – impossível de traçar todo seu percurso, seu início ou seu fim –, enquanto um processo que vai constantemente se atualizando e multiplicando-se de memórias.

O pensamento por *Pathosformel* olha para gestos recorrentes como marcas da expressão humana, *pathos* fossilizados em imagem. Warburg constantemente promovia deslocamentos entre objetos separados por séculos, propondo um modelo histórico calcado na *Nachleben*²⁶: a sobrevivência, a pós-vida das imagens. A sobrevivência não é traçada em forma de teses fixas, o pesquisador detém-se às suas aparições. Regressando a Agamben “as imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (2012, P. 33). O caráter errante da imagem em sumir e assumir outras formas, tal ameaça, é o que impede o pesquisador de saber em resultados redondos sobre seu passado, presente e futuro. Como o estudo de um mito, não há como determinar o ponto inicial, muito menos o final. O pensamento warburgiano não só

²⁶ Ulrich Raulff em uma pequena palestra defende que a utilização de Warburg sobre *Nachleben* deve ser entendido tanto como “pós-vida” como por “sobrevivência”, uma maneira de se constatar sobrevivências de gestos e imagens ao longo da história do homem, ao mesmo tempo em que o caráter poético dessas aparições é inerente a sua constatação, sendo duas traduções não só possíveis, como simultâneas. Disponível em <http://bit.ly/2BLdL0t>, > Acesso em 11 de maio de 2018.

incentiva um caráter de produção de conhecimento errante, como o tem enquanto condição epistemológica. A *Nachleben* não simplifica o tempo, ela o desdobra, torce-o em multiplicidades. Absorver uma pós-vida das imagens é se libertar de demarcações rígidas na linha do tempo, se jogar em meio a vários objetos de diferentes tempos.

A Sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69).

Outra vez a disciplina da história da arte se implode, reconfigurando-se em uma história das imagens, ou melhor, dos afetos contidos nelas. Méritos artísticos canônicos dão lugar a uma ampliação da disciplina para as aparições imagéticas, o questionamento se determinada imagem se configura como “arte” perde a relevância diante do caráter anacrônico das fórmulas patéticas. E a imagem nunca é única, não há um aspecto, um *pathos* a ser decifrado em cada uma (da mesma maneira em que não há uma atmosfera correta em determinado objeto, como nos lembrou Gumbrecht). Se colocando como um “antropólogo das *pathosformeln*”, Didi Huberman analisa a Madalena de Bertoldo di Giovanni em um bronze intitulado “Crucificação”. O teórico vê no gesto da Madalena (Fig. 57) de arrancar os cabelos diante do corpo de cristo como sendo, simultaneamente, um gesto de desejo e de luto. (2013a, p. 227-228).

Figura 57: Madelena de Bertoldo di Giovanni (detalhe),



Fonte: Reprodução da Internet

De um lado, ela transmite um gesto de luto que de fato existia à época de Cristo na religião judaica (um gesto que, aliás, ainda existe mais ou menos). De outro, ela transforma esse gesto – e a emoção que o acompanha –, na medida em que, estando decomposta, quase nua em seu vestido transparente, mais faz pensar em uma mulher...como dizer... louca de desejo. Assim na mesma, no mesmo corpo e no mesmo gesto, podemos descobrir duas coisas muito diferentes que, no entanto, coexistem: um luto (lamentar tristemente a perda de alguém) e um desejo (querer loucamente a presença de alguém) (DIDI-HUBERMAN, 2016. P.35).

A presença do elemento dionisíaco²⁷, do movimento mais expressivo, não se torna possível sem o surgimento de um *pathos* do luto que, à primeira vista, faria oposição à materialidade carnal do detalhe em bronze. Porém, o pensamento por *Pathosformel* devolve ao objeto um ritmo diferente, onde esses dois caminhos não só existem na imagem, como também são expressivos em uma união não complementar. Ou seja, não se trata dos dois *pathos* representarem, cada, 50% da imagem, não há uma anulação das forças em um equilíbrio harmonioso, o que existe é o embate patético e esse nunca se conclui, nunca se fecha, sempre oscila em diferentes intensidades.

O conceito de *Pathos* na imagem, a noção de imagens enquanto partes de uma *Nachleben*, são indícios de que o pensamento de Warburg se colocava sempre a se deslocar diante de sensibilidades imagéticas, em movimento rumo a uma expansão constante de problemas. Entretanto, o olhar de Warburg trabalhava com outras noções e referências ao movimento das imagens.

4.3 O INCESSANTE DESLOCAMENTO

Os estudos warburgianos delimitaram o corpus dos possíveis objetos analisados para além de uma linha contemporânea de filmes. Se eu tinha na cinematografia de Tsai Ming-liang um ponto de partida, para onde iríamos em seguida era, à primeira vista, um terreno desconhecido, para ainda ser descoberto pela potência dos gestos de seus personagens. À luz de Warburg não há uma delimitação de terrenos, o que interessa são as afinidades imagéticas que o pesquisador vai desbravando no contato com as imagens iniciais. O processo nem sempre resulta no uso de todas as imagens do percurso do gesto. Se trata mais de ir escolhendo algumas, sempre sob a tensão latente de outras que o pesquisador julgou como mais interessantes. Portanto, eu me coloquei a disposição de enxergar em várias mídias os *pathos* que iria trabalhar nas obras de Tsai Ming-liang. Após me sentir convencido das afinidades do teórico alemão como método para o estudo do cineasta em questão, o próximo passo era procurar trabalhos que

²⁷ Que Nietzsche se utiliza logo no início de o Nascimento da Tragédia como sendo um “O delicioso êxtase” (2016, P. 27) enquanto parte da essência do deus da embriaguez.

enxergassem Warburg sob uma ótica cinematográfica. Nesse aspecto, o livro “Aby Warburg e a imagem em movimento”, de Philippe-Alain Michaud se mostrou essencial.

À luz do nascimento do cinema, Michaud toma os estudos warburguanos e defende a posição do autor alemão como possuindo operações com as imagens que são próximas às do cinema. O entendimento dos estudos de Warburg por parte de Michaud consiste em ver os instantes capturados em pinturas quase como frames cinematográficos de movimentos que mesmo congelados em cores e desenhos não deixam de possuir uma energia cinética neles.

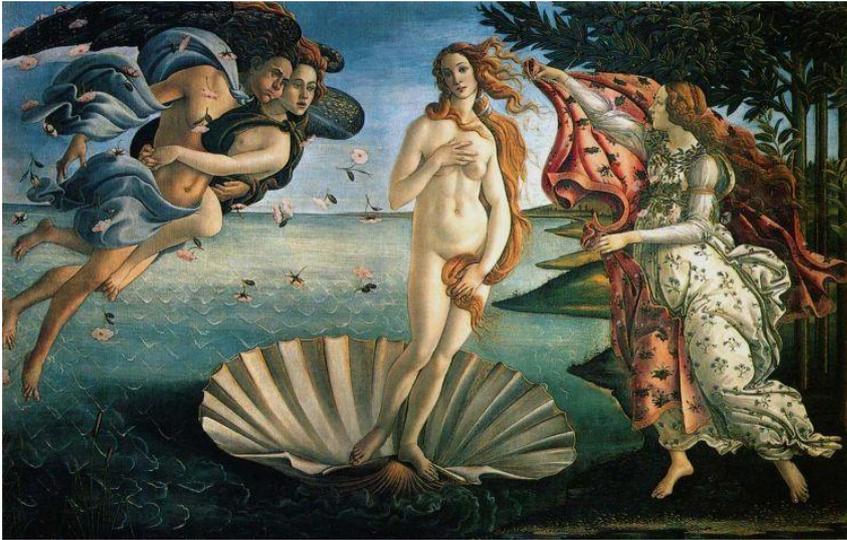
O autor afirma que o teórico alemão desde seus escritos sobre a Vênus de Botticelli (Fig. 58) já procurava elucidar uma teoria que trabalhasse com a questão dos movimentos nas imagens renascentistas. Michaud (2013) aponta que Warburg, ao investigar o intercâmbio da criação do quadro com as artes literatas, notou uma mudança na economia das figuras do quadro para uma representação mais clara do movimento. “Na pintura de Botticelli, um movimento imperioso atravessa os personagens e os arranca da imobilidade em que Winckelmann queria manter seus referenciais antigos” (p. 77). Ao descrever a Vênus, sendo apresentada pela deusa da primavera (à direita do quadro), Warburg desponta para uma animação do quadro:

Ela está na margem do rio (com o perfil, nitidamente desenhado, virado para a esquerda) e apresenta a Vênus, que se aproxima, o manto inflado pelo vento; segura a borda superior na ponta do braço direito estendido e a borda inferior com a mão esquerda [...] A massa dos cabelos flutua livremente para trás, em longas ondulações que saem das têmporas; uma parte menor forma uma trança grossa, que termina numa mecha de cabelo solto (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, P. 77).

Warburg se portava como diante de uma imagem em movimento, sua percepção da obra de arte a tirava da serenidade winckelmanniana da mão do artista, a colocava como uma cena dotada de ações. Antes do autor despontar para um pensamento em *Pathosformel*, ele já mostrava uma aptidão para o quadro enquanto desenrolar de algo não estático. Seu enfoque buscava os detalhes do quadro que despontavam para uma sensação de movimento. Há o sopro de vida (Fig. 59) no nascimento de Vênus, seus cabelos (Fig. 60) são esvoaçantes devido a tal elemento do quadro.

A figura não surge como uma entidade estável, mas parece nascer de um jogo de forças contraditórias que se encontram no limite externo do envoltório do corpo [...] O artista do Renascimento, a partir dos modelos antigos, procura reproduzir artificialmente a ilusão do movimento. Se ele se volta para a Antiguidade a ponto de se identificar com ela, não é para encontrar ali um repertório de imagens, mas para injetar nela as fórmulas expressivas que representarão a vida. (MICHAUD, 2013, p. 77).

Figura 58: Reprodução de “O nascimento de Vênus” de Sandro Botticelli, 1483.



FONTE: Reprodução da Internet.

Figuras 59 e 60: Detalhes da Vênus de Botticelli.



FONTE: Reprodução da Internet.

O alemão falava em “perda da contemplação serena” (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 88) por parte do espectador diante da imagem. A intervenção espectral, enxergada por Michaud nessa perda de uma contemplação serena, traduz-se quase como se a imagem fosse um único frame de uma sucessão de muitas outras que se desenrolam no interior do sujeito que se coloca diante dela. O objeto se torna o único aporte físico de um momento inserido em uma história mais ampla que nasce a partir do espectador. Como se existisse a Vênus botticelliana para além do quadro, como se ela de fato tivesse se aproximado de quem a vê. O que ela teria feito? Descido de sua concha? Tocado em seus cabelos? O que teria expressado em seu rosto? Warburg via os movimentos marcados na imagem, os gestos marcantes contidos nela, como gatilhos para o espectador lidar com ela de uma maneira ativa e não mais passiva e distanciada. Outra forma empática de se lidar com imagens.

A partir de então, o movimento já não é o do objeto olhado, mas do sujeito que olha. Não decorre mais da contemplação, mas da ação. O espectador deixa

a recepção passiva para intervir na representação, reformulando a questão do movimento num novo grau de interioridade [...] Warburg define a inscrição do movimento como uma persistência dos estados intermediários no deslocamento da figura: sua percepção exige, por parte daquele que olha, uma atenção identificadora – do tipo quase hipnótico –, graças à qual se produz uma troca entre sujeito e objeto (MICHAUD, 2013 p. 88).

Quando escreveu acerca de tal perda da contemplação em favor de um sujeito ativo na imagem, Warburg libertou os personagens imagéticos (ou seria correto afirmar, *seus* personagens?) do reducionismo simplista da história da arte e de outros analistas. A representação corporal daqueles personagens botticellianos são irredutíveis à significação, possuindo sempre em suas materialidades enigmas que podem ser seguidos a níveis subjetivos de cada espectador (MICHAUD, 2013, p. 84).

Portanto, em teoria não deveria ser tão complicado aplicar tais métodos em estudos da imagem cinematográfica. Entretanto, somente se valer de sua aplicabilidade direta às imagens de cinema (isso é, imagens que colocam o tempo em si e que reproduzem o movimento em seus mínimos detalhes) seria ignorar as particularidades da duração em que elas estão inseridas, como também os jogos de montagem na qual elas servem. É necessário tratar cada caso como único e colocar a metodologia desejada ao lado do objeto e questionar se eles possuem afinidades. No cinema de Tsai Ming-liang, o ritmo desacelerado empurra tanto para a potência como para a própria materialidade fílmica através do plano longo, onde seus personagens pouco se movem, e, assim, colocam a imagem em movimento em tensão constante com a imagem estática, como é o caso do penúltimo plano de *Cães Errantes* (Fig. 5 e 6). Tal maneira de pensar a imagem reverbera em um modo de reflexão warburguiano. Esse tráfego de um movimento que existe, mas que é perceptível em um ritmo diferente, o esgarçamento temporal da imagem, é próprio de como Warburg, à luz de Michaud, olhava para as obras de arte. Imagens que estão sempre prestes a serem percebidas em movimento ou em um grau inquieto de imobilidade.

Michaud fez de seus estudos Warburguianos um estudo fílmico, ampliando-o para além do dispositivo cinematográfico, em uma maneira de reflexão imagética. Um modelo não dependente de uma sala, de uma projeção com imagens em movimento.

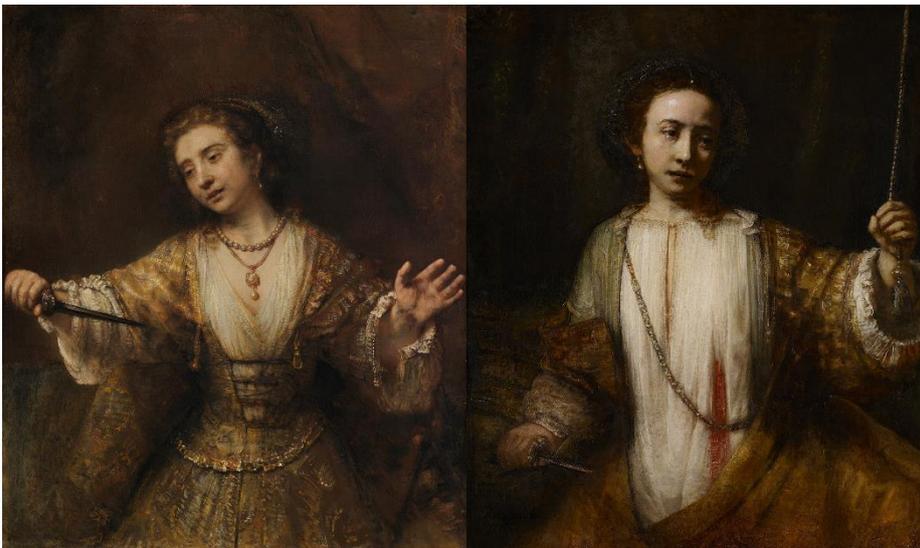
Filme não se confunde com o cinema. Se o dispositivo da projeção pública em que ele veio a se configurar, no começo do século XX, manteve-se desde então como o horizonte de sua história, essa é uma história local, que convém reconsiderar a partir de suas bordas – suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva –, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão [...] o filme é um modo de pensar as imagens (MICHAUD, 2014, p. 11).

À luz de Michaud, as operações fílmicas se transformam um estilo de análise das imagens, como era para Warburg, como também uma predisposição para artistas trabalharem com os

sentidos e *pathos* de uma imagem. Um sistema que “não desaparece na experiência da projeção” (MICHAUD, 2014, p. 12) e que existe em várias artes, inseparável de uma noção da montagem, de uma disposição a partir de alguma chave de acesso ou narrativa. Ou até mesmo, em concepções de cortes entre imagens, algo que o cinema se tornaria especialista. Pensemos nas associações por meio de uma *Pathosformel* mas não necessariamente pela força do gesto, e se tem uma noção do filme que o autor francês defende. Através das operações desse sistema “o real só se revela indiretamente – não constitui seu objeto, mas seu material” (2014, p. 14).

Olhemos para alguns exemplos pré-cinematográficos: Ao fim de sua vida, Rembrandt, em um período de dois anos, pintou duas telas da personagem heroína romana Lucrecia em seus momentos finais (Fig. 61 e 62). No primeiro quadro (1664), a personagem surge logo antes de se esfaquear, o tom mais suntuoso de suas vestimentas junta-se com seu olhar apreensivo, já no quadro de 1666, após se esfaquear, seu olhar se torna mais calmo, resignado com seu estar diante da morte. Rembrandt deixa o momento exato do esfaqueamento como uma lacuna a unir tais imagens. O corte entre elas apaga a materialidade do instante em questão, mas de maneira alguma apaga seu efeito, sua existência. Ao pintar o antes e depois dele, Rembrandt reportou-se à facada de maneira mais enfática, desenvolvendo uma cena fílmica de um *pathos* da expectativa, da apreensão para, em seguida, apresentar um *pathos* resignado de um corpo exausto e prestes a sucumbir.

Figuras 61 e 62: Lucrecia em 1664 e 1666, de Rembrandt



FONTE: Reprodução da Internet

Entre 1833 e 1836, Thomas Cole pintou cinco telas (Fig. 63, 64, 65, 66 e 67) retratando o caminhar civilizatório do homem até seu suposto fim. Unidas sob o nome de “*The Course of The Empire*” (O percurso do império), os quadros se chamam “*The Savage State*” (O estado

selvagem), “*The Arcadian or Pastoral State*” (O estado pastoral), “*The Consummation of Empire*” (A consumação do império), “*Destruction*” (Destruição) e “*Desolation*” (Desolação). Vistos como cinco *frames* de uma narrativa separada por elipses temporais, Cole, sob o contexto do nascimento da nação norte-americana, produziu um passado idealista para um país em formação, se colocou enquanto profeta e previu glórias para o império, bem como sua destruição, e, ao fim, um terreno incerto, mesclando-se à poeira do vento e ao mar no horizonte – os escombros de uma cidade adquirem um *pathos* estranho de quietude com certo tom de incerteza. Cole monta uma mudança de *pathos* em cada quadro²⁸. A montagem desses quadros em ordem revela uma profusão de sentidos: indagações sobre as imagens interiores (para se valer de um vocabulário de Michaud), que existem entre os quadros, perspectivas para o futuro após o *Destruction* (seria realmente o fim ou se trata de uma narrativa cíclica? O império voltará?). Uma narrativa que nos conduz, explicitamente, a interpretações, uma história que se abre para diversas outras, extrapolando a materialidade do quadro para uma relação com as imagens do espectador.

Figura 63, 64, 65, 66 e 67: *The Course of The Empire* de Thomas Cole. Da esquerda para a direita: *The Savage State*, *The Arcadian or Pastoral State*, *The Consummation of Empire*, *Destruction*, *Desolation*.



FONTE: Reprodução da Internet

²⁸ Em um texto lúcido chamado “*The Course of the Empire: Sublime Landscapes in the American Cinema*”, a autora Maurizia Natali aplica a *pathosformel* nessas imagens de Cole, identificando a insistência patética dessas imagens no cinema norte-americano, como tais promessas de civilização e império aparecem em recorrência no gênero *western*. Em um caso ainda mais preciso, a autora trabalha que a ideia dos *Disaster Movies* (como *Independence Day*, 1996 e *O Dia Depois de Amanhã*, 2004) trabalham suas narrativas no ciclo Consumação do império/destruição/desolação. Em um momento excepcional, o texto defende que as imagens do atentado às Torres Gêmeas em 2001 provocam tanto fascínio por já existirem enquanto fórmula patética em tais filmes, com o diferencial, óbvio, de que o 11/09 foi uma projeção inesperada de um *pathos* domado pelo cinema comercial.

O teórico alemão era contemporâneo do nascimento do cinema, estando inserido no mesmo contexto cultural de inovação tecnológica que despertou a criação do cinematógrafo. O que foi confeccionado por diversos engenheiros no final do século XIX é idealizado por Warburg como ferramenta de método antes mesmo de se materializar enquanto dispositivo de cinema. Agamben afirma que tanto em relação ao cinema quanto ao pensamento de Warburg “se trata de colher um potencial cinético que já está presente na imagem – fotograma isolado ou *Pathosformel* mnésica – e que tem relação com o que Warburg definia com o termo *Nacheleben*, vida póstuma (ou sobrevivência)” (012, p. 35).

O fantasma da *Nacheleben* nesse aspecto ganha uma dimensão cinematográfica. A história da imagem contada por vários frames de diferentes mídias, de diferentes tempos, *frames* colocados juntos pelo caráter empático do corte, provocando narrativas ainda não escritas, problematizando a materialidade dos quadros isolados em um novo tipo de conhecimento, um saber relação, o saber por imagem, algo que no fim de sua vida Warburg desenvolveu – segundo Michaud – na forma do Atlas *Mnemosyne*, parte cinema, parte história e que Michaud chamaria da “última elaboração” (2014, p. 11) warburguiana de seu estilo de análise da imagem. Objeto carregado de memória que nos joga, novamente, para novas reflexões com as imagens de Tsai Ming-liang.

4.4 O PATHOS EXPLODE: O ATLAS MNEMOSYNE E O SABER POR IMAGEM

Ao fim de sua vida, Warburg deixou inacabado o projeto *Mnemosyne*, um atlas de imagens com 79 pranchas e que juntas abarcavam cerca de 1000 imagens. Tal projeto provoca fascínio em teóricos das ciências humanas por suas relações entre imagens, bem como seus aportes metodológicos. Trinta anos de estudos sobre o gesto, a sobrevivência da imagem, a cultura ocidental, resultaram no atlas. Um objeto que dispõe uma “rede complexa de anacronismos e analogias” (MICHAUD, 2013, p. 240).

Warburg reuniu as imagens que o assombraram por toda a vida e as colocou na mesa de montagem, percebeu que o recorte que as dividiria seria dito pelas próprias imagens, suas recorrências, reverberações. Ecos distantes do tempo que faziam-se ressurgir materializados em lugares inusitados, fazendo a linha do tempo cronológico explodir em toda seu potencial imagético de ir e vir, se deslocar, sumir, reaparecer. O autor entendeu que tais movimentos eram condições da imagem, pois ela existe entre a sístole e a diástole, entre se contrair em seus mistérios, nos gestos, nas abstrações e nos estranhamentos e jorrar exponencialmente de maneira centrífuga em associações, efeitos de *pathos* e recorrências separadas por séculos. Em suma, a imagem implode e explode, mas nunca permanece estável, ela sempre convida outras a serem colocadas ao seu lado. A mesa de montagem se tornou uma exigência de trabalho para

Warburg. Nela, o historiador da imagem se colocou no olho do furacão dos fantasmas da imagem.

De todos os autores pesquisados, Michaud é o mais enfático na defesa do atlas enquanto filme projetado, chegando até a se utilizar de um vocabulário cinematográfico para falar do atlas, especificamente do segundo painel em termos de “close-up” e “planos de conjunto” (2013, p. 296 e 297). Michaud também aponta para a prancha de número 25 (2013, p. 298 e 299) como sendo construída enquanto projeção de uma sucessão de imagens estáticas. O autor parece certo ao afirmar que as imagens das pranchas:

não devem ser apenas apreendidos em seu conteúdo como uma coleção de *pathosformeln*, das fórmulas patéticas que Warburg não se cansava de perscrutar nas obras dos artistas do Renascimento, desde o final da década de 1880, de maneira cada vez mais aforística. Também, é preciso vê-los em sua configuração material, atentar para os espaços dispostos entre as imagens, para suas variações e suas repetições, para a maneira como as reproduções se concentram em certos pontos das pranchas, para todos os fenômenos de inscrição que, nas pesquisas de Warburg, acabaram por superar a descrição das formas e sua análise: com *Mnemosyne*, Warburg fundou uma “iconologia dos intervalos” [*eine Ikonologie des Zwischenraumes*], que já não se refere a objetos, mas a tensões, analogias, contrastes ou contradições (2013, p. 240).

Disponer as imagens em uma prancha não para achar um ponto de equilíbrio harmonioso e apolíneo, mas para que elas provoquem quem as vê, não permitindo que seus efeitos cessem. Os sentidos entre as imagens se proliferam, convidando ao espectador a interpretações constantes. Ao mesmo tempo em que são vistas não mais como isoladas, mas colocadas em paralelo com outras, as imagens produzem novos efeitos de *pathos*. Tal montagem imbrica a dicotomia gumbrechtiana de sentido e presença em uma ferramenta que se utiliza das imagens como uma operação filmica.

O processo de montagem é essencial ao cinema. Através do recolhimento de imagens registradas, o montador as coloca em ordem por conveniências narrativas ou por vários tipos de afinidades. Entretanto, se o montador cinematográfico visa um início e um fim em suas imagens mediadas pela duração da projeção em questão²⁹, Warburg reconfigurava essa noção em muitas pranchas, apagando uma maneira definitiva de se adentrar em suas pranchas. Em várias delas não há exatamente um ponto exato para se começar e um ponto final que põe um fim ao papel do espectador com tais imagens. Ao ler as imagens por um “início”, o sujeito corre

²⁹ O que o cinema não consegue enquanto projeta um filme é se prolongar em imagens materiais para além de sua duração (90 minutos, 120 minutos, etc). Tal fim não significa o fim das associações do espectador com as imagens. A perda de “contemplação serena” que discutimos ao introduzir Michaud pode ser aplicada aqui também. O ato do espectador interagir com as imagens em um processo interno é uma forma de se apreender as imagens, de manipulá-las para melhor sentir seus efeitos.

o risco de fechá-las a uma história positivista e cronológica. Pegando o exemplo da prancha 47 (Fig. 68), dedicada a Ninfa, Agamben aponta que

Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria (2012, p. 29).

Não se trata de uma personagem que surge de maneira estritamente consciente na cultura ocidental, não é suficiente pensá-la como uma figura a quem artistas representaram conscientemente ao longo da história da arte. A Ninfa é algo que paira na cultura ocidental, aos olhos de Warburg, algo enraizado culturalmente e que ressurgiu materializada em imagem de maneira nem sempre consciente. Um fantasma.

Figura 68: O atlas *Mnemosyne*, painel 47 no qual Warburg voltou seu olhar para as aparições da Ninfa, personagem da mitologia grega que se enraizou em uma fórmula imagética na cultura ocidental.



FONTE: Reprodução da Internet.

Mnemosyne é o último trabalho de Warburg antes de morrer. Representa em si um desejo de elucidar os ecos imagéticos atrelados à história cultural. Seja por ele, seja pelos conceitos de

Nachleben ou de *Pathosformel*, a metodologia de Warburg tinha um pé firme em uma maneira de se conhecer através de comparações, de deslocamentos. Um saber por relação. Uma produção de conhecimento que não permanecia fixa em um objeto como uma unidade isolada, mas como uma obra de tensões com outras imagens.

4.5 O SABER POR RELAÇÃO

Um saber por relação warburgiano se abre para as impurezas das imagens, para uma condução errante, abandonando teses comprovadas cientificamente por meio de métodos exatos entre as imagens. Despontando para outro tipo de método, que seja uma intuição, uma aposta, uma chance para um novo modelo da história das imagens. Uma aposta de que ao reconhecer a impossibilidade de uma linha do tempo cronológica, ainda é possível apontar para novas narrativas. Um modelo que não tenta dar ordem ao caos de infinitas possibilidades que a imagem é capaz de oferecer, mas que tenha dentro de si um desejo de vagar por elas, sem aprisioná-las, mas que na potência do fantasma seja possível elucidar suas aparições ao longo da história e das mídias, livre do peso de firmar sua origem ou profetizar seu futuro. Uma “história de fantasmas para gente grande” (WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 301), como *Mnemosyne* foi chamada pelo teórico alemão.

O atlas se tornou o último gesto de um pesquisador que procurava, desde a época em que trabalhava com suas *Pathosformeln*, a confecção de ferramentas que montassem esse saber por relação. Um método em um viés tanto associativo quanto simbólico para entender as imagens. Pensá-las em conjunto, problematizando suas fronteiras e escrevendo histórias não canônicas. O ato de recuperação das aparições gestuais, bem como das aparições de certas afinidades, consiste em uma total queda da unidade singular do objeto em prol das relações estabelecidas entre eles. O estar diante do objeto por parte do sujeito é o que constrói as pontes entre objetos, ou seja, a experiência em se relacionar com determinada imagem conduz o saber por relações, o saber por imagens. Atlas é uma ferramenta favorável a tal deslocamento:

O atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver. Mas ao reunir, ao imbricar ou implicar os dois paradigmas que esta última expressão supõe – paradigma estético da forma visual, paradigma epistêmico do saber –, de facto o atlas subverte as formas canônicas a que cada um destes paradigmas atribui a sua excelência e mesmo a sua condição fundamental de existência. [...] Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o atlas perturba quaisquer limites de inteligibilidade. Introduce uma impureza fundamental – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que estes modelos haviam sido concebidos para conjurar. Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão do sensível, o diverso, o carácter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 11 e 12).

A exuberância que Didi-Huberman aponta possui relação com os terrenos não exatos que despontam das relações imagéticas, ao compartilhar conhecimento intermediado por imagens, o pesquisador as manipula no intuito de provocar reflexões e sensações, relações criadas em prol dos atravessamentos suscitados em um processo sem fim de imagens e associações possíveis. Deslocar-se por uma sucessão de imagens significa montar um saber que não se prende a teses pré-estabelecidas sobre o objeto de análise. Significa se colocar enquanto pesquisador pelo impacto da energia cinética do gesto e do *pathos*, ser tomado por uma sensação de contiguidade que a imagem possui com outras.

A pergunta “Onde eu vi isso?”³⁰ aparece enquanto método. “Ver” aqui adquire a dupla função de identificar e sentir no âmbito de experimentar a imagem, se deixar à mercê dela. Mas não se trata de algo restritamente ligado a um subjetivismo do pesquisador, até porque trabalhar em busca de uma *pathosformel* é se mostrar atento aos gestos contidos nas imagens, problematizando-os com a cena apresentada, com os efeitos no espectador e ampliando-os para outras imagens. Enquanto método, isso ajuda a criar um alicerce para o pensamento que seja feito no âmbito da imagem. Tendo isso em mente, como também a exuberância do atlas, a pesquisa conseguiu encontrar um terreno satisfatório para pensar o cinema de Tsai Ming-liang.

Efetivamente, o que será feito no próximo capítulo consiste na aplicação dessas ferramentas warburgianas em várias cenas do cinema do malaio, com algumas pranchas de imagens resultando desse contato. Em forma de texto, a pesquisa irá vagar por várias imagens que brotam a partir do contato com as de Tsai, produzindo ao lado delas, interpretações e análises sobre os *pathos* que ali se expressam sob a potência do gesto em questão. A pergunta “Onde eu vi isso?” nos coloca como se no centro do olho do furacão, entendemos o impacto que o nosso objeto de estudo nos causa pela desaceleração rítmica do esgarçamento do plano longo, ao nos posicionar em um contato mais íntimo com aquelas imagens e com muitas outras que ali pairam de maneira fantasmagórica. O cinema de Tsai Ming-liang nos desponta para diversas imagens que compõem um arcabouço imagético mundial. Enxergamos que diversas delas pairam sob certos momentos específicos de seu cinema, como se elas estivessem circulando e vagando por aí até aparecerem – através de associações interiores – sob a lentidão dos movimentos de seus personagens. Imagens fora do cinema, mas que o compõe de uma maneira não explícita. Despertar-se para um *pathos* em uma cena de Tsai Ming-liang é quase que condição para adentrar em tal cinema. Nesse aspecto, a metodologia de Warburg maturou

³⁰ O próprio Warburg se fez tal pergunta quando viu a figura de uma Ninfa em uma obra de Ghirlandaio datada de 1485. Didi-Huberman fala extensivamente sobre isso em uma conferência dada em Portugal > <https://vimeo.com/97822615>< Acesso em 22/05/2018.

nosso desejo em estudar as experiências sentidas em nosso objeto para um método associativo que existe como um desejo em deslocar o *pathos* da cena para essa pesquisa. Nosso intuito é captar uma imagem estática de respectivo filme e colocá-la ao lado de outras para fazer funcionar novamente os efeitos patéticos de quando experimentamos o cinema do malaio em movimento – problematizando nosso objeto e as atmosferas e gestos que pairam sobre ele.

Lembrando de que já foi defendida a tensão entre a imagem estática e a imagem em movimento no nosso objeto. Ao trabalhar com um cineasta conhecido por seus experimentos na duração e no tempo de seus filmes, optamos por retirar o tempo da imagem em movimento para enquadrá-la no tempo das imagens, no tempo dos fantasmas, buscando assim aflorar seu *pathos* em associação com outras imagens, reconfigurando parte do movimento de uma dança maior. Visto de maneira isolada, um *frame* de Tsai Ming-liang seria tentado a decifrações rasas; colocado em relação, suas potências são apresentadas, bem como seus resquícios e sobrevivências. E a solução que foi encontrada é exibi-lo em relação a outras imagens na exuberante forma de um atlas. Partimos com base em uma afirmação de um dos grandes teóricos contemporâneos de Warburg, Didi-Huberman, de que as imagens não possuem voz em si, mas que é preciso colocá-las em relação (CAMPOS, 2017, p. 269)³¹.

Produzir efeitos pelas imagens colocadas lado a lado, reviver a experiência do sujeito em contato com elas. Cada imagem possui em si propriedades (que não nos cabe medir em detalhes através de dissecações minuciosas que visem uma compreensão precisa de suas camadas) partilhadas com outras, a própria energia do *pathos* estabelecida entre elas e o espectador tende a um jorro exponencial, uma comparação que Didi-Huberman faz com as borboletas.

A imagem, com efeito, fundamentalmente extravasa (vaga): erra à aventura, vai e vem, daqui e dali, espalha-se sem constrangimentos óbvios. Resumindo, a imagem borboleteia, como se diz. Isto não significa, de modo nenhum, que seja imprecisa, improvável ou inconsistente, mas que todo o conhecimento das imagens em geral deve construir-se como um conhecimento dos movimentos exploratórios – das migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem em particular (2015 p. 16).

O universo das imagens não pode ser capturado em sua finitude, não pode ser exposto do início ao seu fim, não é um corpo a ser dissecado, é um material em constante mutação, porque, como aponta Didi-Huberman, ele está sempre em produção, sempre prestes a ser alterado. Teóricos como o francês mostraram que seria possível engendrar por um caminho da imagem com o

³¹ “Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo”. 2017, p. 269. Disponível em <http://bit.ly/2Dzvw4E> >Acesso em 22/01/2018<.

nosso objeto, mostraram a força do atlas, a importância das associações, como método para nossa pesquisa. A seguir, alguns exemplos dessa forma de trabalho.

Carlo Ginzburg, historiador italiano e um dos primeiros pensadores europeus a elucidar a importância do pensamento de Warburg fez um livro “Medo, reverência, terror” (2014), onde a partir de quatro ensaios, analisa imagens políticas sob a chave das *pathosformeln*. Partindo de um objeto por artigo – o Leviatã de Hobbes, a imagem de Marat morto, o cartaz de alistamento britânico da primeira guerra mundial, e a Guernica de Picasso –, Ginzburg expande seu corpus inicial em um método associativo para diversas imagens ao longo da história no intuito de entender melhor como elas estão enraizadas em nossa sensibilidade, e o porquê de suas imagens iniciais serem tão famosas e reverenciadas. É através de outras que Ginzburg procura analisar suas imagens. O autor entende a ambivalência de um método associativo de *pathosformel*, sabe que suas imagens não definem uma prova exata das transmissões imagéticas, mas o autor dá uma tremenda importância a documentos históricos que favorecem suas ligações, entendendo que por de trás dessas conexões instáveis há sempre fundos históricos a serem considerados pelo pesquisador.

Essa tensão tem raízes objetivas. A transmissão das *Pathosformlen* depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução. As modalidades de tal entrelaçamento remetem a um campo de pesquisa ainda largamente inexplorado (GINZBURG, 2014, p. 11).

Em ensaio exemplar, chamado “David, Marat: Arte, política, religião”. Ginzburg (2014) reconhece na famosa pintura de Jacques- Louis David que retrata o revolucionário francês Marat no seu último suspiro em uma banheira, uma obra que “falava uma língua clássica, mas com sotaque cristão” (2014, p. 44). Ao apresentar a semelhança da pintura com obras cristãs – através da posição do corpo, do gesto da mão –, bem como o contexto na qual Marat foi pintado por David, Ginzburg quebra com uma noção de arte secularizada à luz da revolução francesa, apontando que Marat era transmitido enquanto um mártir cristão, alguém que demandava um culto a sua pessoa.

Já no ensaio “Seu país precisa de você: um estudo de caso em iconografia política”, o autor se vale das *pathosformeln* entre os cartazes de alistamento da primeira guerra mundial – em especial o do general britânico Kitchener como referência imagética para outros países fabricarem suas respectivas versões do cartaz da figura grandiosa que aponta o dedo para quem

o vê – com as imagens medievais da *Vera Icon*³² e com a representação do gesto do dedo apontado para o espectador, para apresentar as mudanças simbólicas na transmissão desse gesto:

Podemos interpretar o dedo apontado de Kitchener como uma versão secularizada e esforçada do gesto horizontal de Jesus na pintura de Caravaggio? Afinal, em ambos os casos temos um chamado – um chamado às armas, um chamado religioso [...] Minha conclusão provisória seria a seguinte: o cartaz de Lord Kitchener pôde surgir porque duas tradições pictóricas interligadas existiam, envolvendo figuras frontais que veem tudo, bem como figuras com dedos apontados (GINZBURG, 2014, P. 88).

“Provisória”, pois a análise das *pathosformel* elucidam processos e não se fecham a novas imagens, e a novas interpretações. O que a pesquisa tira das palavras de Ginzburg é que novos processos históricos podem surgir da associação imagética, mas também que ao simplesmente colocar imagens lado a lado, suas materialidades ressaltam novas particularidades, problematizando seus limites e transmitindo ou alterando seus *pathos* isolados. Volta-se à exuberância do atlas como apreensão de uma realidade imagética. Interessa à pesquisa se abrir para esses dois lados, que muitas vezes são entrelaçados.

Em um trabalho certamente fecundado pelo legado de Warburg, Horst Bredekamp faz em seu livro “Teoria do Ato Icônico” um verdadeiro trabalho arqueológico a partir de uma série de imagens. Deslocando um pouco da questão dos *pathos* imagéticos para o ato da imagem, o autor compõe algumas tendências da criação humana por milênios. Partindo das imagens como seres quase orgânicos, capazes de afetar nossos interiores, bem como de moldar a esfera coletiva e social: “há que entender por ato icônico um efeito no plano do sentir, do pensamento e da ação, que dimana da força da imagem e da interação com que a olha, toca e também escuta.” (2015, p. 34). O autor entende seu ato icônico “como o aportar de uma garrafa lançada desde os anos de interação e de trabalho comum, em Hamburgo, de Aby Warburg, Ernst Cassirer e Edgar Wind” (2015, p. 35). Criando a partir de todo tipo de imagem (performance, cinema, pintura, esculturas, fotografia, etc), o autor aposta em tendências imagéticas que ocorrem ao longo da história do homem a partir de três tipos de atos icônicos (esquemático, intrínseco, substitutivo). Interessa a Bredekamp, um trabalho arqueológico que coloque lado a lado imagens de diferentes meios, onde o autor desenvolva conceitos que caminham sempre próximos ao impacto imagético em nossa sensibilidade. Nesse aspecto, imagens de autômatos medievais se unem a imagens robóticas como sendo aparições da imagem enquanto ato

³² *Vera Icons* são pinturas/representações do rosto de Cristo, possuindo esse nome em homenagem a Santa Verónica que deu um véu para Jesus limpar o seu rosto – deixando sua impressão – quando ele caiu a caminho de sua crucificação.

esquemático, que é definido por imagens que existem na tensão entre vivas ou estáticas ou por simularem uma vividez (2015, P.78). Seu mérito está em nos fornecer uma interpretação das principais correntes imagéticas que circulam na história do homem a partir de uma diversidade admirável de casos. O autor se utiliza das ferramentas de Warburg para pensar fora de uma linha do tempo positivista, indo e voltando com exemplos de diferentes contextos.

Dentre vários textos de Didi-Huberman que moveram essa pesquisa, um livro se destaca sobre o saber relação – com ênfase em *Mnemosyne* –, chamado “Atlas ou Gaia Ciência Inquieta”. Em uma linguagem poética sem sacrificar a densidade epistêmica discutida, o autor oferece um passeio amplo por autores além de Warburg (Nietzsche, Goethe, Walter Benjamin, Goya) em direção a uma nova maneira de se apreender conhecimento. O formato de um atlas de imagens é defendido por sua “inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda” (2013b, p. 13). Em constante diálogo com o projeto de Warburg, a obra do francês caminha em direção aos afrouxamentos das disciplinas (antropologia, sociologia, história da arte, etc) em prol de uma reflexão ampliada acerca das imagens. Seduzido pelo atlas inacabado, Didi-Huberman se lança em sua direção para produzir, a partir dele, *insights* metodológicos de como o atlas apresenta novas formas de se lidar com as imagens:

O atlas warburgiano é um objeto pensado a partir de uma aposta, A aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo (2013b, p. 20).

Para se apostar nas imagens, é imprescindível deixar-se possuir por uma inquietação metodológica diante do objeto, o que significa que uma imagem nunca será vista por um viés isolado. O saber por relação é constantemente reconfigurado, sendo em muitos casos mais pertinente ao pesquisador apontar que caminhos as imagens nos levam. Imagens agrupadas ocasionam em fissuras constantes que permitam ao pesquisador deslocar-se para outras imagens de tal maneira que seus “resultados” nunca se tornem incapazes de se moverem novamente. Imagens dispostas lado a lado produzem e inventam histórias, mas estas não se configuram em um saber positivista e sim em um saber visual, um saber próprio das imagens. Como Didi-Huberman nos lembra, “O atlas *Mnemosyne* foi, nas mãos de Warburg, como que um grande poema visual capaz de evocar, invocar ou reconvocar por imagens” (2013b, p. 73). Trata-se menos de apanhar algumas imagens sob uma perspectiva e mais de identificar focos instáveis de afinidades que sempre levem a novas imagens, indissociável de uma “aposta”, destinado a sempre ser proliferar. O atlas promove deslocamentos entre imagens e anacronismos temporais. *Mnemosyne* é outro guia para uma ciência da imagem.

Mnemosyne é, pois, uma obra prima – comovedora aposta epistémica, forma nova de saber visual – onde tudo o que está reunido, recolhido, liberta multiplicidades de relações impossíveis de reduzir a uma síntese. É a obra de uma salutar crise da unidade e de uma necessária crise da totalidade, um conjunto de mesas que reúnem a fragmentação do mundo das imagens, para além de toda a esperança – idealista ou positivista – de síntese (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233).

Tal “forma visual de saber” encontrou sua aplicação, por parte do francês, em uma de suas obras mais recentes, o livro “Levantes” (2017). Montado a partir de sua exposição que percorreu o mundo em 2017/2018, o livro é uma aposta que as imagens elucidem diversos contextos ao lidar com o fantasma do levante. Uma tentativa de ler o mundo a partir dessa aposta do ato de insurgir. Separados por diversos subtópicos – “Por Elementos (desencadeados)”, “Por Gestos (Intensos)”, “Por Palavras (Exclamadas)”, etc –, as diversas fotografias abarcam tanto imagens explícitas de levantes populares, como imagens mais ambíguas do gesto de se levantar, de levitar-se, de flutuar. Didi-Huberman (2017) coloca na introdução que no momento em que escreve, a Europa passa por uma crise de imigrantes. Uma situação do presente que, ao longo de imagens, é constantemente anacronizada. Expandida pela potência da imagem em enxergar no gesto de cantar (2017, p. 120) ou no movimento flutuante de um saco plástico vermelho sob um céu azul (2017, p. 99) um levante. Um problema social transformado em um problema de imagem, e esse não faz outra coisa senão multiplicar-se de maneira enfática no caráter diverso das fotografias apresentadas no livro.

Os três autores se serviram de Warburg, de seus estudos sob o gesto enquanto forma de associações entre várias imagens de diferentes mídias, e se tornaram guias para nossa análise da imagem em e a partir de Tsai Ming-liang. Retornando ocasionalmente a eles no próximo capítulo, pretendo partir de algumas cenas do objeto, apresentando-as e descrevendo-as, para em seguida ir atrás das associações com outras imagens, operando no mesmo processo que as de Tsai. Saindo do cinema, para voltar vez ou outra e expandindo as imagens pela potência das *pathosformeln*. Ao fim de cada subcapítulo (onde cada um irá trabalhar com uma cena de nosso objeto), reunirei as imagens apresentadas sob a exuberância do atlas, deixando não apenas um conhecimento por escrito, mas também, por imagem. Neste capítulo, comentários sobre nosso objeto e sobre nossa metodologia serão atrelados à nossa descrição das imagens em caráter ensaístico.

O método de Warburg, especificamente a *Pathosformel* e as noções dele como filmicas seguindo Michaud, revelaram-se em sintonia evidente com o cinema de gesto em tensão entre o imóvel e o animado, como também nos ajudou a olhar para o cinema de nosso objeto como sendo a história de seu protagonista em diferentes momentos e fases de sua vida. À luz de

Warburg, a pesquisa conseguiu reportar ao objeto sem sacrificar os instantes intensos de *pathos* presentes nas imagens e que dialogam com o espectador com seu arcabouço imagético, problematizando noções da memória das imagens que se apresentam na obra de Tsai e refletindo sobre seus filmes para além de suas materialidades. Através de Warburg, a noção de filme se expande.

5 AS FÓRMULAS PATÉTICAS NO CINEMA DE TSAI MING-LIANG

5.1 JUVENTUDE FURIOSA E ENTEDIADA

Figura 69: Lee observa a imagem de James Dean



FONTE: Print do filme

Em determinado momento de *Rebeldes do Deus Neon*, surge um pôster com a imagem de James Dean e Lee o observa. Brevemente, Tsai Ming-liang suspende a ação que se desenrolava para momentaneamente focar na contemplação de Lee com a figura do adolescente rebelde mais famosa do cinema.

James Dean não é apenas uma imagem de cinema, ele é um sujeito que vai além da mídia a qual se dedicou em sua curta carreira. Sua morte, aos 24 anos de maneira trágica (acidente de carro) somado com seus personagens angustiados em desespero, fez com que o impacto do ídolo atravessasse décadas de cinema. A imagem que Lee observa: homem com jaqueta de couro, cigarro na mão, topete marcante, sexualidade ambígua, beleza indomável e juventude efervescente é associada, não somente, com diversos subgêneros do *Rock n Roll*, como também enquanto imagem da angústia adolescente diante de um mundo que não os compreende. Em James Dean ecoa o “rebelde sem causa” – em referência ao título do seu filme mais famoso, *Rebel without a cause*³³ (Juventude Transviada, Nicholas Ray, 1955) –, carregado de emoções que não consegue controlar, incompreendido por todos ao seu redor, incapaz de se vincular ao sistema que lhe é imposto.

Modelos para um *ethos* do *Rock n Roll* surgem aos montes desse *pathos* embutido em James Dean, como também existiu na Inglaterra da década de 1950 e 1960 um conjunto de

³³ Em uma tradução literal: “Rebelde sem Causa”.

teatrólogos sobre os “*Angry Young Men*” (“Homens jovens e raivosos), que consistia em peças sobre a juventude inglesa das classes baixas e suas desilusões com a sociedade britânica. Narrativas carregadas dessa figura deaniana. Certamente, não ousou afirmar que Dean seja o fundador desse *pathos* da juventude desesperada, mas ele me parece ser uma das principais imagens a que tal *pathos* reporta.

James Dean era um ator bastante patético (Fig. 79 e 80) – lembremos de Didi-Huberman (2016) definir o patético como a capacidade do corpo em trazer à tona suas emoções internas. Em *Juventude Transviada*, ele grita a ponto de suas veias surgirem em sua face avermelhada, suas mãos socam mesas, seus pés chutam paredes e quadros, ele anda como se estivesse tomado por algo, uma energia que partia de seu interior e se materializada em gestos, ações. Seu corpo se contorcia no isolamento de seu quarto, pela angústia de não saber como agir, sua fúria adolescente se jogava em direção a figura do pai, quase matando-o por estrangulamento, ele briga armado de facas com outros garotos como se fossem animais demarcando seus territórios, ele pula de veículos em alta velocidade com sua jaqueta vermelha para provar que não é um covarde. Em suma, vivências carregadas de *pathos* furiosos.

Hollywood iria diluir esses *pathos* juvenil em seus atores com o passar das décadas: filmes como *Clube dos Cinco* (John Hughes, 1985), *As Patricinhas de Beverly Hills* (Amy Heckerling, 1995), *Meninas Malvadas* (Mark Waters, 2004), *As Vantagens de ser Invisível* (Stephen Chbosky, 2012) – exemplos famosos de filmes adolescentes –, estão mais interessados em compreender e apresentar contextos que rondam diversos jovens em um ambiente escolar do que em permitir que seus atores vinculem-se a violências patéticas angustiantes. Em *Juventude...*, a presença de James Dean é atormentada não apenas enquanto temática, mas enquanto vivência que marca constantemente o corpo do ator, incumbindo-o da dor de se estar vivo. As imagens do filme de Nicholas Ray destacam o vermelho, como se a cor fosse inseparável dessa experiência corporal intensa, melodramática, patética. Vermelho como marca incapaz de controlar os gestos e ações que surgem dessa experiência, vermelho expressivo, irresponsável, próprio do regime das emoções instáveis.

O cinema marcado pela temática adolescente, portanto, iria se fragmentar em diversas perspectivas ao longo das décadas após a morte de James Dean, entretanto a intensidade em suas ações e gestos não encontrou outro corpo tão famoso na cultura ocidental, pois James ainda reverbera em nosso imaginário. Entretanto, isso não quer dizer que seus gestos intensos tenham se dissipado por completo, pois em diversos momentos de *Rebeldes do Deus Neon*, Tsai Ming-liang reporta-se a uma fórmula patética própria de *Juventude Transviada*. A imagem que Lee observa do jovem Dean não é apenas um detalhe que remete a um ícone, mas é uma

materialização imagética de um *pathos* que assombra o filme inteiro, funcionando como um espectro que, em determinados momentos, invade os personagens.

Em *Rebeldes*, Tsai³⁴ não tem o intuito de fazer um remake de *Juventude Transviada*, entretanto, suas imagens são incumbidas do fantasma patético do filme. O diretor faz estar presente no corpo de seus personagens as paixões do filme de Nicholas Ray. Paixões não exatas, apresentadas em seus potenciais de comunicação na qual tais personagens se relacionam com o mundo que os rodeia – lembremos de que se trata de um filme onde os diálogos são esporádicos, e no caso de Lee são praticamente inexistentes.

Mas Lee não é Jim Stark (personagem de James Dean em *Juventude...*). Lee é tímido, inseguro, perdido em seus pensamentos, de emoções reservadas, nesse aspecto ele se assemelha a figura de John “Plato” (Sal Mineo), de *Juventude Transviada*. O personagem de Mineo idolatra Dean, sua presença e rebeldia juvenil, ele deseja seu ídolo não apenas como figura capaz de suprir o vazio que seus pais deixaram, mas também enquanto corpo carregado de *pathos* em fúria. Trata-se de um caso de o sujeito desejar o que não tem. Entretanto, John não deixa claro que tipo de relação ele deseja ter com Jim, não sabemos se ele fala do ponto de vista de um irmão mais novo que respeita e admira o mais velho, de um filho abandonado que precisa de uma figura paterna, ou se se trata de um desejo sexual. As intenções são confusas e as emoções caóticas. Lee possui todas essas características em *Rebeldes do Deus Neon*, com o diferencial que seu “James Dean” – o personagem Ah Tzu (Chang-jung Chen) – desconhece sua existência. Ah Tzu faz pequenos furtos em sua motocicleta, vandaliza alguns carros e fuma bastante cigarros. Tal rebelde existe fora do conforto familiar e escolar que Lee está inserido, ele é uma vivência fora do que nosso protagonista está acostumado. Lee o vê no *arcade* de jogos eletrônicos e logo começa a persegui-lo, o filme irá se desenvolver todo baseado nessa obsessão. Do rosto jovial de Lee (Fig. 31) emana o mesmo garoto idealista e tímido que é materializado nas feições de Sal Mineo (Fig. 70). Adolescentes perdidos em seus próprios mundos particulares, lábios grossos, topetes curtos, ingênuos.

³⁴ O cineasta iria se reportar ao filme de Nicholas Ray de outras maneiras. Em *Viva o Amor*, a casa desabitada enquanto espaço que permite ao trio principal em serem novas pessoas, desenvolvendo novos afetos em suas convivências com o lugar, parece referenciar à casa desabitada em que os protagonistas (Sal Mineo, James Dean, Natalie Wood) fogem após se iludirem com o sistema. No filme de Ray, os protagonistas criam personagens de uma família – onde Dean e Wood assumem a figura dos pais ausentes de Mineo –, tomam a piscina vazia com brincadeiras ingênuas, dentre várias outras coisas que se permitem fazer fora de um espaço controlador e rígido de suas famílias. A casa vazia em *Viva o Amor* é, antes de tudo, um espaço neutro, onde os personagens experimentam novas relações entre si. O espaço permite novos regimes de existência.

Figura 70: Sal Mineo e sua constelação patética com Lee.



Fonte: Print do filme *Juventude Transviada*

Entretanto, em alguns momentos Lee absorve o *pathos* rebelde de seus heróis, James Dean e Ah Tzu. Em um gesto conflituoso de fascínio e repulsa/inveja por Ah Tze, Lee destrói sua moto e picha “AIDS” na sua lateral; o que se segue são imagens de um corpo em ebulição (em contrapartida ao seu caráter reservado ao longo da narrativa), queimando em sua própria alegria secreta em apreciar seu rival descobrindo o estrago causado por um sujeito que lhe é oculto, Lee cai em gargalhadas (Fig. 71, 72, 73 e 74), pula em sua cama, faz diversos movimentos com o braço, seu rosto perde a expressão gelada e ganha outras marcas. Ele se liberta por meio dos gestos íntimos e expressivos na imagem. Nesse momento, tais gestos não são exclusivos do personagem, são indícios de uma sensibilidade muito mais ampla de um imaginário relativo a um afeto próprio de adolescentes revoltados e entediados. O gesto cravado no corpo quase livre de roupas no intuito de se colocar para além de uma realidade que exige a dominação desse corpo e que só o liberta no momento dessas pequenas “vitórias” , por mais ambíguas que elas sejam, pois o corpo não pode ser inteiramente reduzido à significação clara e exata. Tal gesto não surge no intuito de “cena chave” que joga a narrativa rumo a novas direções, sua aparição se dá mais em um contexto que retira o corpo da dimensão em que ele é frequentemente inserido (nesse caso, uma rotina entediante) e o joga em uma realidade nova: a alegria efêmera. Tal momento inicia e termina em si, tendo a mesma estrutura estilística, mas sendo dotado de diferenças afetivas, espécie de suspiro da realidade que era desenvolvida. Em suma, Lee muda de um *pathos* mais contido e próprio de um Sal Mineo para a instabilidade emocional de James Dean; contudo, em outro momento do filme, essa mudança também opera.

Figura 71, 72, 73 e 74: Lee muda seu *pathos*.



Fonte: *Print de Rebeldes do Deus Neon*

Existe uma cena no filme onde os pais de Lee estão na cozinha jantando: a mãe discute que o sacerdote de seu templo a informou que seu filho (Lee) pode ser um deus encarnado, o pai não leva tão a sério, enquanto Lee está em outro cômodo, mas escuta a conversa inteira. Ao sair do cômodo, ela começa a simular uma possessão (provavelmente a do Deus que ouviu sua mãe falar). Seu corpo começa a tremer (Fig. 75, 76, 77, 78), ele faz um som balbuciado, atirando os chinelos com os pés, iniciando uma simulação de aparente perda de movimentos racionais – braços variam entre movimentos descontrolados, seu corpo varia de posição, cócoras ou erguido –, seu rosto vai da direita para à esquerda de maneira rápida, como se fosse um animal a sacolejar algo em sua boca, e suas mãos fazem diversos gestos inconsequentes. Lee encena algo que lhe tenha possuído o corpo. A mãe permanece assustada diante da cena, começa a chorar e abraça o marido, este fica confuso com o que está diante de si e joga o prato de comida dando fim aos gestos caóticos de Lee.

Lee, sujeito entediado e de cara ambígua, lança ao seu corpo a tarefa de se fazer presente em seu espaço familiar. Tendo em vista que o personagem não dialoga com seus pais ao longo da narrativa, ele se faz comunicar através do corpo. Nesse caso se trata de uma piada, uma brincadeira com seus pais que discutem em tons sérios se ele é ou não um Deus. Em contrapartida à seriedade, ele se impõe pelo choque, pela ação de simular uma possessão que faz escapar diversos gestos em seus braços, em seu corpo. Ele materializa, simbolicamente, o James Dean que, incapaz de entrar em consenso com a polícia e com seus pais por conta de uma bebedeira despreziosa grita “Vocês estão acabando comigo!” em *Juventude Transviada*.

O grito é inseparável dos braços agitados, da veia no rosto (Fig. 79 e 80), como se a palavra fosse apenas um aspecto materializado de uma força que surge de seu interior em direção ao exterior, ela não o canal de comunicação mais expressivo, pois há uma exigência dos braços caóticos e da expressão desesperada do rosto em se fazer presente, em comunicar aquilo que as palavras não dão conta de maneira precisa.

Figuras 75, 76, 77 e 78: O Deus entediado



Fonte: Prints do filme *Rebeldes do Deus Neon*

Figuras 79 e 80: James Dean patético



Fonte: Prints do filme *Juventude Transviada*

Estes são adolescentes que não controlam suas emoções, se comunicam através do excesso delas, sempre extravasando, sempre indo além do corporalmente comportado e do estável. Se a dor de James parte de sua frustração diante do mundo, a de Lee parte de um tédio diante dele. Lee é frio e distante em seu dia-a-dia, seu rosto expressa uma ambiguidade em suas narrativas, no entanto, é em momentos como esse que seu corpo o coloca mais presente, explosivo, violento, revoltado e brincalhão. Tais imagens possuem um elemento trágico em relação a tais mentes incompreendidas, mas o exagero, a brincadeira, as mãos caóticas possuem um caráter de vitalidade, como se a vida desses personagens só se apresentasse diante dessas ações e gestos.

Como nos lembra Warburg (2015) e Didi Huberman (2013a, 2016), o *pathos* não é transmitido de maneira exata de um caso para outro, ele é mesclado a novas sensibilidades, atualizando seu sentido constantemente. Portanto, tal fórmula patética que atinge James Dean e Lee possui elementos trágicos, hilários. Imbricados por um exagero próprio das paixões fortes. Mas não se um trata de um *pathos* polarizado em duas cabeças distintas (uma trágica e outra hilária), pois nele há uma ambivalência que não é precisa, não podendo ser dividida ou dissecada entre seus elementos da mais profunda tristeza e da maior espontaneidade do riso. Em contrapartida, contra toda unidade totalizadora (mesmo que essa admitiria ter suas partes perfeitamente identificáveis), tais imagens atestam o impuro, a potência do exagero (patético, gestual, simbólico) como força capaz de fazer suscitar o riso, a performance trágica do adolescente que clama por atenção, a violência da expressividade corporal. Emoções a flor da pele, respondendo unicamente ao que nasce do interior do corpo, mas reportando-se a uma malha sensível que vai além dos sujeitos.

Como foi dito, Hollywood em grande parte minou as emoções descontroladas e históricas de seus jovens protagonistas. O cinema tornou-se interessado nos nichos específicos que compõem o mosaico adolescente em diferentes épocas. Entretanto, retornos e resquícios ao exagero de Dean foram além de Lee Kang-sheng. Tommy Wiseau incorporou um *pathos* “decorativo” de James Dean (para se valer de uma expressão de Warburg) no seu filme *O Quarto* (2003). O filme possui um caráter bastante consciente do exagero gestual presente em *Juventude Transviada*, referenciando-o em diversas cenas, onde a mais famosa é a que Tommy encena – de maneira completamente artificial – Dean gritando “Vocês estão acabando comigo!!” (Fig. 81).

Wiseau expõe a artificialidade de um arcabouço gestual adolescente. No contexto do filme, há uma tentativa de se imbricar de uma fórmula própria de Dean e Lee, entretanto, descarregada da paixão (*pathos*) que surge nesses adolescentes, o que resta é o *pathos* decorativo³⁵, passivo de risos por sua tentativa em ser algo que não é, uma força patética autêntica do espírito de James Dean. Expressa-se um anseio por um retorno à Dean, por se tratar de uma referência explicitada no diálogo de Tommy, mas também opera-se um retorno aos seus gestos históricos, tendo em vista que *O Quarto* é todo construído em torno dos exageros corporais de seus atores. Um teor patético muito autoconsciente para ser carregado dos dramas de Dean e Lee, mas que me parece relacionável com nossos exemplos, não somente, pelo

³⁵ Algo que, como apontamos no quarto capítulo, era visto por Warburg (2015) como a fórmula sem a carga emocional. “Experimento sóbrio e alheio ao espírito de sua Antiguidade” (WARBURG, 2015, p. 439), aponta o autor da figura *A Grande Fortuna* de Durer (Fig. 56).

exagero corporal, mas por atestar uma imagem que deseja retornar a uma potência cinematográfica dissipada ou em falta.

Figura 81: Tommy Wiseau e o *pathos* decorativo de James Dean



Fonte: Reprodução da Internet

O “sumiço” desse *pathos* no cinema não significa que ele tenha desaparecido, me parece que ele tenha se transferido para um novo terreno. Com o desenvolvimento do *rock n roll* (e seus diversos subgêneros) enquanto lugar recorrente em um imaginário ocidental vinculado à rebeldia juvenil, o *pathos* que habita nossos personagens (James Dean, Lee Kang) encontrou em diversos corpos atrelados ao *rock* um lugar de constante referência. A música agressiva, direta e simples – alimentada por guitarras estridentes e barulhentas – permite aos personagens patéticos que seus gestos escapem de maneira demasiada. Performances ao vivo de bandas de *rock*, de caráter mais imprevisível, menos controlado³⁶, criam terrenos favoráveis para a aparição de um *pathos* carregado de drama, gestos imprevisíveis, movimentos exagerados e expressivos. Performar diante de uma plateia pode ser um veículo de expor-se, permitir-se ao elemento patético que surge no corpo e na música.

O músico Ian Curtis³⁷, que sofria de epilepsia e de transtornos mentais, em suas letras expressam um descontentamento em torno de um mundo frio e monocromático, suas narrativas de um sujeito urbano depressivo e incapaz de se conectar com o ambiente que o criou o colocam em um lugar distinto do cânone da música popular. O fato de sua vida ser marcada por tragédias (que culminaram com seu suicídio precoce aos 23 anos) acaba por ressoar com suas canções intensas. No palco, Curtis fazia presente sua doença com uma dança particular que se confundia

³⁶ Por ser algo que opera no presente momento e em um contato direto com uma plateia.

³⁷ Vocalista da banda britânica *Joy Division*.

com um de seus ataques epiléticos violentos (Fig. 82), liberando seu corpo de uma posição rígida e ereta.

Figura 82: Ian Curtis performando.



Fonte: Reprodução da Internet

Curtis parece uma criança assustada. No espaço entre estar entregue à energia da performance – primeira foto, levando em conta a perspectiva da esquerda à direita – e ser acometido pelo cansaço físico que sua música provocava (imagem central), surge no cantor a ambivalência do *pathos* da possessão de Lee. Curtis era dor transfigurada em arte, mas sua “dança epilética”, entre seus gestos e ações, emana a sensação que até mesmo diante do agouro há algo de libertador, como se uma grande energia estivesse sendo expurgada dele (primeira foto para a segunda), para logo em seguida (terceira foto) o processo reiniciar. O palco se transforma em um terreno para fazer vir à tona toda uma fórmula patética que passa pelo adolescente depressivo de James Dean, pelo corpo adormecido de Lee, chegando ao doente, exorcista autodidata, Ian Curtis, aquele que saía de si como medicação. Expor suas emoções enquanto modo de existência. Um ser patético aflorado.

Tsai Ming-liang pode ter inspirado seu cinema de um personagem em Truffaut, mas suas imagens foram cobertas por um repertório transmidiático, comprovando a essencial vocação da imagem para a sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2015). Uma partilha de afetos desenvolve-se entre James Dean, John “Plato”, Ian Curtis, Tommy Wiseau e Lee Kang-sheng, uma *pathosformel* pendular: intensidades diferentes, surgindo em contextos diferentes (o que ocasiona em sentidos às vezes díspares), incentivando um pensamento associativo entre formas

e emoções que vai além de uma única mídia. O cinema enquanto proliferador de imagens em movimento, enquanto ferramenta propícia para difundir imaginários, se torna uma mídia que reprocessa aquilo que havia produzido. Nesse aspecto, *Juventude Transviada* é um filme produtor de *pathos*³⁸. Estes blocos de emoções transferiram-se para um imaginário do rock (que estava em seus primeiros passos quando o filme foi lançado), onde era constantemente criado e (re)encenado em palco, até que se materializaram cinematograficamente no corpo de Lee Kang-sheng. Não viso um detalhamento historiográfico nessa narrativa, pois para isso seriam necessário dados rígidos e inflexíveis, coisa que o pensamento por imagem não é, pois ele retira o cientificismo da capacidade imagética em se reportar a um arcabouço sensível de maneira imprevisível, ao mesmo tempo em que passível da experiência de sua presença. O corpo de Lee em ebulição é um condutor para atingirmos a pluralidade da imagem, seus diferentes tempos e mídias norteiam a dor de nosso protagonista, permitindo que o nosso “Onde eu vi isso?” construa nossas associações patéticas.

No início de sua entrada no cinema (*Rebeldes do Deus Neon, Viva o Amor*), Lee era acometido por uma dor tão explícita como a de Ian Curtis. Seu corpo era catalisado a mostrar-se devido a sua inadequação, ele explodia, ora de maneira consciente (diante de seus pais discutindo se ele é ou não um deus), ora de maneira inconsciente (a pequena felicidade de seu estrago na moto de seu adversário) como uma reação de insatisfação. Variando entre momentos como esses e outros de timidez e incapacidade para mudar algo de sua vida, Lee não induz seus espectadores a uma definição clara, de motivos explícitos, do porquê de suas inquietações. Ele é potência para a mudança e melancolia sonífera, como se tais forças (calorosas e frias) materializassem seu corpo enquanto um campo de batalha que não visa uma harmonia, mas expressar-se, apresentar seus altos e baixos, suas emoções contraditórias, seus picos de ebulições, suas vontades em ser (violento e agressivo, um rebelde sem causa) e sua incapacidade em deixar de ser (um corpo sedado).

Em alguns anos, esse corpo seria marcado pela dor explícita enquanto expressão de forças que o acomete em *O Rio*. É curioso que seu título remeta a águas relaxantes e acolhedoras – essas que surgem, muitas vezes, na filmografia de Tsai Ming-liang enquanto elementos purificadores ou catalisadores de sensações serenas –, pois esse elemento surge no filme enquanto algo instável: gotas de suor, corpos em movimentos violentos, chuvas fortes que destroem casas. Há no filme uma atmosfera inquieta, como se os mundos que ali existem estivessem prestes a colidir (lembramos de que se trata de uma família desenvolvida, narrativamente, como núcleos

³⁸ Não necessariamente originais, mas que fazem emanar uma força gravitacional bastante intensa e referenciada na cultura ocidental.

separados). Nesse contexto, o corpo de Lee é acometido por uma doença que, apesar de não ser dito de onde ela vem, me parece ter sido resultado de um mergulho em um rio poluído no início do filme. Não uma doença qualquer, mas uma que o leva a diversos procedimentos (médicos e espirituais) em vão, resultando em um momento catártico provocado pela dor. Os incômodos começam no pescoço de Lee, desenvolvem-se em uma dor aguda que resulta na incapacidade de Lee de permanecer com seu pescoço fixo, espasmos tomam conta do corpo. Agulhas e rituais tentam entender o que se passa (possessão demoníaca? Talvez aquela que Lee simulou em *Rebeldes?*). Frustrado, sem saber o que está de errado com seu corpo e desgastado pela dor, Lee se senta em um corredor do hospital, começa a chorar, e passa a bater em seu pescoço e rosto de maneira agressiva (Fig. 83, 84, 85 e 86). Como se tentasse sanar sua doença por movimentos rápidos, como se desejasse arrancar algo de si com suas unhas. Suas ações se tornam irracionais, desenvolvendo um novo ritmo na cena: sons secos, soluços, pancadas, um ritual para expurgar algo de si. Combatendo a dor com mais dor, o sujeito que busca a redenção em sua instância mais extrema. O *pathos* que acometia Ian Curtis surge aqui. O que antes era movido por inadequação, por tédio, por desejo em se comunicar, se torna incapaz de simular algo, de brincar com algo, aparece em seu elemento mais trágico, mais urgente e próximo aos nervos. O patético vem à tona em uma via mais violenta, pelo menos até este presente momento da vida de Lee enquanto representação cinematográfica.

Figuras 83, 84, 85 e 86: Lee em dor



A dor não é curada, ela ressurge em outros filmes de outras maneiras, mas até o plano final de *O Rio* ela se mostra, mesmo que de maneira menos agressiva. Durante boa parte da filmografia de Tsai Ming-liang, os espasmos surgem, encenados, libertadores, irredutíveis e dolorosos. Carregado de ambivalência, a fórmula patética que surge em Lee é a expressão do corpo, o fazer presente daquilo que é apagado, dosado, sedado em um rosto frio, idealista que nunca consegue ser aquilo que almeja. Desejos ambíguos. Lee Kang-sheng é um corpo de ausências, um que procura ser preenchido por coisas desconhecidas ao personagem.

5.2 A TERNA IMAGEM DA TRAGÉDIA

O Rio não reserva uma redenção para a dor de Lee – nem para seus outros personagens³⁹. Tsai Ming-liang não vê a situação de seu protagonista como passível de mudanças definitivas, apenas de transformações. Ao se aproximar do final do filme, a dor parece ter causado o fechamento quase definitivo dos olhos de Lee, ele ainda anda, seu pescoço ainda se contorce, mas seus olhos cansam-se e se fecham por completo, variando entre pequenas piscadas como se estivesse prestes a cair no sono. Seu corpo parece estar mais acostumado com os espasmos. Nesse estado mais sedado, Lee vaga pelo hotel como um fantasma, lentamente e levado por uma aparente leveza em seu corpo. Acaba por descobrir que o hotel onde se encontra possui uma sauna, troca de roupa e vai em direção a ela. O espaço da sauna é escuro, tons alaranjados escuros, corredores claustrofóbicos. Ouvimos o barulho de portas abrindo e fechando, pessoas surgem como outros fantasmas, não interagem entre si, vagam por esse espaço tão diferente do caráter majoritariamente diurno e ensolarado do resto do filme. Parece-me haver um esforço consciente por parte do diretor em traçar o cenário da sauna como uma parte da narrativa, como se este fosse um suspiro de uma realidade, um deslocamento também temporal para uma atmosfera onírica, um *mood* sonâmbulo. Ao se posicionar atrás de Lee, a câmera parece fazer com que o espectador descubra o lugar enquanto ele é desvelado pela primeira vez, como se estivéssemos mergulhando em um lago profundo, onde corpos circulam em um outro ritmo. Lee entra em um dos cubos, senta-se em um tipo de cama, de olhos fechados, e os espasmos parecem aumentar, uma pessoa abre a porta e desiste de entrar ao ver que a vaga está ocupada. Lee se levanta e volta, sai do cubículo, e volta a andar pela sauna, dessa vez com a mão no pescoço. Após cruzar algumas portas ele para diante de uma, com olhos fechados e pescoço trêmulo, a câmera se aproxima lentamente do corpo dele passando uma sensação de suspense, Lee entra, a câmera vai até a porta, onde a textura da madeira se torna quase tátil, e para. Corte.

³⁹ Lembrando que o pai de Lee é um gay enrustido que satisfaz seus desejos no anonimato de saunas escuras e que a mãe tem um caso com um cineasta pornô. Todos eles são infelizes com suas vidas. Juntamente a Lee, estes são três personagens que funcionam como tendo suas próprias realidades que raramente se cruzam.

Vemos um corpo de toalha deitado na cama, enquanto Lee vai sentando-se. Alheio a presença do outro corpo (não esqueçamos que seus olhos estão fechados), Lee senta-se e continua a sentir dor no pescoço, momentos seguintes, a mão do outro sujeito (Fig. 87) começa a acariciar suas costas, deslizando sobre seu corpo, descendo do ombro, passando pelo braço, até a cintura, repetindo isso diversas vezes. O sujeito ergue seu corpo e começa a abraçar Lee pelas costas (Fig. 88 e 89) deitando seu rosto em seus ombros e massageando seus peitos. Lee hesita em um primeiro momento, mas ao longo dos minutos começa a ceder, chegando ao ponto de deixar que o sujeito comece a masturba-lo. Os espasmos no pescoço vão se assemelhando a carícias no braço do sujeito, após atingir o gozo, Lee se entrega por completo aos braços do sujeito, onde o espectador toma conhecimento de que se trata do pai (Fig. 90), este, de olhos fechados, continua a acariciar o corpo de Lee, até que as dores parecem cessar. Os dois não tem consciência da relação incestuosa, pois ainda não reconhecem um ao outro. O corpo de Lee perde a força, como se estivesse pouco vital, quase morto.

Figura 87, 88, 89 e 90: Lee se entrega e cai.



Fonte: Prints do filme

Ali, onde a única iluminação é a da câmera que foca no centro – onde parece existir um espaço que escapa da realidade vigente do filme, onde corpos transitam sem fincar seus pés – se torna o espaço mais próximo de uma redenção para Lee. A dor se transfigura em prazer, os espasmos dionisíacos se tornam o alento apolíneo, o movimento tende ao estático, a respiração ofegante do corpo que goza logo se transforma no descanso do sono.

Neste pêndulo emocional, nessa ambivalência de sensações, existe uma espécie de conhecimento do outro que não havia no resto do filme, os mundos do pai e filho se tocam, os dois em fuga (Lee da dor e o pai de uma realidade que não o satisfaz) se convergem, se transformam em um corpo único. A imagem da *Pietà* de Michelangelo surge (Fig. 91). A imagem da Maria com Cristo em seus braços, a imagem da dor da mãe esculpida em pedra, imóvel, estática, incapaz de fugir do sentimento aterrador da perda do filho. Enquanto imagem, opera-se na *Pietà* de Michelangelo um misto de empatia extrema (por conhecermos a dor do outro), ao mesmo tempo em se tratar, claro, da tragédia maternal da perda de um filho. Unidos em um único bloco de pedra, inseparáveis, como as emoções que habitam tal bloco. O corpo do Jesus está em flagelos, foi invadido e transfigurado por dores imensuráveis, assim como a que se abate no corpo de Lee.

Figura 91: A Pietá de Michelangelo



Fonte: Reprodução da Internet

Diante da imagem de Lee e seu pai, algo desperta em nós, uma tensão de choque devido à surpresa da relação incestuosa (e como ela vai se desenrolar no momento em que os indivíduos descobrirem o que fizeram) com seu caráter profundamente acolhedor da dor ter cessado, pelo

menos por ora. Uma fórmula de *pathos* da imagem de Michelangelo ressurgue neste momento tão central para a história de Lee, através desse ponto de encontro entre corpos marcados tanto pelo alento como pela dor. A escultura da mãe de cristo agencia menos a relação religiosa (e cristã) desses personagens e mais uma marca universal da morte do ente querido, a dor da mãe. O poema de Rilke, intitulado *Pietà* toma posse da imagem de Michelangelo enquanto poesia da pedra, do imensurável que é transferível através de palavras e gestos:

“PIETÀ

Minha miséria agora é completa. Algo sem
nome
apoderou-se do meu ser. Imóvel,
como se fora pedra,
o cerne também de pedra.
Cresceste
... cresceste muito
até alcançar a grande dor
que meu coração não pode compreender.
Jazes deitado obliquamente no meu colo
e então, então é impossível de novo
te gerar.”⁴⁰

Neste poema, a dor faz desenvolver uma força tão profunda que enraíza um corpo no outro, conectando-os em forma de pedra, metáfora para o que é resistente, mas também força patética para o que é absoluto, inquebrável. O autor Jardel Dias Cavalcanti entende o poema como partindo de uma mesma emoção que a imagem:

No poema *Pietà* de Rilke a imagem da pedra é a mais profunda tradução da dor que se apoderou de Maria. Um sentimento que não pode ser quebrado, dissolvido, pois talvez seja o mais doloroso dos sentimentos humanos: a morte de um filho gerado no ventre do amor. Inominável, pois que incapaz de ser traduzido para outra pessoa em sua imperiosidade, somente a metáfora da pedra, talvez, cumpra em parte esse papel de falar da dor (CAVALCANTI, 2014, p. 209).

Entretanto, antes de se tornar a pedra fílmica, isto é a pedra do estático, a pedra do corte que congela o último instante da imagem anterior em nossos interiores, a pedra pode ser o gozo, a falta de ar, a suspensão de um tempo, a inscrição de uma nova realidade que, por mais breve que seja, certamente não se dissipa, apenas altera-se, em pedra da dor. Essa potência da dor

⁴⁰ *Apud* Cavalcanti, 2014, p. 208.

rodeia a imagem de Lee por se tratar de um sonho breve⁴¹, uma cura temporária para sua dor, e aqui me refiro tanto a força que tomou seu corpo em *O Rio* como a da solidão e incomunicabilidade que lhe assombra por toda a vida. Ela também emana da dor de dois sujeitos que têm seus corpos e desejos reprimidos. A pulsão da vida, do gozo que anuncia o fim em si, impossibilitada de ir além, transformada em pedra no instante final em que os corpos se tornam estáticos no abraço consolador. A mesma pulsão do sexo mantém-se através da imobilidade final, carregada de antes e depois – lembremos da *Fantasmata* enquanto o momento crítico do corpo carregado de energia que Agamben (2012) comparou com as *pathosformeln*.

Essa cena existe não no intuito de mudar a realidade vigente de Lee (que vai muito além desse filme em particular), mas como um instante que jamais pode ser estendido, sendo jamais alcançado na extensão temporal. Um instante de vida em corpos que estão, em sua maior parte, sedados. Simbolicamente, ela é próxima das ebulições ambivalentes que surgem em *Rebeldes* e *Rio*, porém ela também marca o fim da relação com seu pai (este que ainda surge como um estranho em *O Buraco* e que vem a falecer logo no início de *Que Horas São Ai?*).

A *Pietà*, posta em relação com outra aparição, carrega em si, essa ambivalência emocional, conserva sua energia, mas mantém-se envolta do mistério do ato de entregar-se a um novo corpo, criando um e abandonando um plano único e delimitado de si. A relação sexual de Lee com seu pai é um momento de comunhão, um gesto imagético de insatisfação com a separação desses personagens que propõe unir suas vivências por alguns instantes, reporta-se a uma *Pietà* como uma das imagens mais famosas da dor, configurando-a em uma dor carregada de outros *pathos*. Entretanto, o cinema de Tsai Ming-liang aponta para uma compreensão dessa *pathosformel* como indo muito além de um gestual de dois corpos em sintonia – um através do entregar-se e outro através do receber –, pois, ao longo de seu cinema, ele recorreu ao ato do “entregar-se” para se tornar algo novo em diversas ocasiões.

5.3 ENTREGAR-SE EM ESPÍRITO

A busca por algo para entregar-se acompanhou os personagens de Tsai Ming-liang em todos os seus filmes. Muitas vezes, esse algo surge em relações sexuais. Estas filmadas visando um apuro táctil nas imagens, priorizando as superfícies das peles enquanto texturas eróticas e emotivas. O sexo surgia como breve fuga da realidade solitária. Mas ao invés de tecer comentários acerca da solidão de seus protagonistas, Tsai buscou em alguns de seus finais, gestos e ações que funcionassem como tentativas de superar a condição de seus personagens. Tentativas que, apesar de não surtirem efeitos prolongados a ponto de durarem até os filmes

⁴¹ Quando Lee descobre o que de fato aconteceu, sai às pressas após levar um tapa de seu pai, e não fala com ele em nenhum outro momento.

seguintes, não deixam de operar enquanto clímaxes emocionais. Em outras palavras, o diretor reconfigurou a potência da imagem inconsciente (?) de sua *Pietà* homoerótica em outros momentos de sua carreira, se reportando a formas diferentes, contudo fazendo surgir o mesmo *pathos*. Um que seja relativo a um entregar-se em espírito, inteiramente a um gesto ou ação.

Em *O Buraco*, Lee mora em um apartamento precário, onde o som de chuva pesada não cessa e uma misteriosa doença, disseminada por baratas, infesta Taiwan. Em sua sala, há um buraco pequeno no chão de onde o espectador percebe a vizinha (Kuei-Mei Yang) de Lee. Com o desenrolar do filme, o buraco vai ficando cada vez maior. Os vizinhos interagem pouco, mas constantemente se encontram espiando um ao outro. Neste filme, pela primeira vez, Tsai se utilizou de interlúdios musicais de canções pop antigas, onde os protagonistas vez ou outra participam de elaborados números coreográficos. No entanto, tais momentos se configuram de maneira similar à sauna do filme anterior (*O Rio*): um suspiro da narrativa vigente, tendo em vista que os personagens se recusam a interagir normalmente entre si fora destas cenas surrealistas de danças no apartamento envelhecido e empoeirado.

Apesar de se manterem distantes, o espaço em processo de deterioração vai forçando-os a se aproximarem e, embora eles não deixam claros seus sentimentos, o filme vai amarrando um desejo de querer estar junto por parte deles. Em determinado ponto, Lee tenta abrir o buraco para poder adentrar no cômodo da sua vizinha – somente para se frustrar e cair no choro (Fig. 47). Entretanto, o verdadeiro clímax emocional desse desejo de abraçar o outro chega no final: a água invade os apartamentos, o que força a vizinha a sair de seu quarto e ir em direção a sala para um móvel de altura superior ao nível da água. Ela se posiciona no centro do plano, rodeada pela escuridão, até que a luz do cômodo de Lee surge em seu rosto, fazendo-a olhar para cima e ver o braço do vizinho (Fig. 92). Ela está ofegante, boca e olhos bem abertos, como se não acreditasse no que está vendo. Ela ergue o braço direito (Fig. 93) em direção ao conforto do vizinho. O pulo rumo ao desconhecido, que nunca foi visto, mas que era constantemente imaginado durante o filme. Uma aposta, um disparo da escuridão para a luz. Levantar-se quase como levitar-se, ser puxada por uma fé quase cega no amor como forma de quebrar barreiras. O buraco enquanto passagem para um novo momento. Ela sobe, corta-se para outro interlúdio musical onde os dois estão fantasiados de marido e mulher, encenando a dança de casamento. Um momento exagerado para se imaginar o que não pode ser concretizado no filme, visto que tais personagens permanecerão sempre em busca de uma nova redenção, em busca de algo para fora da solidão.

Em *Que Horas São Ai?*, a morte do pai (que não interage mais com seu filho após a cena de *O Rio*) conduz as relações entre Lee e sua mãe: ela acredita na reencarnação do pai,

enquanto ele está mais preocupado em sonhar com um interesse amoroso que viajou para a França. Após um filme onde nenhum dos personagens (a estrutura de realidades díspares de *O Rio* se repete aqui) passa por uma experiência marcante, o pai ressurge em meio a entrada de um parque de diversões francês. Acende um cigarro, olha para trás (Fig. 94) e caminha lentamente (Fig. 95) em direção ao parque – o plano é estático – como se estivesse prestes a ultrapassar a dimensão da imagem, se tornando um borrão, até se perder na imagem, até ser engolido por ela. O pai se dilui no próprio cinema, se torna parte dele de maneira invisível. Para onde ele vai é desconhecido do cinema, pois este em seu plano ontológico não distingue mortos de vivos, eles são filmados por Tsai em iguais medidas, mas ao sair do plano, o pai põe fim ao filme, como este se tornasse insuficiente para ir além. Este salto ainda é desconhecido do dispositivo, ele até filma a passagem para um novo plano, mas esta nova dimensão não se configura em nada para além de uma tela em preto. E esta é a última vez que o pai surge no cinema de Tsai Ming-liang, seu intérprete (Tien Miao) viria a falecer quatro anos depois. Sua saída do cinema de Tsai é quase como uma saída da vida.

Como foi dito anteriormente, em *o Sabor da Melancia*, o “casal” de *Que Horas..* reencontra-se com interesses sexuais e amorosos mais evidentes dessa vez. Entretanto, o amor nunca se consuma ao longo do filme. Lee trabalha como ator pornô, sonha (e canta) por uma vida menos solitária, enquanto que Shiang-chyi está com dificuldades em regressar a rotina em Taiwan. Lee não consegue se relacionar sexualmente com ela e isso o frustra, porque, paralelamente, ele filma intensamente um pornô no mesmo prédio que seu interesse amoroso (que desconhece a profissão de Lee durante o filme inteiro).

Ao assistir uma fita caseira, Shiang-chyi descobre a profissão de Lee e termina por encontrá-lo no meio da gravação do filme, o que não impede Lee de trabalhar. À primeira vista, ela fica incrédula com a cena, mas começa a assisti-la de uma pequena janela a cena. Enquanto Lee estupra uma atriz adormecida, ele encara Shiang e percebe que ela está gemendo no mesmo ritmo que ele. A dinâmica da cena foca no olhar dos dois enquanto vai se aproximando o gozo de Lee. Os dois gemem de maneira bastante enfática, ocasionando em uma pulsão mais frenética na cena, até que, prestes a gozar, Lee vai em direção a Shiang e coloca seu pênis na boca dela, esta permanece imóvel (Fig. 96 e 97) até que fecha os olhos. Silêncio. Permanece uma atmosfera ambígua no gesto, como se fosse uma maneira de aliviar (literalmente) uma energia sexual que vinha crescendo (não somente no ato sexual, mas em relação à narrativa do filme) até chegar a um ponto crítico. Estes personagens querem transar, mas não conseguem de maneira convencional, Lee precisa deixar-se acumular de suas frustrações em relação ao amor para poder conseguir se relacionar minimamente e bizarramente com seu amor. Ela flexiona-se

ao simular gemidos (não fica claro se ela estava se masturbando ou não) com o intuito de participar de alguma maneira do ato sexual no qual Lee se encontra. *Eros* em desespero, curvado a medidas drásticas para concretizar o amor entre o par romântico.

Nestas três cenas, de sentidos diferentes, mas convergidas em um *pathos* do entregar-se, Tsai Ming-liang conclui três filmes com a potência desenvolvida por sua *Pietà*. Essas imagens (FIG. 92 à 97) partilham entre si um desejo de fuga de si mesmo, de saltos ao escuro, uniões com o desconhecido (o amor, a morte, e novamente, o amor) como apostas de corpos que se jogam em busca de uma união.

Figuras 92, 93, 94, 95, 96, 97: Entregar-se em espírito



Fonte: Prints dos filmes

Entretanto, não creio que a alta carga emocional desses sujeitos se configura no interior de seus corpos (como é o caso da *Pietà*), mas penso que fora deles. Como se existisse um imã que os puxasse ou atraísse: a mão da luz, o plano para fora do cinema, a boca (em uma perspectiva) e o pênis (em outra perspectiva). Elementos que consumam tais sujeitos em novas, porém breves, direções. De maneira semelhante a *Pietà*, nestes casos opera o momento de máxima intensidade para tais personagens, o mais próximo que conseguirão de alguma

redenção para o que tanto procuram. Em contrapartida às ebulições patéticas que marcaram boa parte da entrada de Lee e de Tsai Ming-liang no cinema, esses momentos em seguida da *pietà* parecem reportar uma tentativa de superar as condições de solidão estabelecidas em *Rebeldes do Deus Neon/ Viva o Amor* em no início de *O Rio*.

5.4 A ÚLTIMA EXPLOSÃO, LEE DEBATE-SE EM DOR

Cães Errantes não é a última obra audiovisual de Tsai Ming-liang, pois o diretor vem lançando há 5 anos algumas vídeo instalações, bem como curtas para sessões especiais de festivais. Também não é o último filme dele com Lee Kang-sheng, tendo em vista que ele aparece em todos esses trabalhos (incluindo um documentário entrevista com Tsai sobre a parceria dos dois). Entretanto, em *Cães Errantes* há o peso do fim, não somente por se tratar do último longa de ficção do diretor, como também há notáveis referências a toda a vida de Lee no filme, ao mesmo tempo em que existe um senso de progressão narrativa neste filme que nos seguintes não há. Delimito *Cães* como o último filme do diretor em que a história de Lee é desenvolvida enquanto arco narrativo de 20 anos. Vejo as obras seguintes como sendo devaneios, pós-escritos de uma história concluída. Até porque existe uma diferença notável na caracterização de Lee. Nas videoinstalações o estilo do diretor permanece, mas agora o personagem é careca, é um monge que faz performances e não interage com ninguém e não há nenhum ator ou personagem de obras passadas.

Cães é a conclusão da vida de Lee, um filme que faz reincidir muitas temáticas dos vinte anos de cinematografias que vieram antes dele (Fig. 33 à 36). Lee agora é pai de duas crianças, dividindo seu tempo entre segurar um cartaz de anúncios embaixo de uma ponte e vagar sem rumo por Taipei. Nenhuma redenção a sua situação miserável parece surgir (pai e filhos moram em uma casa abandonada nos limites da cidade). O teor irônico com que muitas situações eram formadas em filmes passados, dá lugar a um tom seco e desesperador de um Lee alcoólatra e envelhecido, cujo peso de vinte anos de frustrações e decepções parece abatê-lo de uma maneira mais pertinente. Em um raro momento de fala, Tsai Ming-liang filma um longo close de um Lee encapuzado, portando um anúncio, cantando uma canção antiga sobre as glórias de uma dinastia, até que cede ao choro.

O desespero no filme aponta para um Lee mais consciente em relação a sua condição, talvez por ser um pai deslocado ou, quem sabe, por estar mais velho (com mais de 40) e cansado de suas ausências. Para um espectador que não acompanhou os filmes anteriores, *Cães Errantes* se assemelha mais a um documentário do que uma obra de ficção, representa o ápice de uma estética em relação a um personagem que mais pode ser um mendigo real que existe em qualquer grande metrópole de alguma cidade de capitalismo tardio. O filme é um olhar quase

etnográfico em relação ao espaço que molda tais personagens, bem com as condições nada favoráveis⁴² que os abarcam. Personagens que têm pouco o que comer, pouco o que falar, pouco o que viver.

Em seus quarenta anos, Tsai Ming-liang firmou Lee como um personagem sem redenção, amargurado e ressentido. Não são poucos os momentos em que ele é confrontado com sua situação. Porém nenhum deles é tão violento e angustiante como a cena do repolho, a última ebulição de Lee, ressurgindo décadas após seus surtos em *Rebeldes* e *O Rio*.

O repolho em questão é adquirido pelos filhos em algum momento do filme, onde eles pintam-lhe uma feição, formando um rosto com olhos e sorriso em vermelho no vegetal. Eles brincam e falam que se trata de um parente da família distante. Em determinado momento após uma bebedeira, Lee vai se deitar em sua tenda improvisada nas ruínas de um prédio e se depara com repolho. Após descansar por um breve momento, ele percebe um repolho pintado com os traços infantis. Lentamente, Lee levanta o repolho, à primeira vista seu gesto se resume a beijá-lo na boca, mas logo em seguida começa a atacá-lo com sua boca e a devorá-lo por partes. Mantendo-se com a coluna parcialmente inclinada para frente durante o gesto de agressão, o pai parece submetido a um ataque repentino de violência, frustração e confusão. Suas expressões variam entre olhos parcialmente abertos e totalmente fechados, enquanto a câmera permanece sem movimentos (assemelhando-se a um quadro estático, cujo personagem se movimenta). Ele come, mas também fere, danifica, arranca pedaço, destrói a unidade da forma que representava um rosto sorridente. As expressões de seu rosto são contornadas por uma sensação de incomodo diante do registro da câmera. Em determinado momento a violência se mescla ao desespero (Fig. 98), para logo em seguida Lee ser tomado pela tristeza em reconhecer o seu ato (que parece atingi-lo emocionalmente como se tivesse cometido um assassinato). O corpo fica ofegante, vai diminuindo seus movimentos, como se a força que tivesse invadido seu corpo fosse minando, dando lugar a outra coisa. O êxtase vai sendo sedado, o corpo vai se deitando, a energia vai se transformando em um grito de dor seco, o som do grito é abafado pelo barulho de chuva, o plano é cortado após mais de dez minutos, onde não há mudanças bruscas de câmera. O olhar de Tsai é inflexível.

⁴² Penso que o filme se destaca dentre outros na filmografia de Tsai Ming-liang por emanar uma atmosfera de que o espaço que rodeia seu pequeno grupo de personagens hostil a eles. Acredito que o diretor tenha buscado evocar tal *mood* cinematográfico através de enquadramentos que coloquem os personagens como menores diante de um espaço, ou até mesmo por filmar massas inteiras em contraponto com Lee e seus filhos (em diversos momentos me perguntei se tais pessoas possuíam a percepção de que estavam sendo filmadas). Há uma sensação de terra arrasada, no sentido de que Lee parece andar por ruínas, prestes a morrer em silêncio em uma cidade que desconhece sua existência.

Figura 98: O último grito de Lee



Fonte: Print do filme

O corpo de Lee é invadido pela última vez por esses *pathos* em ebulição. A mistura de desespero com um êxtase dionisíaco invade seus gestos com o repolho, sendo esta a cena mais angustiante de toda a filmografia de Tsai Ming-liang. Ela representa a volta de um *pathos* ausente por mais de 10 anos no corpo de Lee, um que, talvez por ter sumido por tanto tempo, tenha reaparecido em sua maneira mais violenta, não apenas por seus gestos e ações, mas por sua duração maior do que em momentos anteriores. Tal cena afirma um senso de história em torno do personagem de Lee, firmando de maneira mais enfática que sua narrativa é, de fato, marcada por filmes anteriores. Tsai Ming-liang não está apenas construindo uma situação que evoca angústia em seu filme, ele está reportando a um *pathos* reprimido e que marcou o início da entrada de seu protagonista no cinema. Reprimido por anos de filmes sedados, onde o corpo apenas vagava em sua solidão, fazendo materializar-se novamente diante de um gatilho ambíguo como um repolho.

Warburg (2013) entendeu que era no êxtase dionisíaco⁴³ que a força patética do desenho de Durer revelou-se como oriunda de outro tempo. O teórico compreendeu que era em um estado de embriaguez que as imagens proliferavam-se para outros tempos, permitindo que suas

⁴³ Lembremos que aqui Warburg se coloca enquanto seguidor de Nietzsche (2016) sobre o aspecto dionisíaco da obra de arte. A região da “embriaguez” (p. 27) da alma, o movimento violento que coloca o sujeito em um estado de espírito intenso e de tremenda força patética.

fórmulas surgissem: no calor do momento, no instante violento que era irreduzível a sentidos distanciados, pois bagunçava o campo sensível do sujeito diante de uma marca iconográfica tão expressiva quanto intensa.

Quando Didi-huberman (2015) se vale da metáfora da imagem enquanto um objeto ardente, onde é necessário para o sujeito aproximar seu rosto da brasa para poder enxergar o que está ali queimando, não se trata apenas de se reportar à chama da memória, mas que esta mesma chama contém em si um perigo, um aspecto que bagunça nossos horizontes, ampliando-os em direções inusitadas, machucando nossos lugares pré-estabelecidos e tirando-nos o chão. A imagem é uma sobrevivência, um “apesar do tudo” (DIDI-HUBERMAN, p. 317, 2015), e tal pós-vida (*nachleben*) tem nos *pathos* em êxtase um convite às chamas enquanto um ímã magnético, que clama para o olhar do pesquisador para a brasa queimada. O jogo exigido na dinâmica iconográfica do patético em ebulição fez erguer o pensamento de Warburg. A imagem arde, como pontua Didi-Huberman, “admiramos nela precisamente aquilo que nos escapa, o batimento das asas, os padrões impossíveis de fixar, que vão e vêm, aparecem e desaparecem ao sabor de um percurso imprevisível” (2015, p. 297). Aquilo que escapa, que sai de nós mesmos e da imagem, extrapolando para caminhos cujos fins não sabemos, mas que somos tentados a persegui-los.

Portanto não é de se estranhar que é no momento mais angustiante da vida de Lee que as imagens proliferam para diversos lugares e mídias. Ali, diante do contato com a intensidade de um *pathos* do desespero que queima nas expressões do rosto e gestos do pai em momento raro de descontrole. Em suas ações, em seu *pathos* descontrolado, em seus deslocamentos para além de seus limites físicos, e na carga simbólica de um pai que machuca a figura de uma criança (que seus filhos tratam como irmão na sua frente), vejo uma reminiscência afetiva do famoso quadro de Goya, *Saturno Devora Um Filho*⁴⁴ (1819-1923, Fig. 99). Como se tais imagens pertencessem a uma malha sensível comum, fazendo com que seus resquícios se apresentem uma na outra.

⁴⁴ A pintura pertence ao conjunto “Pinturas negras”, que ocupou boa parte dos últimos anos de vida do pintor.

Figura 99: *Saturno Devora Seu Filho* (detalhe)



Fonte: Reprodução da Internet

Saturno inclina seus ombros e pescoço para frente no ato de devorar e machucar seu filho legítimo. Em histórias mitológicas, conta-se de que Saturno (Cronos para os gregos), deus do tempo, foi avisado por um dos oráculos de que um de seus filhos o destruiria, por isso, o deus do tempo devorava seus recém-nascidos, por medo da ruína. Goya o retratou em estado físico decadente, cabelos envelhecidos, corpo em estado avançado de deterioração, aparência esquelética e desnutrida. Sua pele também se apresenta de maneira bastante frágil. Entretanto, seus olhos assustadoramente abertos e suas mãos – perfeitamente firmes no corpo que está sendo destruído – fazem um contraponto à fragilidade do restante da imagem.

Apesar de parcialmente abertos, os olhos de Lee em *Cães Errantes* (Fig. 98) parecem adquirir a mesma expressão marcante de Saturno (Fig. 99). Um olhar que vagueia pelo desespero e pelo espanto diante dos gestos – esses me atingem de maneira parecida, essas duas parecem atravessadas pela mesma intensidade de *pathos*. As formas da imagem aqui parecem se repetir: duas mãos apertam o objeto que está sendo destruído, a boca é preenchida por pedaços do corpo, os ombros carregados de tensão inclinam o corpo levemente em direção ao corpo da “criança”. E os olhos permanecem em choque diante do ato registrado por Tsai Ming-liang e Goya.

Em se tratando de um sistema que predispõe tanto um rigor formal imagético, como uma carga emocional imbricada, como o de *Pathosformel*, tais imagens se assemelham antropologicamente como marcas temporais de uma recriação similar. Porém, elas também parecem unidas pelo mesmo *pathos*, como se carregassem em si um bloco afetivo que traça links com o desespero, o êxtase, o ato de destruir algo, dentre outros.

Em relação a *Cães Errantes*, a cena se configura mais em um registro de um momento ambíguo em uma ambientação precária, e tem como protagonista uma pessoa que vive em estado alarmante de miséria: um corpo que vaga pela cidade sem ser notado, o rosto do lado desagradável do capitalismo. Já no caso da pintura de Goya, se trata de um personagem mitológico, cuja história já foi reproduzida em diferentes meios. A *Pathosformel* existe entre as imagens para além do gesto, mas também pela intensidade dos momentos apresentados, criando pontes de mais de cem anos entre imagens.

É insuficiente falar em termos de influência entre as duas imagens, não estou tentando provar que Tsai Ming-liang encenou a pintura de Goya em seu filme. O que parece comunicável é a afinidade entre as duas imagens. O personagem de Saturno na pintura de Goya pode não ser apresentado em um contexto de tempo inserido nas imagens, como é o caso de Lee, entretanto o exato momento captado por Goya apresenta tudo, menos uma cena estática: dedos firmes, olhos levantados, corpo inclinado, joelhos dobrados, boca aberta, etc. O espectador é capaz de fechar os olhos e enxergar os movimentos subsequentes ou que levaram Saturno a tal momento.

Ao segurar com tanta firmeza seu filho morto, Saturno o morde e parece prestes a arrancar um pedaço com força⁴⁵. A cena reproduzida por Goya parece capturar o instante exato antes desse momento. Os braços parecem que logo irão se abaixar com o corpo ainda em mãos (mas não tão firmes) devido ao impulso utilizado para arrancar a carne do filho, a cabeça irá se inclinar para a direita pela força aplicada no ato de arrancar um pedaço e logo em seguida retornará a sua posição inicial como um movimento pendular. O pedaço arrancado da carne do filho irá cair ou será mastigado/engolido por Saturno. Os olhos se manterão abertos e hipnotizantes, como se Saturno permanecesse incrédulo com seus atos agressivos, como se ele fosse puro devir de um estado de espírito que não lhe é normal.

Nesse caminho, o tempo do Saturno e de Lee se desenrola para além do quadro. Sua materialidade sobrevive e sua história tem prosseguimento através do grau elevado de

⁴⁵ Voltemos a Philippe-Alain Michaud (2013) e sua questão da perda da contemplação serena, onde o autor afirmava que Warburg operava com as imagens estáticas como se elas estivessem em movimento, como se fossem *frames* de um filme.

expressões e gestos numa foto de Iggy Pop (Fig. 100) durante uma performance como parte da banda de rock, The Stooges.

Figura 100: Iggy Pop em fúria



Fonte: Reprodução do livro “Please Kill Me: the Uncensored Oral History of Punk”

O corpo suado do cantor mistura-se com o *glitter* de seus cabelos despenteados e ensopados durante a intensidade da apresentação. A juventude do cantor (tinha pouco mais de 24 anos na foto) é mascarada pela mistura de suor com glitter, o preto e branco captura tais elementos e devolve em uma imagem homogênea. Por fim, o corpo levemente inclinado para frente, sua boca aberta e seus olhos enfaticamente abertos e expressivos nos retornam a imagem de Saturno. Nessa foto, Saturno e Lee metamorfosearam-se em Iggy, instantes após arrancar o pedaço de seu filho (seja ele vegetal ou recém-nascido), dando continuidade como a segunda imagem física do personagem em posição quase idêntica ao quadro de Goya. O corpo do filho já não está mais em suas mãos (fora cuspidos?), e ele solta um grito com a boca toda aberta, gastando todo o seu fôlego no processo. O olhar de Iggy é passível dos tempos de *Cães* e de Goya, a expressão marcante do olhar em um momento de liberação de energia, um momento extasiante. As três colocadas em relação transmutam seus movimentos uma para a outra. A imagem arde nos gestos intensos que ganham vida diante de nossos olhos.

Tal imagem de Iggy foi capturada diante de uma plateia pequena para seus padrões atuais, em 1971, durante um dos muitos shows da banda The Stooges que eram narrados como caóticos e imprevisíveis. Iggy constantemente machucava-se ao interagir com a plateia, e o próprio se autoflagelava com cacos de vidro em ataques provocados pelo uso de drogas pesadas.

Muitas vezes o cantor desmaiava no palco por exaustão. Portanto, a imagem de Iggy relaciona-se e abre-se para uma constelação do desespero⁴⁶ com as outras imagens, ela se torna energizada com as outras a partir de um movimento próprio, que traço como existindo nelas, mas que não se prende a elas.

O intervalo entre essas três imagens causa vertigem por suas distâncias, mas também pela nova história que se desenrola e jorra a partir de uma cena de um filme. O intervalo é, nas palavras de Didi-Huberman, “o que torna o tempo impuro, vazado, múltiplo, residual” (2013a, p. 422). Essa narrativa lacunar de três casos de diferentes mídias e em tempos divergentes aponta para um *pathos* que não é facilmente compreensível⁴⁷ por um único lugar, pois se trata de uma fórmula mais difusa entre objetos e tempos. Uma fórmula que me parece ser sempre agenciada⁴⁸ nos momentos onde o sujeito parece prestes a sair de si por uma carga emocional tão intensa que seu *pathos* catalisador se torna irreduzível a significados exatos, mas que podemos tecer uma profusão de sentidos em torno do desespero, do extremo em relação ao corpo, da vontade de virar-se do avesso e se tornar pura ebulição caótica de movimentos imprevisíveis. Essa fórmula reporta a um aspecto básico do ser humano, um estado de espírito que me parece bruto e cujas marcas de tal aparição contornam o sujeito enquanto ser primitivo.

O Grito (Takashi Shimizu, 2002) – bem como diversos outros filmes asiáticos de horror do mesmo período⁴⁹ – toma a fórmula patética aqui delimitada e constrói o momento clímax de todas as cenas de suspense. O filme conta a história de uma maldição que assombra um espaço: conta-se que todo sujeito que é morto ou morre tomado por um sentimento imensurável de ódio e violência, consegue permanecer na terra enquanto um fantasma errante que causa a morte de outros. A imagem⁵⁰ desse ser fantasmagórico se tornou famosa: rosto pálido e de bastante maquiagem, cabelos (normalmente) despenteados e pretos, roupas claras, olhos amplamente abertos, grito estridente.

⁴⁶ Esse aspecto desespero é curioso se levarmos em conta o contexto na qual a imagem foi tirada: o alto grau de energia das apresentações da banda. No momento em que essa foto foi tirada, a banda estava prestes a terminar por falta de sucesso comercial, problemas relacionados com drogas e com a própria imprevisibilidade dos shows, bem como o comportamento de Iggy, que estava se tornando mais destrutivo.

⁴⁷ Diferentemente da fúria juvenil de Nicholas Ray que surge nos corpos dos adolescentes de *Rebeldes*, enquanto uma apresentação de que Tsai Ming-liang se reportou a um cinema não somente em sua temática de referências, mas em relação ao sua potência patética.

⁴⁸ Portanto, ela é primitiva, o que a torna um interesse warburgiano por excelência, pois o autor buscava o entender as marcas mais caras ao homem, “Warburg, por sua vez, visava “contrair a história” por meio da psicologia, em particular, a partir da noção nietzscheana de persistência do ‘primitivo’ e do ‘irracional’” (LISSOVSKY, 2014, p.315).”

⁴⁹ Tais como, *O Chamado* (Hideo Nakata, 1998) e *Espíritos: A Morte Está ao seu Lado* (Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, 2004).

⁵⁰ Importante ressaltar que o aspecto desse personagem compartilha muitos traços com outros seres fantasmagóricos (apontados na nota anterior), ou seja, com seres de contextos narrativos diferentes. Contudo se levarmos em conta uma construção de *pathos*, todos eles se apresentam da mesma maneira.

O filme inteiro é montado em torno de cenas que apresentam o encontro desse fantasma com um dos personagens, mostra-se pouco do fantasma, constrói-se o suspense e o clímax é sua aparição. O ser fantasmagórico sempre vai de encontro (Fig. 101, 102, 103, 104), frontalmente, às suas vítimas, petrificando-as. Ou seja, no instante final, ambos carregam a mesma carga emotiva: tomados pelo presente momento de desespero, assombrados pelo rosto expressivo da morte.

Figuras 101 à 104: O Grito



Fonte: Prints do filme

O instante de desespero mesclando com a incredulidade diante do que se coloca diante de você (o que origina o medo do desconhecido – seja da morte, seja do fantasma) emana dessas imagens. Elas condensam narrativamente, e enquanto uma fórmula de roteiro, o que surge inesperadamente na cena do repolho em *Cães Errantes*. O próprio roteiro de *O Grito* nos informa que tipo de emoção toma seus fantasmas, configurando-os como consequências de emoções negativas extremadas, portanto, o que ocorre é uma constelação (simbólica e patética) com as primeiras três imagens (Fig. 98 à 100), mas que perde um pouco seu impacto ao ser experimentada sucessivamente ao longo de sua narrativa.

O espectador a experimenta enquanto artifício de um roteiro interessado em sustos que vão se tornando previsíveis com o passar do tempo. Tal fórmula de roteiro perde em causar o mesmo impacto das outras imagens, entretanto acaba por dinamizar a fórmula patética aqui delimitada, abrindo-a para novas possibilidades de aparição, de maneira similar ao que Didi-Huberman (2013a) coloca como a maneira imprevisível em que *pathosformel* surge, sempre passível de novos sentidos e outras configurações a partir de cada novo contexto. Neste caso, a

carga emocional, o *pathos* é reportado excessivamente a partir do lugar da dor infligida, apresentando o estado primitivo também na maneira como tais fantasmas se portam, enquanto seres rastejantes, andando de quatro. Eles não são entidades que flutuam, mas que se contorcem, estão em dor a todo momento. Pode-se dizer que se tratam de verdadeiras criações da dor e desespero, expandindo a cena de *Cães Errantes* para uma vivência por completo. Lee não chora mais após o repolho, ele desaba, mas nos (poucos) momentos seguintes, ele não se apresenta enquanto detentor do *pathos* da cena do repolho, enquanto que tais fantasmas são perpetuamente marcados por essa força patética.

O que acontece com o cinema de horror é que ele é propício para um retorno a emoções primitivas. Fazer causar medo ou desespero em seus personagens/plateia é um interesse enraizado nesse gênero. Ele agencia suas personagens vítimas como se fossem a plateia, com o diferencial de que os personagens morrem e nós experimentamos suas angústias de uma posição mais confortável. Portanto, *O Grito* captura e adentra um *pathos* desesperador, regula-o em doses homeopáticas e controladas em torno de sua narrativa, reporta-se ao subgênero fantasmagórico asiático, mas seus resquícios afetivos constelam com a cena do repolho, com a performance caótica de Iggy Pop e com a violência deflagrada pelo Saturno de Goya. Por se tratar de uma força patética que muitas vezes adquire uma face incontrolavelmente angustiante, não é de se estranhar que ele ressurgisse em outros casos do cinema de horror, como por exemplo, o pôster (Fig. 105) do filme *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980). O curioso é que tal *pathos* é materializado na imagem de um personagem que nem está no filme, sugerindo de que se trata de algo oculto, mas que paira sobre a narrativa.

Figura 105: Pôster de *O Iluminado*.



Fonte: Reprodução da Internet

Assinado por Saul Bass, o pôster⁵¹ parece captar o instante em que o sujeito em questão encontra-se assombrado por alguma coisa que nunca saberemos, pois o filme não apresenta seus monstros e assombrações de maneira explícita. Seu pescoço está inclinando, como se estivesse sendo puxado ou sugado (talvez esteja se desintegrando), ao mesmo tempo em que seus olhos amplamente abertos indicam que estão recebendo uma carga emotiva particularmente violenta. Paralelos com o protagonista interpretado por Jack Nicholson – o vigia do hotel que passa por um bloqueio criativo, enlouquece, e tenta assassinar sua família – parecem surgir, mas não se trata dele no pôster. Penso que, posta em relação com outras as outras imagens, o que esse pôster apresenta é a tentativa de fascinar através do nosso *pathos* do desespero em ebulição que aqui apresentamos. Essa imagem contém um fascínio em torno dessa expressão, como se ela fosse uma promessa para emoções que não vivenciamos cotidianamente, e de fato, é necessário uma alta carga emocional para produzir gestos e feições autenticamente desesperadores. O que esses cinemas de horror, que aqui apresentamos, fazem é construir suas narrativas em torno de um retorno ao primitivo por algumas horas, um estado que acessamos através do gatilho fílmico, o gatilho da perversidade da montagem que convence nosso corpo de que estamos ameaçados quando na verdade se trata de uma ilusão para um entretenimento que buscamos. Uma ilusão

⁵¹Tenhamos em mente que pôsteres fazem parte de uma agenda maior de divulgação de filmes, meses antes desses serem lançados. Ou seja, suas imagens servem para causar *hype*, mirando um bom retorno financeiro.

que serve de *pathos* de estados emocionais efervescentes. Esse pôster é a tentativa da materialização patética da cena do repolho, codificada para ser vendida em ampla escala.

Até porque essa força patética está em constante circulação, não só reiterando-se em várias imagens, como se alimentando de outras em um processo contínuo de atualização. O que escapa da cena de Lee com o repolho é que ela se reporta a uma cultura visual que surge de maneira bastante enfática em um tipo de cinema que, à primeira vista, é completamente alheio ao estilo de Tsai Ming-liang. Contudo, ao escolher apresentar a última ebulição de Lee em um momento onde *pathos* sumidos reaparecem com toda força, Tsai a reportou enquanto digna de uma reincidência afetiva do gênero do horror. Um horror mais cru, realista e inesperado, que redireciona Lee enquanto um fantasma que vaga sem destino deflagrado pela tristeza, como de um dos exemplos abordados. Ou um cão errante, alimentando-se de pouco e nutrindo uma voracidade recém-despertada pelo álcool, fazendo-o odiar o filho imaginário feito pelos outros filhos, tentando matá-lo, para, em seguida, ser acometido pela grande tristeza de seus atos. Contorcendo-se em dor por estar para sempre condenado a vagar por aí. Essas imagens, postas em relação, abrem uma cultura visual da dor e do desespero, que nos parece tão crível por sabermos que suas reiterações afetivas circulam livremente por mídias. Talvez tal dor já surja em nossa experiência de maneira sedada por ter sido compartilhada tantas vezes. Mas no esgarçamento temporal, no tempo registrado que não podemos escapar, cujo olhar se recusa a cortá-lo em uma peça menor, nesta duração que nos retira de um tempo do cotidiano para um tempo do acontecimento, é nele que a dor é sentida de maneira ardente. Onde o desespero é primitivo (Fig. 106).

Figura 106: Fotografia feita na guerra do Vietnã intitulada “*Napalm Girl*” (1972) de Nick Ut, que apresentava uma garota com corpo queimado por Napalm que foge em dor de seu vilarejo atacado.



Fonte: Reprodução da Internet

5.5 EPÍLOGO: LÁGRIMAS INFINITAS, TELAS INFINITAS

Figura 107: Homem chora diante de uma tela



Fonte: Print do filme

Um homem senta em um cadeira velha e dura de cinema com poucas pessoas. Assiste a um filme. Sua expressão é serena (Fig. 107): olhos abertos, boca fechada, rosto envelhecido. Sua atenção é inteiramente voltada ao filme que passa diante de si, até mesmo quando um sujeito vai se aproximando, ele não desvia o olhar. O rosto sereno deixa surgir uma lágrima, bem discreta que faz seu olho brilhar, um ato de se emocionar de maneira velada, implodida. O espectador compartilha desse ato de chorar sozinho no escuro com o sujeito. O filme que contém essa cena é *Adeus, Dragon Inn* (Tsai Ming-liang, 2003), o filme que o homem está vendo é *Dragon Inn* (King Hu, 1967), onde, na verdade, se trata do ator Chun Shih – que protagonizou o *Dragon Inn* de 67 – e ao final, descobrimos que o ator estava encarando a si mesmo no cinema vazio. A experiência que o fez chorar foi a de se ver em uma tela muitos anos antes. O ator com corpo estático e olhar firme estava absorto em sua imagem jovem, encenando coreografias complexas de artes maciais, causando um binarismo na cena do filme, onde a tela é dinâmica e o personagem imóvel. Contudo, Tsai Ming-liang parece reforçar uma capacidade que a imagem contém – especialmente uma que mostre o próprio sujeito – em nos absorver, nos hipnotizar para uma realidade que nos afeta, uma configuração que toma nossos corpos de maneira mais enfática, ocasionando em transmutação afetiva, uma passagem de um estado para outro.

O processo de querer aproximar seus espectadores da superfície imagética permaneceu durante toda a filmografia de Tsai Ming-liang. Seu cinema caminhou em busca da maturação de uma estética em prol da dissolução da tela cinematográfica enquanto marcador de distanciamento entre sujeito e filme. Ao me dispor por algumas horas com essas narrativas, eu desenvolvo uma nova relação temporal, uma que me tire de uma rotina marcada por afazeres e demarcações temporais pré-estabelecidas (ir até determinado local às X horas, almoçar de Y horas, etc) em prol de uma nova relação com o tempo. Entretanto, me parece que o próprio Tsai compreendeu a eficácia dessa união entre tela e espectador enquanto catalisador afetivo com seus personagens. O realizador visou construir diversas situações onde seus personagens pudessem experimentar o impacto afetivo de uma tela diante deles. Momentos de interrupções narrativas e invasões emocionais, onde o patético aflora-se diante da potência do reflexo, do devaneio temporal. Momentos que vão muito além em seu cinema do que ao de *Adeus, Dragon Inn*.

Dois momentos ocorrem dessa maneira durante *Que Horas São Aí?*, no primeiro a personagem da mãe (Yi-Ching Lu) observa os peixes do seu aquário (Fig. 108). Durante o filme inteiro, ela pratica diversas ações na expectativa que seu marido reencarne, nesse momento ela apenas contempla seu reflexo no aquário, acaricia o vidro, inclina a cabeça acompanhando o

peixe maior, começa a chorar de maneira próxima a de Chun Shih no cinema, como se a ausência (ou presença) do marido dela surgisse nessa contemplação, como se ela cogitasse a reencarnação do marido no peixe. Desejos velados, emoções contidas.

O outro momento é próximo ao final, onde Shiang chyi – a mesma personagem/atriz de *O Sabor da Melancia* – se encontra em uma praça francesa e encara a serenidade de um lago, que reproduz seu reflexo. A sua imagem confronta com sua rotina solitária no estrangeiro, no entanto, enquanto a vemos ao longo do filme praticando ações relativas a um cotidiano estudantil – tais como, ir a um bar com amigos (onde não parece se adequar) ou ir ao metrô de maneira rápida na agitação subterrânea de várias pessoas –, a cena do lago é a única onde a personagem não está fazendo “nada”, estando apenas à deriva em seus pensamentos diante de seu reflexo. O dia é frio e nublado, e o rosto dela começa a ficar marcado por lágrimas. Como se fosse uma versão contida do final de *Viva o Amor*, (Fig. 1 à 4) onde a personagem feminina “descansa” de uma rotina mecanizada e encara sua solidão em um banco de praça diante de uma avenida e começa a chorar compulsivamente de maneira bem patética, com os cabelos no rosto e a maquiagem borrada. No entanto, Shiang não se move, não produz gestos expressivos, seu rosto é estático e suas lágrimas em demasia, até que pega no sono diante da tela/reflexo da água. Como se tal superfície a revelasse algo que, até então, era ignorada pelo filme.

Em o *Sabor da Melancia*, a mesma personagem recebe outra revelação de uma tela, dessa vez uma imagem de televisão que apresenta Lee Kang-sheng como ator pornô, algo que era desconhecido para ela. Chama atenção a proximidade com que Shiang coloca seu rosto em relação a televisão (Fig. 109), como se houvesse um ímã entre eles. Seu foco de desejo (Lee Kang-sheng) transformado em imagem e fazendo algo que o casal não consegue consumir (a relação sexual, algo que será “concretizado” no final bizarro do filme).

Figuras 107, 108 e 109: Telas infinitas



Fonte: Prints dos filmes

Essas reiterações e reconfigurações da tela na obra de Tsai Ming-liang demonstram momentos decisivos para seus personagens, revelando-os ou transformando-os a partir da experiência com a superfície da imagem, com a evocação afetiva a partir da materialidade, portanto não é de se estranhar o clímax emocional de uma filmografia inteira na cena final de *Cães Errantes* (Fig. 5 e 6), onde Lee encara a mulher que, ocasionalmente, cuida de seus filhos (Kuei-Mei Yang). Ela se coloca diante de uma paisagem desenhada em uma parede de um prédio em ruínas.

O desenho inscrito na parede é remetente a uma natureza bucólica que desconhece a presença do homem. Um vislumbre natural no meio de um prédio abandonado. A paisagem surge anteriormente no filme de maneira rápida e ao longo dos quatorze minutos em que a personagem da mãe a observa no extracampo do plano, ela quase não pisca, entra em um estado hipnótico pela tela, quando as lágrimas começam a cair. Como se estivesse diante de uma possibilidade que jamais será concretizada. Como se a personagem desejasse se deslocar para um novo espaço-tempo, um que a tirasse do ponto de vista da observadora em direção ao que está dentro da imagem, um outro lugar, um outro afeto. Corta.

A câmera permanece atrás dela e de Lee (Fig. 113), a vemos em relação com a paisagem, após alguns instantes ela sai, deixando só Lee, em pé, diante da paisagem. Ele não encara a paisagem. Na verdade, parece não ser atingido, nem como a mulher, nem de maneira alguma pelo desenho a sua frente. Acredito que Lee nunca teve paciência em se dispor para esse tipo de experiência que tentei apresentar neste subcapítulo, a mesma que sinto em relação ao tempo

esgarçado de Tsai. Lee nunca se interessou por telas, pelo cinema, pelo seu reflexo, pela superfície de algo que devolva sua solidão. Lee não se olha no espelho em *Rebeldes do Deus Neon*, assim como não se mantém absorvido por suas experiências no *arcade* de jogos eletrônicos, pois isso se trata apenas de um pretexto para ele atuar como um *voyeur* dos outros personagens.

Não à toa, *Adeus, Dragon Inn* é o filme em que Lee menos aparece (revelando-se como o projetorista próximo ao final da película), um filme metalinguístico em tantas camadas (o ator real que se reconhece em tela, o cinema vazio, dentre outros) não possui em demasiado o personagem do diretor, pois a experiência do cinema não é partilhada por Lee. O homem nos é entregue enquanto uma imagem que se estende por mais de vinte anos, no entanto, o personagem não se engaja com a força que o dinamiza, o tempo dilatado, enquanto catalisadora de emoções fortes.

Em *Que Horas São Aí?*, em duas oportunidades ele não engaja com a experiência do cinema, na primeira (Fig. 111) ele entra no cinema apenas para passar o tempo (assim como em *Rebeldes*), na outra, ele compra um dvd pirata de *Os Incompreendidos* (o mesmo filme que tanto inspirou Tsai Ming-liang) e tenta assistir em sua casa (Fig.112). Nos dois momentos percebemos seu corpo em um jeito desleixado, sua expressão impaciente, sua cabeça inquieta, incapaz de se concentrar, em se deixar levar pelo fluxo imagético. Seu corpo não é tomado por telas, não lhe restou disposição para a contemplação mais serena, sua vida é marcada por um cotidiano maçante, mas sempre em movimento, suas ebulições são violentas e longe das emoções veladas do restante dos personagens que neste subcapítulo tentei apresentar.

Figuras 111 e 112: Lee e o tédio diante das telas



Fonte: Prints do filme

Portanto, não é de estranhar sua recusa em se deixar à mercê pela paisagem no final de *Cães Errantes*, pois nos 14 minutos em que a mulher encarava a paisagem, Lee parecia querer se aproximar dela. Uma busca de toda a vida da alma inquieta que nunca cessou de tentar preencher suas lacunas, seus buracos internos. Nesse aspecto, a longa duração do plano carrega

em si a marca do fim por operar as duas principais reiterações do cinema de Tsai Ming-liang: o atrofiamento emocional de Lee e o “estar absorvido” de seu exuberante mosaico de personagens. A longa duração parece apenas enfatizar a incapacidade de se ir além desses dois estados brutos que carregaram em si os atravessamentos de mais de vinte anos de cinema.

Ao final do plano, Lee abraça a personagem de Kuei-Mei, fechando seus olhos e aproveitando o momento. Enquanto ela parece ignorar o gesto, saindo de cena alguns instantes depois. Ele permanece parado (Fig. 113 e 114) e logo depois, sai de cena em direção pelo caminho dela. Sua busca continua para fora do quadro, seu comportamento errante o manterá inquieto. Resta a paisagem na parede, o vislumbre deixando feito de concreto, ambíguo, abandonado por seus espectadores, à mercê da poeira. Ele ainda está lá. Esses personagens continuam a vagar, como fantasmas presos em uma dimensão claustrofóbica que no cinema não se difere de sua matéria fílmica. Nós não o vemos mais, mas eles ainda ecoam, saíram do plano cinematográfico em direção a um novo plano, onde a sétima arte não consegue ir. Fim do cinema.

Figuras 113 e 114: Fim do cinema



Fonte: Prints do filme

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção da dissertação começou ancorada em muitas dúvidas em relação ao nosso objeto e sobre os estudos de cinema. Eu nutria um desejo de estudá-lo “por ele” e “a partir dele”, que nunca sabia descrever direito, pois o estado da pesquisa estava muito nebuloso e pouco rígido, algo normal em estágios iniciais de vários trabalhos. Hoje, fico observando os caminhos que minhas inquietações me levaram: de um estudo de cinema para um estudo da imagem.

Apesar de não ter entrando de maneira mais explícita, muitos estudos de cinema⁵² moldaram a maneira como essa dissertação foi pensada. De certa forma, esse trabalho é uma reação a eles – não como objetivo de desmoralizá-los ou negar suas validades para o conhecimento. As bibliografias sobre cinema me ajudaram bastante a compreender como eu gostaria de me aproximar de Tsai Ming-liang e mesmo que eu não tenha as utilizado enquanto método, elas me serviram muito para entender melhor como o campo comunicacional enxerga o cinema. Minha reação a eles fez com que a busca pelo método fosse tão central para a pesquisa como era meu intuito de entender Tsai Ming-liang a partir de suas imagens.

O método, bem como sua construção através da escrita, era um norte muito distante no início da pesquisa. Ele parecia condicionado ao meu desejo no lugar estabelecido entre mim e Tsai. Esse lugar tão estranho entre espectador e cinema que quando descrevemos ocasionalmente recorremos ao que Gumbrecht apontava como “Tolices do coração” (2011), isso é, paixões do eu que são incapazes de chegar ao outro. Eu não queria o meu lugar enquanto sujeito arrebatado pelo cinema em questão permanecesse como espaço de um crítico reduzido a deslocar as imagens de suas materialidades para um aspecto poético e intransponível de sua experiência. Fiz do tempo de pouco menos de dois anos no mestrado com que minha experiência com as imagens não me isolasse, mas com que fosse um aporte para uma pesquisa científica. Penso que isso significa o intuito de estudar as imagens de Tsai Ming-liang a partir delas.

Mas aí voltamos à questão do método, meus alicerces teóricos não poderiam me cravar em um lugar da experiência, ao mesmo tempo eles deveriam fazer o mínimo para que não fosse um caso de “adicionar” conceitos em cima das imagens. Adicionar no intuito de prescrevê-las anteriormente à experiência com elas. Meu método não devia ser uma receita pronta para ser

⁵² Bazin (1991), Bezerra (2018), De Luca (2018), Monteiro (2017), De Luca; Jorge (2016), Elsaesser (2015), Vieira Jr (2015), Mello (2015), Oliveira Jr (2013).

aplicada ao filme e condicioná-la (reduzi-la) ao lugar de determinado teórico. Meu método deveria fecundar e ampliar, a partir da minha experiência.

Minha pesquisa, enquanto ponto de partida, estava vinculada a perspectiva crítica de Laura Marks e Hans Gumbrecht. Teóricos que partilham incômodos próximos aos meus na maneira com que vinculamos nosso olhar com os objetos analisados. Gumbrecht era certo em muitos aspectos em relação a explicar quais questões de um filme eu estava olhando, enquanto que Marks buscou apresentar um potencial para o cinema enquanto uma ebulição de emoções suscitadas. Entretanto, a falta de ferramentas claras em como tais autores operaram me deixava em uma posição pouco confortável em usá-los de maneira mais aprofundada.

Ao mesmo tempo em que o tipo de cinema com que estava lidando problematiza em muito o lugar convencional do cinema. O tecido conjuntivo de causalidades entre cenas cedia lugar para um arrebatamento pelo tempo. Pensemos em como estamos em uma janela de avião e estamos olhando para um horizonte sem fim de nuvens e azul, encostamos a cabeça, deixamos que nossos olhos vaguem pela paisagem em constante movimento, mas que parece nunca se alterar. Está sempre se reiterando, se afirmando, persistindo. Deixamo-nos à mercê dessa imagem enquanto algo que não é da dimensão de um tempo cotidiano⁵³, mas que nos tira de um tempo “para fazer algo” e nos devolve a pura passagem temporal. O cinema de Tsai Ming-liang é isso, um se perder na imagem. E se perder nela, é reconhecer seus tempos heterógenos, seu lugar impuro, carregado de uma malha sensível que lhe é ampla. Portanto, penso que foi esse condicionamento que me levou às inquietações da pesquisa. Era muito difícil de ser ignorado, pois fui completamente absorvido por essas imagens de planos longos, onde “nada acontece”.

Minha atração por essas imagens não pode ser separada da busca do método, pois foram elas que criaram as perguntas. Nossa construção metodológica deveria estar sempre com elas em mente. Warburg surgiu um teórico que me deixou confortável para elucidar o que estava entre mim e Tsai Ming-liang. O teórico que me colocou no caminho para acessar as reiterações afetivas desse cinema, apresentou que o terreno mediado pela experiência entre espectador e mídia era permeado por outras imagens. Imagens que compunham um arcabouço sensível que pairava sobre determinado objeto como marcas expressivas que, ao serem acessadas, atiravam o sujeito em um repertório maior e fora do tempo em que o objeto estava inserido. O que está entre mim e os planos longos de Tsai são arcabouços imagéticos que surgem em diferentes lugares.

⁵³ Isso é, um tempo marcado por afazeres ou tarefas, por horários delimitados para sair de casa, ir a determinado lugar. Um tempo que compõe boa parte de nossas vidas.

Eu intuía que por meio de Warburg – e seus comentadores – a experiência não seria sacrificada, mas que ela seria ancorada ao método como maneira de responder as inquietações da pesquisa. O contato com os estudos da iconologia warburguiana não só se mostraram satisfatórios para as perguntas da pesquisa, como ampliaram em muito meu entendimento do campo comunicacional, este que normalmente vê imagens como ilustrações de contextos históricos, sendo presas a ele, e sendo utilizadas para se reportar a um contexto factual e unilateral. Nosso intuito foi sair dessa relação de signo e ir em direção a imagens simbólicas, pois símbolos não são intransigentes, eles não possuem uma relação direta entre significante e significado; pensar a partir de *pathosformel* implica, assim, expandir o uso das imagens no campo comunicacional. Durand (*apud* Portanova Barros, 2010, p. 128) afirma que “o símbolo só é válido por si mesmo porque nunca a representação simbólica pode ser confirmada pela apresentação pura e simples do que ela significa”. Quando colocamos três finais dos filmes de Tsai Ming-liang em relação (capítulo 5, subcapítulo 3) enquanto detentores de uma mesma carga simbólica e afetiva para além de um grau formal na imagem, não estamos relacionando por outra perspectiva que não seja a da imagem simbólica, aquela que não é intransigente em relação ao seu significado, aquela que aponta para sentidos sem se reduzir a eles. As *Pathosformeln* são ferramentas de acesso para as ambivalências da imagem e do símbolo, elas expandem contextos particulares para um contexto da imagem.

As fórmulas de *pathos* permitiram um entendimento do que paira entre mim e o cinema de Tsai Ming-liang como sendo um arcabouço imagético que não apenas me compõe enquanto sujeito atravessado por tais imagens, mas funciona como um repertório que é constantemente acessado por culturas humanas. Essas reincidências patéticas, esses arquivos de gestos e emoções são, constantemente, atualizados pelo presente, marcando as obras artísticas para além do tempo em que estão inseridas. O material de pintores, poetas, cineastas, atores, escritores, escultores se torna uma rede ampla de afetos que compõem suas obras. Propriedades afetivas que são reportadas sem a consciência de um artista acerca dos efeitos de seu trabalho. As imagens técnicas no século XX e XXI (fotografia, publicidade, internet) não somente se alimentaram de um arcabouço imagético das belas artes, como também passaram a servi-las enquanto referencial. São essas imagens que permeiam nosso imaginário⁵⁴. Imagens que são dinamizadas pelos meios de comunicação, permitindo que elas circulem com uma velocidade maior do que há alguns séculos. É comum que na área da comunicação se olhe para

⁵⁴ Em nosso entendimento, alinhado a uma perspectiva de Gilbert Durand (1988), imaginário refere-se a um arcabouço imagético que é cultural e referencial a comunidades humanas. Portanto, ele não se diferencia de um mundo real, tendo em vista que este é apenas um imaginário convencionado sob o nome de real.

imagens enquanto documentos históricos exclusivos de um contexto político, o que tentei foi me lançar em torno da política nas imagens, entender como elas operam e onde suas reiterações afetivas surgem. Portanto, inscrevo meu interesse em um futuro de olhar para o campo do imaginário de maneira mais ampla, entendendo a circulação das imagens como um processo que está se atualizando a todo instante.

Defendo a metodologia warburgiana por ela estar atrelada ao meu objetivo de construir referenciais teóricos que deem conta dessa enxurrada de imagens que permeiam nos atingem em nosso cotidiano. As reincidências afetivas de uma fórmula de *pathos* permitem que objetos sejam vistos no campo da comunicação por outros referenciais históricos e culturais. Ao invés dos objetos serem, apenas, tratados como documentos históricos e culturais de um tempo, eles são vistos como parte de uma narrativa mais ampla, ocasionando em novos problemas, novas perspectivas, gerando um novo fluxo temporal.

A dissertação me serviu para entender que cada objeto é permeado por uma cultura visual que não é exclusiva de determinado movimento artístico ou de um contexto histórico particular. Mas que cada imagem contém em si o peso de outras milhares, que apesar de não se apresentarem, seus efeitos são sentidos e seus rastros irradiados em cada uma delas. A pesquisa me serviu para compreender que as imagens antes de serem dados ou de representarem algo, possuem uma política própria, uma realidade própria que não cabe ao sujeito visar uma compreensão totalizante e que as explica de maneira fixa, pois elas estão em constante movimento, em constante expansão. Cabe a mim enquanto pesquisador não colocar um ponto inicial ou um final, mas me lançar enquanto sujeito atravessado por elas. Para o futuro, eu pretendo continuar os estudos por esse caminho, porém agora voltado em elucidar uma nova narrativa acerca dos objetos a partir dessas reiterações afetivas.

Tsai Ming-liang foi o artista que me levou às perguntas, seu cinema, portanto, é inseparável dessa pesquisa, interligado com o que apresento como *pathosformel*, assim como para Warburg não existia uma separação de seu entendimento da Ninfá ocidental para suas considerações acerca das reincidências patéticas que permeiam nossa cultura. Trata-se de um sistema estruturado a partir de objetos e o cineasta foi o meio que me levou e me desafiou em torno de minha carreira acadêmica. Meu esforço consciente através das pranchas do capítulo 5, bem como em relação às descrições do segundo capítulo, era de apresentar a experiência que tive em relação a esses filmes, uma experiência que é moldada em um lugar menos individual e mais coletivo, relativo ao referencial imagético que molda nossas subjetividades de maneira coletiva.

Lee Kang-sheng se tornou, em diversas vezes, um portal para essa coletividade, para esse imenso repertório de imagens que a dissertação apenas arranhou. Um dos rostos e corpos mais famosos do cinema asiático contemporâneo foi investigado enquanto agenciador de diversas culturas visuais, ao mesmo tempo em que foi visto enquanto sujeito de carne e osso que o cinema apenas registrou. Assim como Warburg em relação aos diversos retratos de Maria, não consigo separar um sujeito da representação e o sujeito real. Sua expressão fria e distante quando Bernardo Bertolucci premiou Tsai Ming-liang por *Cães Errantes* no festival de Veneza em 2013 parece enfatizar uma não intrusão do cinema em torno daquele corpo, respeitando suas políticas e gestos como assim eram: construídos em torno de diversos repertórios imagéticos. Sinto que neste exato momento, seu rosto ainda preserva o ar de mistério e distanciamento que são o alicerce de tudo isto.

REFERÊNCIAS

Do Cinema

- Adeus, Dragon Inn. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 2003. Son. 82 min.
- A Morte de Luís XIV. Direção por: Albert Serra. França, Espanha, Portugal: 2016. Color. Son. 115 min.
- O Buraco. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 1998. Son. 95 min.
- Cães Errantes. Direção por: Tsai Ming-liang. França, Taiwan: 2013. Color. Son. 138 min.
- Eu Não Quero Dormir Sozinho. Direção por: Tsai Ming-liang. Malasia, Taiwan: 2006. Son. 115 min.
- Journey to the West. Direção por: Tsai Ming-liang. França, Taiwan: 2014. Color. Son. 56 min.
- Juventude Transviada. Direção por: Nicholas Ray. Estados Unidos da América: 1956. Color. Son. 111 min.
- No No Sleep. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan, China, Hong Kong: 2015. Son. 34 min.
- O Quarto. Direção por: Tommy Wiseau. Estados Unidos da América: 2003. Color. Son. 99 min.
- O Rio. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 1997. Son. 115 min.
- O Sabor da Melancia. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 2005. Son. 112 min.
- Que Horas São Ai? Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 2001. Son. 116 min.
- Rebeldes do Deus Neon. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 1992. Son. 106 min.
- Viva o Amor. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 1994. Son. 118 min.
- Walker. Direção por: Tsai Ming-liang. Taiwan: 2012. Son. 27 min.

Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Editora Hedra, 2012.
- ARAÚJO, Alan Campos. Diante de um Cinema Impuro. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 40. 2017. Curitiba. **Anais Eletrônicos**. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0293-1.pdf> Acesso em 08/01/2018
- BAZIN, André. **O Cinema**. 1. ed. São Paulo: editora brasiliense, 1991.
- BEZERRA, Júlio. O universo de coisas de Apichatpong Weerasethakul: A fenomenologia para além da relação entre o humano e o mundo. In: Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 5, n. 1 (2018). **Anais Eletrônicos**. Disponível em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/324> >Acesso em 04/06/2018
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do Acto Icónico**. Lisboa, Portugal: KKYM, 2015.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **RILKE E MICHELÂNGELO. PIETÀ: POEMA DE PEDRA, ESCULTURA DE PALAVRAS.** In: Anuário de Literatura, UFSC, v. 19, n. 1 (2014). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p207> > Acesso 16/12/18.

CHARNEY, Leo, R. SCHWARTZ, Vanessa (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna.** 2. ed. São Paulo: Cosas Naify, 2004.

De LUCA, Tiago. **Realismo dos Sentidos: Uma Tendência no Cinema Mundial Contemporâneo.** In: MELLO, Cecília (org). **Realismo Fantasmagórico.** São Paulo: Coleção Cinusp, 2015. P. 61-91.

DE LUCA, Tiago; JORGE, Nuno Barrados (Org). **Slow Cinema.** 1st ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta.** Lisboa, Portugal: KKYM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas.** Lisboa, Portugal: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes.** São Paulo: Edição Sesc, 2017.

DURAND, G. **A Imaginação Simbólica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema Mundial: Realismo, Evidência, Presença.** In: MELLO, Cecília (org). **Realismo Fantasmagórico.** São Paulo: Coleção Cinusp, 2015. P. 37-59.

FELIPE, Marcos Aurélio. **Problemáticas do Contemporâneo em Tsai Ming-liang: Memória, Distanciamentos e Sexualidade.** In: Aniki Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 5, n. 2 (2018). **Anais Eletrônicos.** Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/361/pdf> > Acesso em 16/12/18.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimming** Sobre um potencial oculto da literatura. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção De Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, Presença e Poesia.** 1. Ed. Belo Horizonte: Relicário. 2016.

KOEPNICK, Lutz. **The Long Take: Art Cinema and the wondrous.** University of Minnesota, 2017.

LEFEBVRE, Martin (org). **Landscape and Film.** New York: Routledge, 2006.

LIM, Song Hwee. "Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness". 2014. In: DE LUCA, Tiago, JORGE, Nuno Barrados (org). **Slow Cinema.** Edinburgh University, 2016. Cap. 5, p. 87-97.

LISSOVSKY, Maurício. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?** 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf> > Acesso em 07/06/2018.

- MARKS, Laura U. **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses**. Durham: Duke University Press, 2000.
- MELLO, Cecília (org). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Coleção Cinusp, 2015.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2013.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2014.
- MONTEIRO, Lucia. O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectralidade nos filmes de Lav Diaz. In: Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 4, n. 2 (2017). **Anais Eletrônicos**. Disponível em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/15> > Acesso em 04/06/2018
- NATALI, Maurizia. “*The course of the empire: sublime landscapes in the american cinema*”. 2006. In: LEFEBVRE, Martin (org). **Landscape and Film**. New York: Routledge, 2006, 4, p. 91 – 124.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A Mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.
- PORTANOVA BARROS, A. Comunicação e Imaginário – Uma proposta Metodológica. In: Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 33, n. 2, 2010. Disponível em: < <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/index>>. Acesso em 19 de set. 2018.
- R. SCHWARTZ, Vanessa. “**O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século**”. In: CHARNEY, Leo, R.SCHWARTZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- VIEIRA JR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica no cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Coleção Cinusp, 2015. P. 93- 112.
- WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade Pagã – Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. “Durer e a Antiguidade italiana”. In: WAIZBORT, L (orgs) **História de Fantasma para Gente Grande – Escritos, esboços e conferências**. Leopoldo Waizbort. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.