



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO (FAAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GUILHERME HENRIQUE GOODA ANTONIO

**TRAJETÓRIAS URBANAS E REPRESENTAÇÕES POÉTICAS
NOS CINEMAS DE TAIWAN, HONG KONG E CHINA**

BAURU
2024

A635t

Antonio, Guilherme Henrique Gooda

Trajetórias urbanas e representações poéticas nos cinemas de Taiwan, Hong Kong e China / Guilherme Henrique Gooda Antonio. -- Bauru, 2024

171 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: Arlindo Rebechi Junior

1. Cinema. 2. China. 3. Espaço Urbano. 4. Crítica Audiovisual. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru.
Dados fornecidos pelo autor(a).

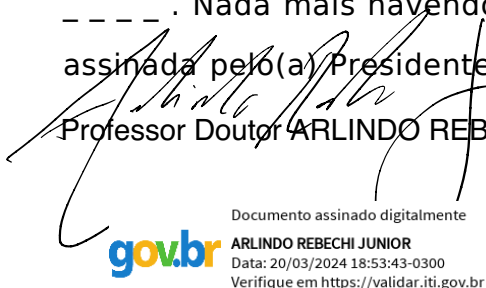
Essa ficha não pode ser modificada.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE GUILHERME HENRIQUE GOODA ANTONIO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 20 dias do mês de março do ano de 2024, às 08:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de GUILHERME HENRIQUE GOODA ANTONIO, intitulada **Trajetórias Urbanas e Representações Poéticas nos cinemas de Taiwan, Hong Kong e China**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Doutor MARCOS AMERICO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Doutor ANTONIO JOSÉ BEZERRA DE MENEZES JUNIOR (Participação Virtual) do(a) Departamento de Letras Orientais / Universidade de São Paulo, Professora Associada MARINA SOLER JORGE (Participação Virtual) do(a) Departamento de História da Arte / UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO - UNIFESP, Prof. Dr. ROGÉRIO FERRARAZ (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação / Universidade Anhembi Morumbi. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: aprovado

_____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR



Documento assinado digitalmente
gov.br ARLINDO REBECHI JUNIOR
Data: 20/03/2024 18:53:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

A banca ainda delibera o seguinte parecer: a tese de Guilherme Henrique Gooda Antonio, ora apresentada e defendida perante à banca no PPGCOM-Unesp, faz algumas contribuições, a se destacarem: a originalidade da pesquisa no campo da Comunicação, o esforço de inserção na cultura e língua chinesas, bem como a valorização dos estudos do pensamento chinês.



**TRAJETÓRIAS URBANAS E REPRESENTAÇÕES
POÉTICAS NOS CINEMAS DE
TAIWAN, HONG KONG E CHINA**

Guilherme Gooda

GUILHERME HENRIQUE GOODA ANTONIO

**TRAJETÓRIAS URBANAS E REPRESENTAÇÕES POÉTICAS
NOS CINEMAS DE TAIWAN, HONG KONG E CHINA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, linha de pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito à obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

BAURU
2024

DEDICATÓRIA

Ao meu avô, que amava filmes de todos os tipos, despertando em mim a mesma paixão. Pelas incontáveis vezes que sentados no sofá passamos os dias assistindo e comentando as mais diversas obras. Sei que o senhor está contente aí de cima e é uma pena ter conversado tão pouco sobre esta tese com você.

AGRADECIMENTOS

A realização de uma tese de doutorado não é coisa fácil de se fazer. Optar por esse caminho sem considerar as tarefas que aparecerão pela frente certamente pode desestabilizar um indivíduo sem o devido suporte. Assim, gostaria de expressar minha profunda gratidão a todas as pessoas que me apoiaram durante a escrita desta obra, primeiramente a Deus, pois sem Ele nada é possível de ser realizado. Agradeço também à minha esposa, que com amor, paciência e incentivo contribuiu para a materialização deste texto, seja me ouvindo conversar sobre os assuntos aqui tratados, ou simplesmente garantindo e cobrando que eu tivesse tempo para me dedicar às leituras e à escrita. Aos meus pais, que me inspiram com suas vidas e que investiram em minha educação me trazendo pela mão até esse momento. Sem eles a Comunicação poderia não ter sido um caminho. Ao meu orientador, que me guiou com paciência e confiança. Seus conselhos e ensinamentos foram inestimáveis para o sucesso deste trabalho me ajudando a refinar as ideias apresentadas e a concretizá-las.

*Chuang-tzu pegou seu pincel e, em um instante, com
um único golpe, desenhou um caranguejo,
o mais perfeito caranguejo já visto.*

Ítalo Calvino.

ANTONIO, G. H.G. **Trajetórias urbanas e representações poéticas nos cinemas de Taiwan, Hong Kong e China.** 2024. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2024.

RESUMO

Através de uma investigação minuciosa de quatro filmes de cineastas chinês, taiwaneses e de Hong Kong, nomeadamente *História de Taipei* (1985), *Rebeldes do Deus Neon* (1992), *Amores Expressos* (1994) e *Plataforma* (2000), a pesquisa argumenta que os espaços presentes nessas obras além de capturar às rápidas transformações que ocorreram na China durante o final do século XIX, servem como elemento narrativo que compõe uma poética do cinema característico do período. Os filmes historicizam o momento visualizando os vários modos de circulação na China contemporânea, incluindo o movimento dos corpos, a circulação abstrata do valor e os movimentos do desejo. Sugerimos que através dos espaços urbanos, a historicização proposta por esse cinema não apenas capture a transformação histórica, mas também use essas transformações como um impulso para a invenção cinematográfica. Nota-se em cada uma das obras avaliadas um envolvimento com uma ampla variedade de outras formas estéticas que impactam sobre a forma como os filmes são concebidos e estruturados, mais significativamente na arquitetura, no processo de urbanização e na ocupação dos espaços. O resultado das análises é capaz de revelar o presente como uma realidade complexa, resultado de uma interação de forças políticas e estéticas historicamente carregadas, desenvolvendo uma abordagem para o relacionamento entre os espaços urbanos, a estética, a cultura e política chinesa e aprofundar a compreensão dos filmes como obras de arte.

Palavras-chave: Cinema. China. Espaço Urbano. Crítica audiovisual.

ANTONIO, G. H.G. **Urban trajectories and poetic representations in cinemas in Taiwan, Hong Kong and China.** 2024. Thesis (Doctorate in Communication). Postgraduate Program in Communication, Faculty of Architecture, Arts and Communication, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2024.

ABSTRACT

Through an investigation of four films by Chinese, Taiwanese and Hong Kong filmmakers, namely *Taipei Story* (1985), *Rebels of the Neon God* (1992), *Amores Expressos* (1994) and *Platform* (2000), the research argues that the spaces present in these works, in addition to capturing the rapid transformations that occurred in China during the late 19th century, serve as a narrative element that composes a cinema poetics characteristic of the period. The films historicize the moment by visualizing the various modes of circulation in contemporary China, including the movement of bodies, the abstract circulation of value and the movements of desire. We suggest that through urban spaces, the historicization proposed by this cinema not only captures historical transformation but also uses these transformations as an impetus for cinematic invention. Each of the works evaluated comprises an involvement with a wide variety of other aesthetic forms that impact the way films are conceived and structured, most significantly in architecture, in the urbanization process and in the occupation of spaces. The result of the analyzes is able to reveal the present as a complex reality, the result of an interaction of historically charged political and aesthetic forces, developing an approach to the relationship between urban spaces, aesthetics, Chinese culture and politics and deepening understanding of films as works of art.

Keywords: Cinema. China. Urban Space. Cinema critic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Poster do filme <i>Amor de Trabalhador</i> , 1922	15
Figura 2: <i>A Batalha de Dinjushan</i> (1905), primeiro filme chinês	17
Figura 3: Colagem de fotogramas de <i>Taipei Story</i> (1985)	48
Figura 4: Chin visita apartamento vazio, <i>Taipei Story</i> (1985)	50
Figura 5: Chin e Lung visitam o apartamento, <i>Taipei Story</i> (1985)	51
Figura 6: Letreiro da Fuji, indicativo da presença internacional – <i>Taipei Story</i> (1985)	52
Figura 7: Lung recortado por vidros, <i>Taipei Story</i> (1985)	54
Figura 8: Lung e Lai conversam sobre beisebol, <i>Taipei Story</i> (1985)	56
Figura 9: Lung e Chin, <i>Taipei Story</i> (1985)	57
Figura 10: Edifício FUJIFILM, <i>Taipei Story</i> (1985)	63
Figura 11: Chin aproveita o passeio de motocicleta, <i>Taipei Story</i> (1985)	65
Figura 12: Ke contemplando o horizonte de Taipei, <i>Taipei Story</i> (1985)	68
Figura 13: Visão panorâmica de Taipei, <i>Taipei Story</i> (1985)	70
Figura 14: Wu Jianheng dressed as Nezha in Egypt, 2011	74
Figura 15: Hsiao-Kang observando a chuva a partir de sua janela	77
Figura 16: Hsiao-Kang após vandalizar a moto de Ah Tze	81
Figura 17: Ah Tze e Ah Bin nos arcades até dormirem	82
Figura 18: Pôster das Deusas e Street Fighter	83
Figura 19: Ah Gui ao telefone sendo observada por Hsiao-Kang	84
Figura 20: Ah Tze se masturbando em seu quarto	91
Figura 21: Brigitte Lim contracena com figurantes indianos	99
Figura 22: Blocos de Apartamento em Chungking Mansion - Honk Kong	100
Figura 23: Ah-wu em perseguição	101
Figura 24: Cena de abertura, <i>Amores Expressos</i> (1994)	102
Figura 25: Takeshi Taneshiro e Brigitte Lin	106
Figura 26: Fei nas escadas rolantes Centrais	108
Figura 27: Fei explora o apartamento - <i>Amores Expressos</i> (1994)	110
Figura 28: Fei e Blonde se encontram - <i>Chunking Express</i> (1994)	111
Figura 29: Tristeza ao Telefone	112
Figura 30: Cena do ônibus em <i>Anjos Caídos</i> (1995)	114
Figura 31: Policial 663 no restaurante California	121
Figura 32: Encenação de “Um trem para Shaosheng”, <i>Platform</i> (2000)	126
Figura 33: O retorno de ônibus	127
Figura 34: Yin discute com seu pai	129
Figura 35: Ruijuan dançando em seu escritório	131
Figura 36: A conversa aos pés da muralha	132
Figura 37: A conversa aos pés da muralha	133
Figura 38: A espera do trem	134

Figura 39: Ma Yuan (active 1190-1224), <i>On a Mountain Path in Spring</i> comparada à capa do VHS do filme Platform em sua versão chinesa	136
Figura 40: Trupe se apresentando no novo estilo	138
Figura 41: Caminhão da Trupe cortando o deserto	138
Figura 42: Caminhão da Trupe cortando o deserto	141
Figura 43: Comparação entre tomada interna e externa em <i>Platform</i> (2000)	144

NOTA DO AUTOR

Tipografia

O uso de itálico nesta pesquisa foi reservado para as palavras e as expressões não portuguesas, além das transcrições do chinês, com exceção de certos termos que se tornaram familiares em português: Yin/Yang, Tao.

Devido à abundância de homófonos em chinês, trazemos, na medida do possível, os caracteres chineses ao lado das transcrições.

Quanto aos nomes próprios, válido ressaltar que, na prática chinesa, o nome de família vem antes do nome pessoal (para evitar qualquer ambiguidade, os nomes de família, sejam chineses, ou europeus, são dados em maiúsculas nas indicações bibliográficas). Além disso, na China clássica e às vezes ainda hoje, os indivíduos são conhecidos por diversos nomes. Resolvemos não mencionar aqui senão os mais usados.

Pronúncia

Nesta obra adotamos a transcrição chamada pinyin, a mais usada atualmente. A grafia de alguns nomes próprios como Confúcio, Mêncio, sendo mais conhecidas em nossa cultura em sua forma aportuguesada, aqui foram mantidas neste formato.

SUMÁRIO

1. O Cinema e a Nação	14
1.1 A Invenção da Modernidade	21
1.2 O Indivíduo Global e a Geração Urbana	25
1.3 Notações sobre as individualidades de Taiwan	29
2. Objetos de Análises	31
2.1. Uma Perspectiva Chinesa sobre os Estudos de Cinema	34
2.2 Teorizando o Espaço	39
3. O Espaço que separa: Considerações sobre <i>História de Taipei</i> (1985), Edward Yang	44
3.1 Chin e Lung – o que faz um lar?	47
3.2 Heranças de família	58
3.3 Amor, Fidelidade e Prosperidade	64
3.4 Cidade do Cansaço	67
4. O Espaço que transfigura: Considerações sobre <i>Rebeldes do Deus Neon</i> (1992), Tsai Ming-Liang	71
4.1 Nezha esteve aqui	72
4.2 Encontro Casual	76
4.3 Fantasmas Elétricos	81
4.4. O espaço e o corpo	85
5. O Espaço dos desencontros: Considerações sobre <i>Amores Expressos</i> (1994), Wong Kar-Wai	95
5.1 Instantes perdidos	100
5.2 Afetos Efêmeros	108
5.3 Contatos Imediatos	112
5.4 Dois contos de uma cidade	118

6. O Espaço dos excluídos: Considerações sobre a obra <i>Plataforma</i> (2000), Jia Zhangke	122
6.1 A memória enquanto espaço	124
6.2 Império dos signos	131
6.3 Sonhos à deriva	137
6.4 Superfícies e operários	142
Considerações finais	147
Referências bibliográficas	155
Anexos	166
1. Fichas técnicas das obras de referência	166
2. Linha do Tempo - Século XX	170

1. O Cinema e a Nação

Escrever sobre "cinema chinês" implica, necessariamente, em alguns problemas de definição e de instabilidade, que estão relacionados aos discursos do cinema nacional/transnacional chinês. Antes de examinar as obras propostas, julgo importante entender como o conceito de cinema nacional tem referências um pouco diferentes dos contextos ocidentais.

Nos estudos ocidentais, o termo "cinema nacional"¹, embora "não haja um único discurso universalmente aceito" (Higson, 1989, p. 36), tem sido usado para descrever os filmes produzidos dentro dos limites de um determinado Estado-nação, e sua produção doméstica tem sido definida, desde 1919, contra a dominação do cinema de Hollywood na maioria dos mercados cinematográficos mundiais.

Assim, os cinemas da Europa Ocidental, como o francês, o italiano, o alemão e o britânico, como cinemas nacionais, foram defendidos com suas especificidades e diferenças nacionais para competir com o cinema de Hollywood, que havia se desenvolvido científica e tecnologicamente desde as décadas de 1920 e 1930.

Na década de 1920, Saunders (1994, p.10) afirma que:

O cinema nacional tinha um significado histórico limitado por não ter referência ao filme americano... A preocupação histórica com a identidade nacional atesta a tenacidade das percepções enraizadas na década de 1920 - reconhecimento da primazia temática e estilística dos americanos, mas rebelião contra suas pretensões hegemônicas.

Assim, desde o início da década de 1920, os cinemas nacionais da Europa Ocidental têm procurado mostrar "diferenças de gosto e de cultura" entre Hollywood e a Europa. Embora cada cinema nacional tenha adotado estratégias diferentes contra Hollywood, o conceito de cinema nacional na Europa Ocidental foi basicamente construído por meio das condições históricas do domínio de Hollywood no mercado cinematográfico mundial.

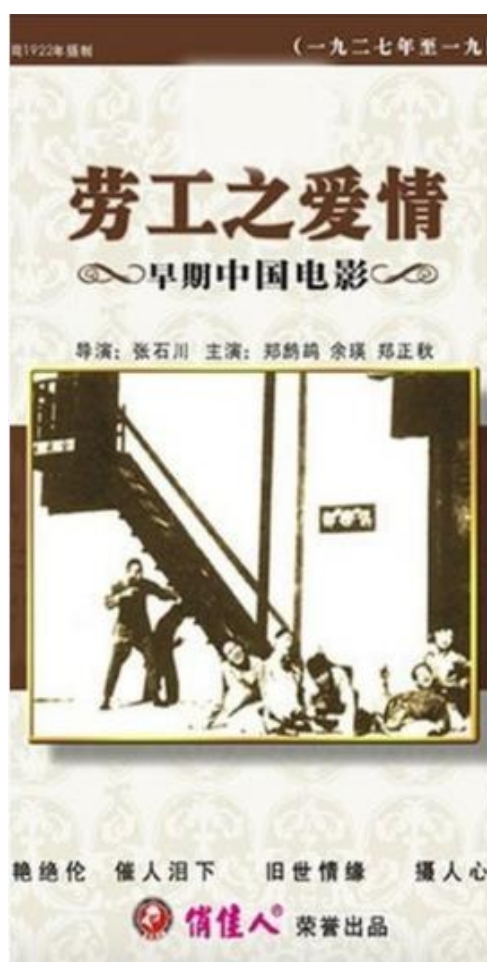
James Wicks (2009, p. 396) em seu resumo sobre as gerações do cinema chinês conta que "os primeiros filmes exibidos na China eram assistidos em casas de chá e tendas ao ar livre até a transição para os modernos teatros em Xangai, no final da década de 1920". A primeira

produtora de filmes na China foi chamada Yaxiya (Ásia), e foi fundada por outro empresário estrangeiro, Benjamin Brodsky.

Ren Qingtai é conhecido por iniciar a produção de filmes na China, em 1905. Os primeiros filmes produzidos nessa época eram, frequentemente, filmados com câmeras fixas e retratavam estrelas famosas da ópera.

Em 1922, o estúdio Mingxing (Estrela) foi fundado por Zhang Shichuan e pelo "pai do cinema chinês", Zheng Zhengqiu, que escreveu o roteiro do filme mais antigo existente na China, *Amor de Trabalhador* (劳工之爱情 - láogōng zhī àiqíng, 1922).

Figura 1: Poster do filme *Amor de Trabalhador*, 1922



Fonte: Wang Chen (2014)²

Para fechar esse bloco sobre a primeira geração do cinema chinês, Wicks (2009, p. 398) destaca que em 1923, a Mingxing Film Company foi supostamente salva da ruína financeira com o lançamento de um filme melodramático extremamente bem-sucedido, o intitulado *Um*

² Disponível pelo link: <https://m.fx361.com/news/2014/0302/11287771.html>. Acesso: 15 de fev. 2024.

orfanato salva seu avô (孤儿救祖记 gū ér jiù zǔ jì, 1922). Outros gêneros importantes, na década de 1920, incluíam filmes de artes marciais e dramas históricos, que a Tianyi (Primeiro) Film Company, fundada pelos irmãos Shao, era famosa por produzir. Movimentos históricos e tendências políticas, como a rebelião republicana de 1911 e os efeitos do imperialismo estrangeiro, influenciaram o setor de filmes da China e foram frequentemente retratados.

Ao tratar especificamente do conceito de cinema nacional na China Kim Jung Koo (2016, p.25) defende em sua tese a existência de aspectos diferentes dos apresentados na Europa. De acordo com os contextos históricos e políticos, o discurso sobre o cinema nacional chinês pode ser dividido em três partes periódicas: o cinema pré-1949; o cinema pós-1949, durante a era Mao; e o chamado Novo cinema chinês, após a década de 1980. Para entender o cinema nacional chinês antes de 1949, é indispensável examinar as condições históricas chinesas da crise nacional no início do século XX. A China não construiu um Estado-nação moderno até a Revolução Xinhai, de 1911, que proclamou o início da República da China, entretanto mesmo após a Revolução permaneceram os conflitos internos entre nacionalista (Guomindang, ou GMD) e o Partido Comunista Chinês (PCC).

Depois que as forças japonesas foram derrotadas, em 1945, a GMD confiscou os centros de produção de filmes japoneses na China como propriedade inimiga, nacionalizando o cinema chinês como nunca antes. O novo governo estava empenhado em usar o cinema para promover seu projeto social como meio didático. O Departamento Central de Filmes do governo consolidou todos os estúdios no sistema estatal, em 1952, sob três filiais de estúdios: Estúdio Cinematográfico do Nordeste; Estúdio Cinematográfico de Beijing; e Estúdios Cinematográficos de Shanghai, promovendo filmes que apoiavam o projeto de nação e denunciando os que soavam contra o projeto. Assim, não é de surpreender que aqueles que se viam como criadores do futuro da nação demonstrem mais paixão e convicção ao defender o cinema enquanto ferramenta para moldar a nação.

Figura 2: *A Batalha de Dinjushan* (1905), primeiro filme chinês



Fonte: Tina Xu (2020)³

Nessas circunstâncias, o nacionalismo funcionou como uma bandeira para realizar a dupla tarefa do anti-imperialismo e da construção da nação. Embora o KMT e o PCC tivessem posições diferentes em relação ao nacionalismo chinês, como observa Hu Jubin (2003), a defesa do nacionalismo foi uma estratégia fundamental para ambos em sua luta política. "Ambos os partidos buscavam conquistar as massas para o seu lado em nome da nação" (2003, p.15). Com esse ambiente sociopolítico, o cinema foi considerado uma ferramenta para educar as pessoas e portanto, deveria ser responsável por incentivar o espírito nacional. Os intelectuais e cineastas, fossem eles do lado do KMT ou do PCC, argumentavam que o cinema poderia ser a melhor ferramenta para educar as pessoas e, portanto, deveria ser responsável por incentivar o espírito nacional para salvar a nação chinesa. Em outras palavras, como argumenta Hu Jubin (2003, p.18), "a principal preocupação dos defensores de um cinema nacional chinês era a nação chinesa, e não o cinema chinês em si". Consequentemente, o conceito de cinema nacional, no

³ Disponível pelo link: <https://www.theworldofchinese.com/2020/08/long-shadows/>. Acesso: 17 de fev. 2024.

cinema chinês pré-1949, era intimamente ligado ao nacionalismo, que é diferente do conceito europeu de uma defesa contra uma invasão maciça do cinema de Hollywood.

A Revolução Cultural (1966-1976) paralisou a indústria cinematográfica na China. Os pronunciamentos políticos que serviram de prenúncio para a devastação que estava por vir prevaleceram em 1964. Depois que a Revolução Cultural começou, muitos diretores e personalidades do cinema foram punidos, ou mortos - alguns deles tragicamente entre os que foram deslocados por toda a China e Hong Kong durante a guerra civil e depois voltaram para fazer filmes sob o PCC em 1949. Durante a Revolução Cultural, a esposa de Mao Zedong, Jiang Qing, foi a figura de proa do setor cinematográfico.

Após o estabelecimento da República Popular da China (RPC), como observa Chris Berry (1992), o termo chinês "minzu", que ele traduz como "raça" em inglês, apesar de sua problemática⁴, apareceu na literatura e na crítica de arte em várias combinações, como "características raciais" (民族特点 - minzu tedian) e "forma racial" (民族形式 - xingshi). Esses termos foram usados como critérios para elogiar obras de arte e literatura e aplicados quase que automaticamente à grande maioria das obras estimadas. Entretanto, o importante é que "raça" aqui se refere ao grupo majoritário chinês Han.

Embora existam diversas minorias étnicas na China, o termo "raça" pertence somente aos chineses da etnia Han, exceto nos casos que precisam ser esclarecidos para evitar confusão, como "minorias raciais" (少数民族 - shaoshu minzu). Kim (2016) identifica ao longo de sua obra essa tendência com o sinocentrismo, sendo naturalmente reduzido a "centrismo han", porque "raça" (ou seja, os chineses han) no uso chinês se sobrepõe a "nação" e "China". Nesse sentido, a utilização da "raça" ou das "características raciais" na produção cinematográfica funciona para constituir uma nação e uma identidade nacional coerentes e positivas com o "han-centrismo".

O processo de "han-centrismo" como nacionalismo chinês pode ser semelhante à constituição do nacionalismo indiano para identificar a nação com o hinduísmo, externalizando os muçulmanos e outros grupos sociais. No cinema chinês pós-1949, a objetificação das minorias construiu o nacionalismo chinês da maioria chinesa Han, similar ao que ocorreu na própria formação da nação. Consequentemente, os filmes de minorias, na verdade, funcionam

⁴ Sobre a tradução de "minzu" para o português, Yingjin Zhang se opõe à equiparação com "raça" e prefere "etnia" no campo dos estudos chineses, porque, por um lado, "raça" pode obscurecer a diferença entre "raça" e "etnia" e, por outro, pode confundir o discurso do Estado, que sustenta a hegemonia cultural dos chineses Han sobre 55 minorias étnicas.

como uma espécie de "colonialismo interno" para estabelecer o cinema nacional chinês como hegemonia cultural Han.

Embora ainda existam filmes de minorias e a ênfase na "raça" e nas "características raciais" com o centrismo Han no "Novo Cinema Chinês", após a década de 1980, o conceito de cinema nacional chinês tem sido discutido em outro contexto da relação entre a China e o Ocidente. Foi a partir de meados da década de 1980 que o cinema chinês tem circulado e sido estudado como disciplina acadêmica nos cursos de cinema do Ocidente.

Yingjin Zhang (2002), em sua obra sobre o cinema chinês afirma que alguns eventos, ocorridos em meados da década de 1980, contribuíram decisivamente para o surgimento de estudos sobre o cinema chinês. Primeiro, foi significativo que, em 12 de abril de 1985, o filme *Yellow Earth* (Huang tudi), de Chen Kaige, tenha sido exibido no Festival Internacional de Cinema de Hong Kong.

O sucesso internacional de *Yellow Earth* "estimulou muito o interesse do público ocidental e ajudou a empurrar a China para o palco central do cinema mundial" (Zhang 2002, p. 43) Em segundo lugar, como Zhang menciona, houve seminários conduzidos pelos acadêmicos de cinema chineses Cheng Jihua e Chen Mei, no outono de 1983 e na primavera de 1986, na Universidade da Califórnia (UCLA). Como resultado, as atividades desencadearam uma série de palestras sobre o cinema chinês por parte de acadêmicos de cinema americanos e desempenharam um papel crucial como catalisador para que o cinema chinês entrasse rapidamente no currículo legítimo da academia ocidental.

No final da década de 1980, os acadêmicos de cinema ocidentais se sentiram chamados a desempenhar um papel de defensores dos novos filmes chineses, tendo uma espécie de responsabilidade pela luta, ficando do lado dos cineastas e contra as forças repressivas do governo chinês. Nesse sentido, os festivais internacionais de cinema se tornaram uma espécie de porto seguro para o cinema chinês escapar da censura do governo. Nessas circunstâncias, o apoio político do Ocidente contribuiu, em parte, para o grande sucesso do cinema chinês no final da década de 1980.

Neste contexto, desenvolvido como um campo em expansão por meio do número e da qualidade de livros e artigos, o cinema chinês, desde a década de 1980, tem sido rotulado como "Novo Cinema Chinês" por críticos e acadêmicos ocidentais. Kim (2016, p. 40) afirma que termo está envolvido na narrativa da descoberta pelo Ocidente, sendo preferível acompanhar os críticos chineses e chamá-los de "Filme da Quinta Geração", implicando a continuidade:

Como o cinema chinês é descoberto, inventado e autorizado pelo Ocidente, os discursos do "Novo Cinema Chinês" são acompanhados por uma política do olhar entre o sujeito, que olha, e o objeto a ser olhado. Em outras palavras, é considerado um processo para que o cinema chinês seja tratado como um "cinema nacional" do cinema mundial e a produção de interpretação para o texto do "Terceiro Mundo" a partir da visão do "Primeiro Mundo".

Como textos do Terceiro Mundo, o "Novo Cinema chinês" está localizado na leitura de "alegoria nacional". Em seu artigo *The Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, Jameson (1986, p. 69) argumenta que:

Todos os textos do terceiro mundo são necessariamente alegóricos, e de uma maneira muito específica: eles devem ser lidos como o que chamarei de alegorias nacionais. Embora possamos manter, por conveniência e para análise, categorias como a subjetiva e a pública ou política, as relações entre elas são totalmente diferentes na cultura do Terceiro Mundo. Os textos do Terceiro Mundo, mesmo aqueles aparentemente privados e investidos de uma dinâmica propriamente libidinal, necessariamente projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional: a história do destino individual privado é uma alegoria da situação difícil da cultura e da sociedade pública do Terceiro Mundo.

O pronunciamento de Jameson pressupõe uma transparência automática entre a identidade individual do sujeito do Terceiro Mundo e a identidade coletiva da cultura ou nação do "Terceiro Mundo". Assim, como nenhum indivíduo pode ser independente da nação, os significados do cinema chinês, como um texto do Terceiro Mundo, são interpretados em relação à identidade nacional ou étnica, o que preocupa principalmente os críticos ocidentais. A diferença ou o exotismo descoberto no cinema chinês está preso na lógica de uma cultura simbólica para a qual ele existe como "o outro".

A lógica do simbólico cultural se baseia em uma distinção absoluta entre o eu e o outro. Portanto, a interpretação do cinema chinês está envolvida na política do olhar para que o Primeiro Mundo veja o Terceiro Mundo. O "Novo Cinema Chinês", como exotismo, constrói uma maneira de ver a China como um império antigo e, ao mesmo tempo, uma vítima moderna. Em outras palavras, a identidade nacional ou a "chinesidade" do "Novo Cinema Chinês" é imaginada pela dupla fabricação do Ocidente e da própria China.

Minha primeira proposta para este estudo sobre o cinema chinês exige, portanto, uma abordagem cosmopolita, que defenda, ou melhor, que necessite de um tratamento inclusivo e comparativo, ao mesmo tempo em que seja altamente sensível às diferenças sutis dentro do termo unívoco "chinês", que busca as possibilidades de hifenização, senão de poluição, da

“chinesidade”. A abordagem comparativa entre os cinemas da China Continental, Hong Kong e Taiwan não está isenta de perigos.

Rey Chow (2006, p. 77) aponta para a política envolvida na pesquisa comparativa ao observar uma "distribuição assimétrica de capital cultural e trabalho intelectual", de modo que as culturas da Europa tendem a ser “estudadas meticulosamente, enquanto as culturas nas margens da Europa podem simplesmente ser consideradas exemplos das mesmas áreas geográficas”. A superação dos desequilíbrios culturais globais pode se dar ao insistirmos em uma abordagem comparativa dentro do já fragmentado domínio dos estudos do cinema Chinês. Em suas reflexões sobre a área, Chow (2006, p. 85) argumenta que suas investigações aparentemente monolíngues, monoculturais ou mononacionais “devem ser entendidas como projetos comparativos de pleno direito, com seus enunciados precários e enigmáticos testemunhando uma interlíngua, intercultural e internacional que expõe os limites positivistas das ciências humanas Ocidentais”.

1.1 A Invenção da Modernidade

O discurso da modernidade chinesa, que surgiu no final da dinastia Qing, foi substancialmente desenvolvido e intensificado pelos intelectuais chineses durante o período da Revolução Xinhai (1911) ao Movimento Quatro de Maio (1919). Como os intelectuais modernos chineses haviam entrado em contato com a cultura moderna ocidental, eles consideravam uma tarefa primordial e urgente escapar do sinocentrismo e reconstruir a relação entre a China e o Ocidente.

Anne Cheng (2008) afirma nos capítulos finais de sua obra que a maioria dos intelectuais chineses modernos propôs a necessidade de mudança e considerou o esclarecimento nacional como uma solução para a modernização chinesa e o estabelecimento de um Estado-nação moderno. Enquanto as convenções e os valores da sociedade feudal tradicional eram denunciados para serem demolidos, os pensamentos e as culturas modernas do Ocidente, especialmente a ciência e a democracia, eram naturalmente aclamados como valores importantes para a construção de uma nova China, desenvolvida com uma série de discursos sobre o "caráter nacional" (国民性 guomin xing) durante o início do século XX.

Em seus artigos *Xin min yi* (Discurso sobre o novo povo, 1902) e *Lun zhongguo guomin zhi ping* (Sobre o caráter do cidadão chinês, 1903), Liang Qichao⁵, que sugere o conceito de “novo cidadão” (新民 *xin min*) para a construção da nova nação, argumenta que a tragédia da China moderna foi causada pelo problema do caráter nacional chinês.

Seguindo o argumento de Qichao (1932), vários discursos sobre o caráter nacional apareceram de forma explosiva nos jornais e revistas diários antes e depois da Revolução de 1911. Independentemente do foco, todos eles afirmavam que o caráter nacional chinês precisava ser reformado porque não era adequado para o Estado-nação moderno, ou seja, a República da China.

O caráter nacional chinês foi redefinido por meio de uma espécie de "essencialismo" no discurso do Primeiro de Maio. Os primeiros intelectuais chineses modernos tentaram encontrar maneiras de reformar o povo por meio da literatura, portanto, suas preocupações se concentravam no "esclarecimento da literatura", na "modernização da literatura" e na "cultura". Assim, a inovação literária, incluindo a mudança do estilo de escrita e a reorientação dos gêneros literários, ressoou com o desejo de construir um Estado-nação moderno e forte, que foi concebido como uma prática social para o esclarecimento dos cidadãos nacionais.

Assim, o esclarecimento do Quatro de Maio, por meio da revolução literária, foi claramente orientado para promover o nacionalismo político, que tem a característica notável de anti-imperialismo da consciência de crise sob o estado semicolonial ou subcolonial. O nacionalismo anti-imperialista, no entanto, está preso em um dilema vital entre o valor do indivíduo e do coletivo, porque se opõe diretamente ao antifeudalismo, que era a outra narrativa defendida pelos intelectuais do Quatro de Maio. Kim (2016, p. 55) ao discutir o iluminismo de Lu Xun afirma:

Em outras palavras, "o indivíduo" e "o coletivo" não poderiam coexistir sob as condições específicas do início da China moderna, porque as duas narrativas problemáticas que os discursos do Primeiro de Maio propuseram divergem conceitualmente na salvação sociocultural do indivíduo da China pré-moderna e na salvação política da nação da China semicolonial.

Em termos de um dos principais fatores do esclarecimento do Quatro de Maio, a narrativa do antifeudalismo se moveu em direção a uma oposição binária entre "o velho" e "o

⁵ Os textos de Qichao publicados originalmente em anos diferentes foram unificados na coletânea sobre o autor, publicada em 1932. Em: QICHAO, Liang. *Collected Works and Essays of Liang Ch'i-ch'ao*. Shanghai, 1932.

novo". Enquanto o primeiro implica a forma plural (o coletivo) da sociedade antiga, o segundo está relacionado à forma singular (o indivíduo) recém avaliada no sistema moderno

Embora o antifeudalismo do Movimento da Nova Cultura fosse, em princípio, a favor do valor do indivíduo, isso de fato não podia ser separado do problema nacional na crise política da nação. Em outras palavras, como o ambiente semicolonial fez com que a salvação nacional tivesse precedência sobre a salvação individual, o anti-imperialismo como valor nacional acabou superando o antifeudalismo como valor individual.

Como o projeto de esclarecimento dos intelectuais do Quatro de Maio colocava em primeiro plano a "educação nacional" para o "novo cidadão", o indivíduo se tornou apenas um membro da nação, subordinado ao coletivo como sujeito da salvação nacional.

Em um contexto de concentração no coletivismo, o discurso do individualismo, durante esse período, foi desenvolvido pela discussão da relação entre o indivíduo e a nação, que era considerada interconectada e mutuamente reforçada.

A "Reflexão Cultural" (文化反思 wenhua fansi) sobre a Revolução Cultural tornou-se uma grande tendência no cenário literário, com uma mentalidade pós-revolucionária. Por meio de várias formas, como "Literatura da Cicatriz" (伤痕文学 shanghen wenxue), "Literatura em Busca de Raízes" (寻根文学 xun gen wenxue) e "Literatura da Juventude Educada" (知青文学 zhi qing wenxue), esse debate se relaciona ao discurso de repensar a modernidade e a subjetividade chinesas. Entretanto, a rápida capitalização e mercantilização, no início da década de 1990, praticamente tornou o discurso cultural da década anterior impotente até certo ponto.

Com o domínio do consumismo, acelerado pelo crescimento do capitalismo chinês, a "Febre Cultural", dos anos de 1980, foi absorvida pela "Febre do Mercado" (shichang re), da década de 1990. A imagem de Mao Zedong com carros, bipes e isqueiros à prova de vento era um símbolo da moda, um significante do consumismo.

Dai Jinhua (2002) demonstra a alteração cultural ao analisar a evolução do termo "guangchang" para entender um aspecto do consumismo na cultura chinesa da década de 1990. Em meados do período, surgiu um novo tipo de shopping center na China, que combinava lojas de varejo, supermercados, restaurantes fast-food e academia de ginástica.

Guangchang (literalmente, lugar amplo) substituiu os nomes mais familiares para áreas comerciais, dasha (mansão) e zhongxin (centro). Esse termo "guangchang" passou a ser usado popularmente para qualquer tipo de loja, como, por exemplo, Dianqi guangchang (Shopping de Eletrônicos) e Shizhuang guangchang (Fashion Shopping). No entanto, "guangchang" não

se refere apenas a um espaço moderno, mas também está intimamente ligado à lembrança da modernidade e da revolução, ideias principais nos grandes movimentos políticos e culturais do século XX (Jinhua, 2002, p. 214).

Em chinês, "guangchang" também está diretamente relacionado à Tiananmen Guangchang (Praça da Paz Celestial), palco político desde o Movimento Quatro de Maio, de 1919.

“Tiananmen Guangchang significa revolução, progresso, reforma, paixão, juventude e sangue, sendo o símbolo da Nova China” (Dai, 2002). A esse respeito, a autora observa que o uso contemporâneo de guangchang, um termo que já teve um significado tão especial, expõe o fim da era revolucionária e a chegada da era do consumismo. Obviamente, uma das paisagens mais sintomáticas da cultura chinesa dos anos 90 é que a expressão "ir a guangchang" significa ir às compras, o que se sobrepõe ao rastro de memórias políticas da praça Tiananmen.

Esses fenômenos implicam na ascensão da cultura de massa chinesa, a mudança sociocultural chinesa dos anos 1990 e o surgimento dessa nova cultura servem de pano de fundo para a chamada Sexta Geração do cinema chinês.

Conhecida como "urbana", "independente" ou "underground" a Sexta Geração da China, surge quando os membros de um novo grupo de cineastas buscam por maneiras alternativas de produzir filmes, seja com financiamento próprio ou recebendo investimentos do exterior.

Assim, a Sexta Geração, na verdade, está envolvida em um fenômeno cultural emaranhado de vários discursos, culturas e ideologias. Neste sentido, os vários termos referentes aos filmes produzidos podem mostrar seu status e contextos socioculturais. Em resumo, por exemplo, o termo "filmes underground chineses" (地下电影 dixia dianying) indica seu status político, pois seus filmes são proibidos de serem exibidos nos cinemas nacionais chineses; "filmes independentes" (独立电影 duli dianying) significa a maneira como os diretores arrecadam fundos para seus filmes; "novo movimento documental" (新纪录片运动 xin jilupian yundaong) implica o estilo cinematográfico, pois eles preferem o realismo como estilo documental; e "filme urbano" (城市电影 chengshi dianying) refere-se ao local que eles usam como pano de fundo da obra. Entre os citados, os dois apelidos mais famosos são "filme underground" e "filme independente".

Essas características são usadas pelos diretores como um distintivo de honra em suas tentativas de retratar o que eles percebem como sua realidade, ou seja, os falsos valores de sua

herança social; a demolição de partes antigas da cidade para dar lugar a novos arranha-céus e fábricas; a corrupção do governo; as ondas de imigração e a marginalização de prostitutas, trabalhadores migrantes e viciados em drogas. Essas representações cruas estão em oposição às caracterizações mais intensas dos filmes de Quinta Geração.

A Sexta Geração faz suas próprias histórias e elementos estéticos a sua maneira. Em outras palavras, a objetividade da Sexta Geração contrasta com o excessivo uso de alegorias da Quinta Geração.

Wicks (2009) afirma que na maioria dos casos, os personagens representam as identidades dos diretores como artistas de vanguarda e figuras minoritárias à margem da sociedade chinesa moderna. O cinema da Sexta Geração significa o surgimento do indivíduo com várias micronarrativas da cultura chinesa dos anos 90, ao contrário da grande narrativa da Quinta Geração.

Preocupando-se com a descrição objetiva de vidas particulares de indivíduos e seus arredores, em vez de representar algo "chinês", e a câmera é uma testemunha, como um olho cinematográfico, da cena cultural dos anos de 1990.

Nos contextos culturais chineses da década de 1990, com a escrita antialegórica, a rápida capitalização, o consumismo e o surgimento de micronarrativas, as perguntas seriam: como o filme desta época poderia construir a nova subjetividade chinesa? Como deveríamos entender a formação do sujeito nos contextos da nova ordem global?

1.2 O Indivíduo Global e a Geração Urbana

Pode ser um pouco inadequado dividir as décadas de 1980 e de 1990, na China, em uma dicotomia binária, como uma ruptura histórica, uma vez que a cultura chinesa dos anos de 1990 foi gerada a partir da problemática do ambiente sociocultural dos anos de 1980. Até certo ponto, continuam as questões comuns da modernidade chinesa, como o processo de modernização, a nova formação social no capitalismo e no consumismo chineses e a ascensão da cultura de massas. No entanto, a cultura chinesa dos anos 90 trouxe, de fato, uma espécie de transição epocal, como o regresso do reprimido e a emergência visível do indivíduo invisível sob o rápido desenvolvimento da cultura de massas.

Zhang Yiwu (1997) argumenta que, enquanto a cultura da Nova Era (1979-1989) poderia ser reduzida ao discurso da modernidade e à alegoria nacional desde o movimento do

Quatro de Maio, após o período, correspondeu à antialegoria, à pós-modernidade chinesa e à cultura do consumismo.

Dai Jinhua (1999) descreve que, se os intelectuais chineses da década de 1980 construíram a sua autoidentidade através da posição binária de progresso histórico e circulação histórica, salvação nacional e iluminação, e o Ocidente e o nacional, então a cultura intelectual chinesa, da década de 1990, entrou em uma espécie de afasia no clamor da cultura de massas e da cultura popular.

Ao discutir os movimentos sociais na China, Kim se aproveita da definição de Wang Hui (Kim, 2016 apud Hui, 2003, p. 141) nos seguintes termos.

O ano de 1989 foi um divisor de águas histórico; quase um século de prática socialista chegou ao fim. Dois mundos tornaram-se num só: um mundo global capitalista. Embora o socialismo chinês não tenha entrado em colapso como o da União Soviética ou o do Leste Europeu, isso não impediu que a economia chinesa se juntasse rapidamente ao processo de globalização nas áreas da produção e do comércio.

Como defende Wang Hui, o ano de 1989 foi um ano simbólico, de transição histórica, e de emergência de uma nova ordem global. De fato, esta nova formação não tem sido apenas um fenômeno específico de uma fronteira nacional, mas uma tendência dominante no mundo.

Se os anteriores estudos sobre o cinema nacional chinês se referem ao "povo" como uma unidade coletiva, as personagens individuais do cinema pós-1989 podem articular "a multidão" como diversa, múltipla e eclética. Compreender o indivíduo não se reduz a um simples "individualismo" em termos de egoísmo, nem se confina a uma especificidade cultural em uma determinada região. Por isso, o sujeito individual que emergiu no cinema chinês dos anos 90 tem de ser examinado não só nos contextos históricos chineses, mas também no atual ambiente de globalização.

O status de "menor" do novo cinema urbano é marcado, por um lado, pela juventude, em virtude de sua sobreposição com a "maioridade" da chamada Sexta Geração, e o surgimento de outros recém-chegados na década de 1990. Por outro lado, o termo sinaliza sua posição como uma "minoridade" em relação ao cinema convencional oficialmente sancionado, mas também em diálogo com ele.

A Sexta Geração começou como um pequeno grupo rebelde, formado principalmente por graduados da Academia de Cinema de Pequim, que surgiu imediatamente após os eventos na Praça Tiananmen, em 1989. Na última década, o grupo se transformou e convergiu para um movimento de jovens cineastas urbanos, definido de forma ampla e cada vez mais influente,

que está abrindo novos caminhos em vários níveis. As identidades institucionais, sociais e artísticas multifacetadas desse cinema emergente e sua relação com a cultura e a sociedade cinematográficas chinesas contemporâneas na era do chamado 装新 (zhuanxing - renovação), ou "Pós-Nova Era".

O significado desse cinema urbano decorre não tanto de sua chegada recente, mas de sua preocupação singular com a destruição e a reconstrução do tecido social e das identidades urbanas da China pós-1989. A historicidade desse "novo" específico ou do cinema urbano contemporâneo está precisamente ancorada na urbanização e na globalização em larga escala da China no limiar de um novo século. A intensidade dessas mudanças, juntamente com a desigualdade socioeconômica, a ansiedade psicológica e a confusão moral causadas pela agitação, talvez só possam ser comparadas com a primeira onda de modernização dos principais portos do tratado, como o surgimento da metrópole chinesa de Shanghai, no início do século XX.

Sem dúvida, no último século, a cidade chinesa não ficou parada em termos de desenvolvimento urbano. Foi durante a década de 1990 que os programas de reforma pós-Mao (adotados pela primeira vez em 1978, mas aplicados principalmente, na década de 1980, no setor agrícola e, até certo ponto, no de serviços) começaram a exercer um impacto visível nas cidades onde se localiza a maioria dos setores estatais - industrial, político e cultural - e onde uma cultura de consumo exuberante e uma cultura de massa começaram a criar raízes.

Uma das marcas registradas do cinema da Geração Urbana é a onipresença da escavadeira, do guindaste de construção e dos detritos das ruínas urbanas como portadores de um índice social pungente. Enquanto os ícones míticos e grandiosos dominaram a tela da Quinta Geração na era da reforma, os temas que povoam o novo cinema urbano são uma massa heterogênea de pessoas plebeias, mas ainda assim problemáticas, à margem da era da transformação, variando de boêmios sem rumo, pequenos ladrões, recepcionistas de bares, professores e carteiros a policiais de bairro, motoristas de táxi, alcoólatras, homossexuais, deficientes, trabalhadores migrantes e outros. Mais importante ainda, essas personagens, muitas vezes interpretadas por atores não profissionais, compartilham o mesmo espaço social temporário que os cineastas e os espectadores.

Assim, esse cinema constrói uma temporalidade específica, que está constantemente se desdobrando no presente, tanto como um parceiro simbiótico quanto como uma forma de crítica do social ao qual ele tenta dar forma e significado.

Na década de 1990, as cidades chinesas, tanto as grandes quanto as pequenas, passaram por enormes mudanças nas dimensões sociais e de infraestrutura. Conjuntos habitacionais, bairros e antigas comunidades de comércio e cultura foram demolidos para dar lugar a vias expressas, estações de metrô, edifícios corporativos e shopping centers - tudo isso na esteira de uma economia de mercado, que avança impiedosamente, e da incursão do capitalismo global.

As reformas da década de 1980 são descritas como uma reorientação ideológica que afetou a adoção ambivalente de um ethos pós-socialista e de uma atitude de "marcha para o mundo" (走向世界 *zouxiang shijie*) no discurso intelectual, na produção cultural e na cultura popular. Durante todo esse tempo, os mantos de concreto da economia socialista e da ordem social permaneceram praticamente intactos. A implacável demolição e transformação urbana, na década de 1990, alterou para sempre a topografia espiritual e material da China socialista e levou as reformas a pontos sem retorno.

A transformação não se trata mais de reformas graduais e de uma adoção indiferente do mercado, mas de uma espécie de revisão estrutural da mentalidade e da ideologia, bem como da infraestrutura. Embora o governo central e o partido no poder ainda defendem o socialismo (essencialmente o governo de partido único) como uma ideologia de fachada, afirmando sua legitimidade em nome da continuidade e da estabilidade, as marés da comercialização e da globalização, que ele ajudou a trazer e agora acelera, resultaram em uma privatização generalizada e em uma forma flagrante de capitalismo, que mistura vorazmente a crueza do capitalismo industrial e a suavidade do capitalismo pós-industrial da era da informática que prospera ao lado dos resíduos do socialismo.

As cidades são os locais mais visíveis e concentrados dessa transformação econômica, social e cultural drástica e, às vezes, violenta. A urbanização estimulou uma cultura energética de consumo de massa, incluindo o estabelecimento de um mercado imobiliário que efetivamente transformou unidades habitacionais, escritórios e espaços de varejo em bens de consumo. A relativa estagnação, na década de 1980, da fronteira entre a cidade e o campo foi substituída por um amplo movimento nacional, com milhões de trabalhadores migrantes, homens e mulheres, invadindo os centros urbanos para participar da demolição de cidades antigas e da construção ou expansão de enclaves globalizados.

Enquanto um grande contingente de homens trabalhadores do campo está envolvido na demolição e na construção, inúmeras mulheres jovens da zona rural entraram no setor de serviços e entretenimento em expansão.

A importância dos sujeitos urbanos flutuantes, especialmente a figura do trabalhador migrante ou mingong (literalmente, "trabalhador camponês"), registra a escala e a intensidade do processo de urbanização e reconhece o trabalho dos trabalhadores migrantes na construção da nova cidade chinesa. A centralidade dos sujeitos urbanos flutuantes destaca a desigualdade radical deste processo, o que criou novas divisões de classe e desigualdade social e, portanto, algumas das contradições mais gritantes no mais recente esforço de modernização da China.

A força da urgência em documentar a fisionomia urbana em rápida mudança e expor, por meio das lentes cinematográficas, as contradições sociais que a acompanham é, em vista da história do cinema chinês, comparável apenas ao cinema urbano socialmente engajado produzido em Shanghai, na década de 1930.

1.3 Notações sobre as individualidades de Taiwan

Atualmente, alguns diretores de Taiwan são aclamados mundialmente e isso se deve, em parte, ao reconhecimento público inicial no Novo Cinema, dos anos 80. No entanto, a importância do Novo Cinema vai além de seu status como campo frutífero para diretores hoje consagrados, como Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ou Tsai Ming-liang. Apesar das semelhanças com outros movimentos da "nova onda", trata-se de uma inovação nacional que define e refina o cinema em Taiwan, avançando o legado do realismo saudável em direção a um cinema de arte nacional contemporâneo, impedindo também a renovação do setor comercial ao se comprometer com o cinema de arte internacional.

O Novo Cinema representa uma grande mudança de um cinema definido principalmente por termos industriais para um "cinema de autor". Antes, as preocupações dos cineastas de Taiwan eram as estrelas, os gêneros e o público, para que, a partir dos anos de 1980, se concentrassem exclusivamente nos diretores, nas bibliografias, de modo que as pesquisas existentes sobre o assunto raramente se afastam desse foco. Este fato pode iludir um pouco o público, pois os diretores não entraram em cena e começaram a ditar novas ideias. Seu caminho foi pavimentado por uma variedade de condições e figuras já existentes no setor cinematográfico, que eram múltiplas: pressões industriais; mudanças nas esferas culturais; pedidos de liberalização política; e vozes mais jovens tanto na produção quanto no consumo do discurso cinematográfico.

A voz e o estilo pessoais dos realizadores implicam na rejeição de uma utilização instrumental da mídia cinematográfica e baseia-se no diálogo com os cineastas anteriores, que

tentaram forjar um estilo pessoal, frustrados pelas dificuldades enfrentadas pelas autoridades de controle. Parece-nos uma fórmula matemática: na medida que a autoridade começa a diminuir, a autoria aumenta.

As obras do Novo Cinema raramente são explicitamente políticas, mas, para estabelecer a autoria, tendem a enfrentar um património cinematográfico e cultural. Neste contexto, os velhos formatos, fórmulas familiares de produção em massa e, finalmente, legados culturais como o confucionismo são contestados, revistos ou eliminados.

A passagem do cinema de autoridade para o cinema de autoria também estimulou uma mudança radical na prática dos estudos cinematográficos em Taiwan. Artigos sobre realizadores individuais e os seus filmes dominaram as publicações de cinema. Peggy Chiao e Huang Jianye foram os mais prolíficos e influentes de um grupo de críticos que escreveram na década de 1980⁶.

Através dos seus artigos de crítica em jornais e revistas, os jovens cinéfilos aprenderam a abraçar o prolífico cinema local por meio de nomes como Hou, Yang, Lee e Tsai. As premiações em festivais, por parte desses realizadores, também contribuíram para o prestígio e manutenção deste cinema, embora o comercial e o artístico não tenham de ser antitéticos, podem permanecer relativamente separados.

Defendemos que, precisamente por causa da autoria, o cinema de Taiwan permanece vivo e enérgico, especialmente no contexto do cinema mundial, constituindo uma forma alternativa de popularidade, como se vê em vários circuitos internacionais.

Isto não significa que sejamos indiferentes à situação da produção nacional, apenas que a autoria cinematográfica de Taiwan compensa, de alguma forma, em "qualidade de exportação", a queda na quantidade industrial. Assim, as análises desenvolvidas nesta tese a respeito do cinema de Taiwan são complementares e não opostas à análise político-econômica e aos estudos de audiência.

O diferencial deste estudo é o fato de tratarmos a autoria como algo que se baseia em uma tradição institucional e histórica, na qual os autores contemporâneos, em Taiwan, têm de ser compreendidos no âmbito de oportunidades e constrangimentos que desapareceram com o declínio do cinema comercial.

⁶ Para além de Peggy Chiao e Huang Jianye, Li Youxin, Zhang Changyan, Chen Yuhang e Liu Senyao foram todos críticos do Novo Cinema.

Como estudo sobre as obras e seus realizadores, a prioridade é dada aos filmes como obra cultural, mais do que à expressão de artistas individuais. Nos filmes destes autores, Taiwan já não é um local de ocupação e de transplante da mentalidade do ocupante, mas o berço do virtuosismo cinematográfico contemporâneo.

2. Objetos de Análises

Podendo o espaço ser definido de variadas maneiras em sua relação com o cinema, é imprescindível que delimitemos as relações que serão estudadas nesta pesquisa.

Esta obra se preocupa, por um lado, com a forma como o espaço cinematográfico pode ser usado para estudar, entender e revelar novas perspectivas sobre o cinema da China Continental, Taiwan e Hong Kong e, por outro, com o uso recíproco desses espaços cinematográficos como meio de entender a construção e a produção de espaços físicos em um ambiente nacional.

Certamente a obra de Chee e Lim *Asian Films and the Potential of Cinematic Space* (2018) fundamenta muito das discussões teóricas das quais parto às análises.

Dada a sua diversidade cultural e imensa cobertura geográfica, reconhecemos que mesmo o termo “chinês” é conceitualmente problemático e o usamos aqui como um rótulo amplo para reunir uma gama limitada de práticas cinematográficas. Nossa intenção não é desenvolver uma teoria de base chinesa para explorar o cinema por meio do espaço ou propor um novo conceito de espaço. Tampouco presumimos que esses cinemas usem o espaço de forma diferente de outros.

Esta tese apresenta a proposta de um estudo dedicado a entender como o espaço é usado em uma série de filmes chineses e de que modo isso poderia nos permitir “aprender mais sobre o cinema na China de maneiras novas ou relativamente inexploradas”. (Chee; Lim, 2018, p. 2). O objetivo é respeitar a diversidade cultural da China, Taiwan e Hong Kong como uma série de entidades relacionáveis, mas independentes, por meio de capítulos que buscam representar essa pluralidade e, ao mesmo tempo, reconhecer os possíveis pontos em comum e as sobreposições entre as diferentes práticas cinematográficas.

Sabendo do impacto dos fluxos globais e transnacionais de capital, trabalho, cultura e comunidade que impactam esses cinemas, esta tese também argumenta que uma compreensão produtiva da mobilidade transnacional pode ser alcançada quando vista em tensão com ambições nacionais específicas. Desta forma, este estudo é feito dentro dos limites de uma

amostra de produções audiovisuais e destaca o espaço cinematográfico como local de pesquisa em filmes de diferentes gêneros nos cinemas da China Continental, Taiwan e Hong Kong. Os capítulos enfocam as negociações que ocorrem nesses cinemas e levam em conta a especificidade dos contextos geopolíticos, as “diferentes articulações da nação, da cultura e como essas questões são representadas em performances cinematográficas e representações do espaço”. (Chee; Lim, 2018, p.2).

O espaço é projetado como uma ferramenta conceitual que permite o acesso, consciente ou inconscientemente, às ideologias políticas, sociais e culturais latentes que sustentam uma região geopolítica. A proposta desta tese se baseia na afirmação de Chee e Lim (2018), que infere:

O conteúdo político da vida cotidiana, com a lógica política que já é inerente à matéria-prima com a qual o cineasta deve trabalhar, encontra sua forma simples em uma série de espaços e locais que, quando lidos com atenção, sugerem que são mais do que apenas mise-en-scène (Chee; Lim, 2018, p. 4).

Os ensaios apresentados nos capítulos de análise propõem que o espaço se torne o principal motivador do enredo, da narrativa e do estilo cinematográfico, apontando para questões particulares da cultura chinesa e, principalmente, para as que tangem o rápido processo de urbanização pelo qual a China passou, refletindo no homem urbano das décadas de 1980, 1990 e 2000.

Partindo dos potenciais multidimensionais do espaço como uma ferramenta conceitual para analisar os filmes, esta tese aborda as relações, os resultados e o discurso que ocorrem entre o espaço e o filme, explorando o de duas maneiras: “como o espaço cinematográfico (re)produz ou (re)imagina o espaço material ao qual se refere.” (Chee; Lim, 2018, p. 2).

A escolha do cenário é aplicada ao espaço porque é, talvez, a referência visual mais tangível que ele faz à realidade a que se refere. A escolha do cenário nos dá informações importantes e afeta nossa compreensão dos personagens e do mundo em que habitam. Considerando que o cenário possa se referir a um espaço ou local real ele informa o público enquanto referência para a diegese do filme e, portanto, também para sua narrativa, essa relação, porém, não é direta: o design do cenário também pode criar visões específicas desse espaço, que podem diferir ou reforçar o conhecimento ou as impressões anteriores do espaço ao qual se refere.

As técnicas de edição podem articular relações específicas entre os espaços, enquanto os efeitos sonoros, como a música, também podem afetar a forma

como os espaços são registrados pelo público. Portanto, embora um filme possa se referir a, ou até mesmo conter, imagens fotográficas de espaço(s) real(is) em um mundo reconhecido, a maneira como ele escolhe usar, representar e articular esse espaço o transforma e produz uma realização, versão ou performance específica, que pode interrogar, impactar e informar a "realidade" à qual ele se refere ou (re)produz. Desta forma, embora o cenário, como função da mise-en-scène, localize a narrativa e lhe dê contexto, a narrativa, por sua vez, também desloca e recontextualiza a implantação do espaço como performativo. (Chee; Lim, 2018, p. 10)

O espaço cinematográfico, nas análises propostas, é colocado em primeiro plano como uma ferramenta conceitual. Algumas observações são necessárias para estabelecer o que queremos dizer com isso. Embora o espaço cinematográfico possa ser entendido como uma possível representação do espaço - uma condição "lá fora" que foi conceituada, estetizada e expressa como um reflexo dessa entidade⁷, a interpretação e a internalização do espaço (e aqui nos referimos especificamente ao espaço cinematográfico), bem como as ideologias que esse ambiente implicitamente contém, baseiam-se na imaginação desse local, que deve ser entendido simultaneamente como o que é representado (estetizado ou não); o que é real (porque se baseia na "matéria-prima" lá fora); e o que é experimentado em última instância (porque as imagens que circulam ao nosso redor tendem a influenciar como o percebemos).

O espaço cinematográfico retoma um conceito mais amplo de espaço dentro das tendências ideológicas associadas a movimentos ou povos nacionais. Consequentemente, o estudo do espaço cinematográfico tem repercussões mais amplas sobre a política atualizada do espaço como um sintoma da construção da nação ou como a incorporação das sementes de um idioma transnacional mais complexo e fluido.

Por meio de uma compreensão dessa representação via cinema, atravessam-se questões de identidades complexas e multiplamente codificadas que lidam com aspectos de localização e deslocamento, como pertencimento; justiça espacial; direitos ou acesso à cidade e seus modos de expressão; o rural e o despossuído; perda; estranhamento; migração; diáspora; autoexílio; alienação; e naturalização. O espaço pode ser entendido como relativo ao local onde os outros estão localizados. Assim, o espaço é definido por meio de seus contextos circundantes específicos e comunidades de pessoas, objetos, eventos, práticas e locais, que, por sua vez, estão sujeitos ao movimento e ao tempo. O espaço conceitualizado ou "representações do espaço" descreve as representações abstratas utilizadas para descrever como percebemos um espaço. Faz sentido, então, pensar no espaço no filme como uma parte de uma ferramenta que sustenta

⁷ Conforme Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China* (2010).

questões mais amplas relacionadas à localização, à localidade e ao lugar e, como consequência disso, leva a questões de pertencimento, enraizamento e mobilidade, seja ela eleita ou forçada.

Assim, o estudo do espaço, nas produções propostas, não é um fim em si mesmo, mas um meio de envolver emaranhados de política, cultura, vida social e o indivíduo em uma região geopolítica como a China, onde as ambições do Estado, da nação e de seus povos têm sido facilmente frustradas ou reprimidas propositalmente.

O interesse geral desta tese está em cultivar novas perspectivas sobre os cinemas na Ásia por meio do espaço e vice-versa. Para entender o espaço asiático por meio dos filmes, aborda diretamente a relação complexa e em rápida mudança entre o espaço e o cinema em um mundo globalizado de redes de informação intrincadas e mediação.

Argumentamos que, embora o espaço seja socialmente produzido e produza o social, o próprio espaço também se tornou tão complexo e enigmático que não pode ser descrito diretamente. O filme pode ser considerado o caso paradigmático. Ao se concentrar nas desconexões, incluindo a desconexão entre o visível e o inteligível, o cinema nos permite vislumbrar um espaço problemático, que parece suficientemente reconhecível, mas cujos princípios internos de ordenação mudaram. O cinema possibilita, portanto, traçar uma história espacial que, de outra forma, permaneceria oculta.

Antes de abordarmos as obras, julgo necessário introduzir brevemente uma crítica chinesa sobre os estudos no cinema que irá situar as premissas para as análises que se seguirão.

Na última década, vários trabalhos acadêmicos começaram a explorar as mudanças drásticas nas paisagens urbanas da China. Coleções como *The Urban Generation* (Zhang, 2007) examinam vários aspectos dos cinemas chineses contemporâneos por meio de capítulos que fornecem percepções abrangentes sobre cineastas individuais e suas obras. Os autores da coletânea de Zhang se baseiam em paradigmas críticos propostos por Walter Benjamin, Michel de Certeau ou Gilles Deleuze para investigar as configurações sociais, econômicas e culturais muito diferentes nas cidades chinesas contemporâneas. O trecho que se segue explica como a crítica chinesa se relacionou com a crítica ocidental ao longo da história do cinema e pavimentou o caminho para construirmos as análises mesclando autores e críticos chineses e ocidentais.

2.1. Uma Perspectiva Chinesa sobre os Estudos de Cinema

De acordo com Hu Ke (1997) o discurso crítico sobre o cinema na China tem se mostrado principalmente focado em políticas sociais, em vez de arte ou, de fato, no cinema em

si. Durante a maior parte de sua história, ele não teve autonomia em relação ao sistema unificado de produção e distribuição de filmes, que, por sua vez, era subserviente à propaganda política. Uma visão geral das produções mostra porque "servir a nação" tem sido a principal preocupação dos teóricos e profissionais e que o cinema e a nação dificilmente podem ser separados no contexto chinês, mostrando como, em meados da década de 1930, a ênfase recaiu sobre o papel do cinema na construção da nação chinesa moderna.

Diante dos desafios militares, econômicos e culturais ocidentais, os líderes intelectuais e políticos chineses iniciaram, a partir do final do século XIX, um amplo processo social de reformas em busca de fortalecimento nacional. A "Iluminação das Massas" (開民智 kai minzhi) figurava de forma proeminente em suas agendas de reforma. Por exemplo, Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), intelectual de reforma preeminente, a defendia usando a ficção como uma ferramenta didática, em 1902. A opinião de Qichao também se espalhou para o campo emergente do cinema chinês.

A "história oficial" do cinema chinês, (*Zhongguo dianying fazhan shi* 中國電影發展史 - tradução livre: A História do Desenvolvimento do Cinema Chinês), publicado em 1962, em Beijing, segue por essa mesma linha. Neste trabalho, escrito principalmente de acordo com a orientação ideológica do Partido Comunista Chinês (PCC), os chamados "trabalhadores culturais de esquerda" 左翼文藝工作者 (*zuoyi wenyi gongzuo zhe*) são aqueles que empregaram o cinema como arma para iluminar as massas. A história completa apresentada nesta obra sugere que os filmes da década de 1920 foram predominantemente um empreendimento especulativo e amplamente adaptados de histórias populares, incluindo os romances escritos por Bao Tianxiao, e permaneceram em grande parte intocados pelas tendências intelectuais.

Embora tenha rejeitado a visão oficial de que o PCC forneceu o principal impulso para esta mudança, a distinção entre o "popular e o sério" pautou as discussões a respeito do papel do cinema no mesmo período.

A indústria cinematográfica chinesa, nos anos de 1920, é comumente segmentada entre o cinema comercial - dedicado aos temas românticos - e o cinema de esquerda, que, em 1930, tratava de temas políticos. É compreensível que a década de 1920 não seja o foco da maioria das investigações acadêmicas. Criando fronteiras entre filmes "de entretenimento" e filmes "sérios". Dois motivos podem ter contribuído para esta situação.

No início da década de 1920, o cinema havia ganhado popularidade significativa, principalmente nos limites urbanos de Shanghai e Beijing. À medida que os filmes se tornaram mais frequentes e mais acessíveis, as estrelas de cinema começaram a aparecer nas páginas das revistas ilustradas e se juntaram aos artistas de ópera, sem substituí-los no olho do fascínio do público.

Nas décadas de 1920 e 1930, a imprensa popular tornou-se cada vez mais acessível (graças à introdução da chapa de cobre primeiro e da chapa fotográfica mais tarde) e mais sofisticada (ou seja, o desenvolvimento de impressões combinadas). Como resultado, mais de vinte editoriais e revistas tornaram-se disponíveis em cidades como Beijing e Shanghai (Voci, 2002, p. 101).

A tradição literária teve certo efeito sobre a crescente indústria cinematográfica que, nos anos de 1920, permaneceu um empreendimento comercial. Entre os primeiros a abordar questões teóricas estavam os intelectuais vindos dos estudos literários. Assim, a questão do cinema foi misturada, nos anos de 1920 e, possivelmente, até 1950, com uma controvérsia mais ampla sobre os respectivos valores da literatura engajada social e politicamente ou como forma de entretenimento.

Enquanto para parte dos intelectuais o cinema não era visto como um objeto a ser apreciado e analisado por si mesmo, mas um meio de comunicação a ser aprimorado para o bem da nação; para outros era, principalmente, um espetáculo a ser apreciado esteticamente, um ícone da nova cultura urbana cosmopolita.

A Escola Neo-sensacionista, iniciada sobretudo por Liu Na'ou, crítico e produtor, propunha um modo de escrita e direção que celebrava a estética em si. Nesta concepção, era possível realizar uma obra sem uma identidade ideológica e cultural que aparecesse em primeiro plano, defendendo o uso da linguagem cinematográfica, refletindo a natureza visual e tecnológica do meio e descolando o cinema da literatura através de suas possibilidades técnicas.

Em sua obra *Zhongguo dianying miaoxie de shendu wenti* (中国电影描写的深度问题 - Problems of Depth in Chinese Film Representation), Liu (1933) critica o cinema chinês por não ser “cinematográfico” e por enfatizar demais as palavras (intertítulos) em detrimento das imagens. Para ele, “em nosso cinema nacional, as palavras são muitas, mas as imagens são poucas (Liu, 1933, p. 260). As palavras de Liu ecoaram em outros críticos e teóricos do período, como Huang Jiamo, acusando o cinema chinês de preocupar-se tanto com o conteúdo político

que esquecia da estética nas produções. Liu (1933, p. 256) argumenta que a forma (形式-*xingshi*) deveria ser pelo menos equiparada em importância ao conteúdo (内容 - *neirong*).

Os apoiadores do movimento Quatro de Maio apresentaram uma visão oposta do cinema, defendendo a renovação cultural e política por meio da responsabilidade social. O cinema, assim como a literatura e a arte em geral, precisava servir à causa maior da reconstrução da nação chinesa, um "cinema duro" ou "cinema de esquerda" (*zuoyi dianying*), como foi rotulado mais tarde, deveria contribuir para educar o povo e inspirar a revolução.

Os filmes dos anos de 1930 ganharam muito mais atenção do que os da década anterior, primeiramente por uma questão de conservação, uma vez que a maioria dos filmes dos anos de 1920 se perdeu. Nota-se nos estudos sobre o cinema este desequilíbrio, mas questões políticas a respeito do tema não podem ser descartadas de antemão.

Somente na década de 1930 a indústria cinematográfica chinesa despertou para o aprofundamento da crise nacional, principalmente porque o grupo de esquerda, incluindo Zheng Boqi, juntou-se aos estúdios cinematográficos de Shanghai e propôs produzir filmes sobre temas políticos. Ao mesmo tempo, no campo rival do Partido Nacionalista (國民黨御用文人 *Guomindang yuyong wenren*), nomes como Liu Na'ou fizeram filmes promovendo a ideologia do partido (*Guomindang*, GMD).

Este campo cultural da produção cinematográfica, portanto, é visto como um local de batalha, onde o Partido Comunista Chines (PCC) e o *Guomindang* (GMD) disputavam suas ideologias e referenciais simbólicos. Tal narrativa é certamente tendenciosa do ponto de vista político, mas não é inteiramente uma invenção dos historiadores do cinema comunista. Ela tem uma conexão íntima com o discurso sobre o esclarecimento iniciado por intelectuais da reforma Qing tardia. Mais diretamente, é parte da narrativa mestre da literatura e cultura chinesa moderna originada no projeto intelectual associado ao Movimento Quatro de Maio, de 1949.

O objetivo geral deste projeto era estabelecer uma “nova cultura” (新文化 *xin wenhua*) através da introdução de conhecimentos e conceitos ocidentais enquanto criticava a tradição chinesa, assim, as necessidades da ideologia determinariam cada vez mais quais ideias eram aceitáveis.

O debate sobre a forma e o conteúdo permaneceu relativamente aberto até o final dos anos de 1980, convencionalmente e convenientemente, retratavam o cinema pré-libertação

como dominado por cineastas e teóricos de esquerda (Cheng, 1963), tal enfoque será melhor elaborado ao tratarmos especificamente sobre o cinema de Shanghai em capítulo posterior.

A canonização do Quatro de Maio e da “nova cultura”, particularmente após a fundação da República Popular, em 1949, tem simultaneamente marginalizado outros estilos de expressão cultural, incluindo “A história da indústria cinematográfica chinesa”.

Nos estudos cinematográficos chineses, o *發展史 Fazhan shi* (1962) e suas inúmeras publicações continuam a ser a principal fonte de referência para este campo. Sua aparente posição partidária pode ter sido ignorada, mas a influência ainda é visível mesmo em estudos acadêmicos nas últimas três décadas. Por exemplo, o historiador literário Lee Ou-fan (1985) escreveu que a tradição de cinema “socialmente consciente”, comparável à tradição literária do Quatro de Maio do “realismo social”, foi estabelecida pela primeira vez no início da década de 1930.

Quando, seguindo as diretrizes de Mao sobre as artes, o cinema foi solicitado a se tornar uma ferramenta política para a promoção da ideologia e da educação das massas, a ideologia revolucionária simplesmente incorporou a nação em sua retórica e afirmou, de fato, que as duas eram a mesma coisa. “*Meiyou gongchandang meiyou xin Zhongguo* - “没有共产党没有新中国” era o slogan: “Sem o Partido Comunista não existe uma nova China”.

Neste contexto histórico, o meio cinematográfico assumiu a missão de “iluminação”. A teoria da Escola de Frankfurt sobre a Indústria Cultural não dá conta das especificidades históricas. Olhando para a produção de filmes em Shanghai como contínuas práticas culturais que transcendem determinadas categorias políticas, podemos ter novos *insights* sobre o papel da mídia cinematográfica no grande quadro de produção cultural na China.

De muitas maneiras, apesar de suas alegações de “romper com velhas ideias”, o realismo socialista permaneceu intimamente ligado ao realismo anterior do cinema de esquerda: ambos identificavam essencialmente a responsabilidade primária do realismo cinematográfico na lealdade confucionista para com a história, a sociedade e a nação chinesa. Hou Yao (1926), por exemplo, um dos poucos teóricos do cinema chinês do início do século XX, definiu o roteiro como a alma do filme. Identificando esse princípio de Hou Yao como o fio condutor, Chen Xihe (1990) argumenta que o foco na vida cotidiana e na sociedade, que deriva diretamente da tradição confucionista, é a razão pela qual o cinema chinês se preocupa com a narrativa e, em particular, com o drama narrativo com objetivos educacionais. Nos parece razoável afirmar,

como faz Chen Xihe (1990), que os valores sociais e instrumentais do filme têm sido a preocupação de grande parte dos diretores, principalmente ao tratarmos da China Continental.

Foi somente após os debates dos anos de 1980 que a teoria cinematográfica soviética se abriu para o realismo cinematográfico de André Bazin (2014) e estudiosos chineses começaram a discutir sobre a estética cinematográfica, a semiótica e o papel do espectador. Embora houvesse um discurso mais autônomo sobre o cinema, a preocupação com a criação de uma nação moderna permaneceu central e abrangente, mesmo depois que a política social afrouxou seu controle sobre a cultura cinematográfica (Semsel *et al.*, 1990)

As traduções e publicações de Bazin e Siegfried Kracauer, no início dos anos 1980, levaram os estudiosos chineses a refletirem não apenas sobre o cinema nacional, mas sobre questões ontológicas mais amplas relacionadas ao cinema. Os primeiros debates logo se tornaram disponíveis no Ocidente. Apesar do maior acesso, essas produções foram, em sua maioria, lidas apenas pelo círculo de estudiosos do cinema chinês que já acompanhavam as discussões originais na China.

2.2 Teorizando o Espaço

Ao discutir sobre a produção chinesa *In Heat of Sun* (1994) Zou Hongyan e Peter Pugsley (2016) abordam como em *The Spatiality of Social Life* (1985), Edward W. Soja inicia uma discussão sobre a relação dialética entre espaço e as relações sociais. Em sua obra *Thirdspace* (1996), Soja discute o significado social do espaço e "os conceitos relacionados que compõem e abrangem a espacialidade inerente da vida humana: lugar, localização, localidade, paisagem, ambiente, lar, cidade, região, território e geografia. A teoria espacial de Soja é muito inspirada no abrangente volume de Henri Lefebvre, *Production of Space* (1991), no qual o autor percebe a experiência espacial dos seres humanos a partir de diferentes camadas: espaço percebido, espaço concebido e espaço vivido.

Zou e Pugsley concluem que a teoria espacial de Soja é muito inspirada na obra de Henri Lefebvre, *Production of Space* (1991), no qual o autor percebe a experiência espacial dos seres humanos a partir de três camadas: espaço percebido, espaço concebido e espaço vivido.

Soja (1996, p. 81) promove a ideia de Lefebvre de que a cidade se tornou a "máquina de possibilidades", incorporando uma base conceitual mais ampla, como um espaço intelectual com discursos multifacetados.

Nossa escolha do meio cinematográfico nos permite utilizar essa abordagem do espaço vivido para examinar o filme como uma produção tecnológica que projeta o espaço material e o espaço mental. É esse amálgama de som, luz, imagens e histórias que produz as infinitas possibilidades dentro do Terceiro Espaço compartilhado com o público.

A metrópole cinematográfica como um Terceiro Espaço examina todos os aspectos da cidade na transformação de um meio ideológico, econômico e tecnológico (mídia) e pondera sobre a experiência alternativa de cada personagem, de modo a registrar e recuperar sua história menor ou memória pessoal e visualizar sua cidade como caracterizada por grandes narrativas históricas e suas infinitas possibilidades. Portanto, abordamos os filmes de acordo com os espaços propostos. Primeiro, examinamos os espaços físicos apresentados nos filmes - especificamente a casa, o bairro e a cidade em que as pessoas moram ou que desejam acessar, e o modo de vida em determinados espaços da cidade. (Zou; Pugsley, 2016, p.115)

Em segundo lugar, investigamos o espaço mental das personagens dos filmes, ou seja, como elas percebem e interpretam os espaços da cidade onde suas vidas se desenrolam e como conseguem se ajustar às situações de mudança durante as convulsões sociais e econômicas desse espaço urbano em rápido desenvolvimento. Em terceiro lugar, comparamos os arranjos urbanos e as práticas espaciais refletidas nos filmes, ambientados em Hong Kong, Taipei, Pequim, englobados por um período de 15 anos, e exploramos questões específicas da China e do público chinês. Essas incluem a realidade de lugares "desaparecidos", perdidos à medida que o desenvolvimento urbano desenfreado se espalha pela cidade, que atua como um tropo da memória da cidade e como memória pessoal de um indivíduo. Também investigamos como esses desaparecimentos são apresentados em filmes (financiados ou aprovados pelo Estado), que podem atuar como veículos ideológicos que refletem relações dialéticas com o espaço material.

Quando se trata de um filme e seu protagonista, é através da caminhada da personagem que a lente do cinema consegue captar os detalhes triviais da vida urbana. Por meio de planos de rastreamento e acompanhamento cuidadosamente estruturados, o público acompanha o "caminhante" em sua jornada. Assim, o público observa uma cidade não apenas de uma perspectiva panorâmica, mas também do ponto de vista de um indivíduo específico, permitindo que as fachadas ocultas e as percepções subjetivas sejam reveladas. (Zou; Pugsley, 2016, p. 115)

Argumentamos que é necessário discutir o filme como uma prática social. Isso começa considerando como as relações sociais são organizadas espacialmente e como o filme é praticado a partir de e através de locais específicos e sempre em relação a outros ambientes.

O sujeito social forma quadros espaciais de referência sobre seu mundo, mas somente como consequência de, e como base para, navegar e se envolver nesses locais. O papel do filme na manutenção e na modificação das relações sociais tem a ver com a forma como ele se torna parte de um ambiente e como permite ou restringe a navegação nessa paisagem. Filmes específicos servem como mapas dentro dos locais onde estão engajados, e o cinema é definido pela relação entre locais e fluxos.

Thomas Elsaesser (2009, p. 28) não menciona o gênero de filme urbano, mas fornece uma estrutura para ver os filmes em termos de características urbanas. Ele descreve a abordagem da arqueologia da mídia como um modelo que ajuda a pensar a mídia audiovisual "lateralmente", ou seja, não apenas como uma "sucessão cronológica de movimentos e novas ondas", mas como as "práticas co-extensivas que formam tipos recorrentes de genealogias culturais, ligadas por estruturas de rede, bem como o agrupamento de clichês, em torno de determinados nós".

A arqueologia da mídia pode ser entendida como uma abordagem alternativa às classificações convencionais, de acordo com estrelas de cinema, cinemas nacionais, gêneros ou obras-primas reconhecidas do cinema de autor ou de vanguarda. Elsaesser (2009) vê uma oportunidade especial para analisar, debater e lançar novos discursos, adaptando as classificações existentes para o cinema, nesta lógica, ele entende o filme como um evento em vez da ideia tradicional de texto.

O evento, de acordo com Elsaesser (2009), tem sua própria coerência temporal e espacial, um processo que geralmente está ligado a um local. Um evento está ligado a uma estrutura de tempo, não como um *continuum* enquanto narrativa, mas como pulsante, intermitente e moldado por intervalos. Os eventos como espaços tendem a ser centrífugos, com várias camadas e heterogêneos em sua consistência e materialidade.

Elsaesser (2009) vê que as associações entre filmes e espaços são úteis para repensar as obras de não ficção em termos de um cenário de evento, no qual o filme real é apenas uma parte da evidência e do resíduo que é examinado e analisado. Pensar no filme como um evento é um modelo de rede, a fim de determinar a relação de uma produção com a outra e entender seu lugar dentro de histórias mais amplas.

Estruturamos esta tese em torno de alguns temas espaciais principais, que tratam das lutas por identidade, pertencimento, autonomia, afeto e mobilidade em diferentes contextos.

Os ensaios usam o espaço como uma ferramenta discursiva de duas maneiras. Por um lado, eles tentam negociar as pautas e os subtextos do cinema asiático por meio do estudo dos

espaços nos filmes. Por outro, envolvem os espaços cinematográficos para entender a construção e a constituição de espaços físicos que são reproduzidos nos filmes.

No primeiro ensaio *História de Taipei* (青梅竹馬, Qing mei zhu ma, 1985) é o segundo longa-metragem do diretor taiwanês Edward Yang. O filme conta a história do relacionamento entre Lung e Chin, um jovem casal que vive em Taipei, capital de Taiwan, com o casamento próximo o casal prepara os detalhes para os próximos passos da vida enquanto se questionam sobre a decisão e refletem sobre seus desejos, esperanças e decepções. Os personagens principais habitam uma nação marcada por importantes processos de mudança e instabilidade histórica, uma nação que os obriga a olhar para um futuro de constante mudança e desenvolvimento, ao mesmo tempo em que os obriga a respeitar e preservar uma forte herança cultural.

Essas ramificações e complexas estruturas sociais são uma constante não apenas no filme analisado, mas em toda a obra do diretor. Para Yang, os personagens e as relações que eles estabelecem entre si são um mar de ecos e variações, um caleidoscópio de recorrências que permitem observar as diferentes reações que cada personagem apresenta diante de desejos, aspirações, necessidades e situações comuns.

Produzido em 1991, quatro anos após o fim oficial da lei marcial em Taiwan, o filme de estreia de Tsai Ming-liang, *Rebeldes do Deus Neon* (1991), é o objeto de estudo do segundo ensaio.

A poesia inicial de melancolia urbana de Tsai marca uma ruptura no cinema moderno, um abismo para um novo mito do cinema preocupado em revelar delicadamente o significado por trás dos rituais cíclicos que as pessoas adotam em uma época em que seus sonhos são mercantilizados e seu caráter confere o status de cifra.

Rebeldes do Deus Neon (1991) segue Hsiao-kang (Lee Kang-sheng), Ah Kuei (Yu-Wen Wang), e Ah Tze (Chen Chao). Ao rastrear esses adolescentes vagando bêbados por Taipei, andando de patins e apertando botões em fliperamas, Tsai identifica performances de desafio que mascaram uma sede de significado. Eles são forçados a gerar seu próprio significado enquanto andam de moto, e é ao mesmo tempo emocionante e desanimador testemunhar sua falta de objetivo. Os jovens são viajantes transitórios que não vão a lugar nenhum, confrontados com a pressão do sucesso ao serviço de uma economia global em expansão. Com as esperanças e profecias dos seus pais no espelho retrovisor, a sua atitude sem rumo perturba as aspirações de desenvolvimento e progresso da nação em mudança.

Uma panorâmica final - movendo-se do nível do solo até a espinha de um arranha-céu e pousando em um céu nublado revela a verdade de Tsai: a moderna cidade das luzes permanecerá sempre envolta em neblina.

Hong Kong é representada através de *Amores Expressos* (1994), de Wong Kar Wai, opera nos interstícios entre a cidade clichê da riqueza e do sucesso econômico e a cidade do espaço negativo. Oferecendo novos significados e novas narrativas que se chocam e perturbam os delineamentos convencionais do ambiente urbano de Hong Kong como deslocado e sem graça, mudando o pessimismo para o otimismo, reinvestindo a banalidade urbana com afetividade.

Nesse contexto, as representações cinematográficas dos espaços urbanos de Hong Kong atuam como agentes de transformação, destacando a riqueza cultural, a complexidade social e a vibrante energia que permeia os cantos aparentemente mundanos da cidade. Ao desviar o olhar dos estereótipos convencionais, essas narrativas visuais convidam o espectador a explorar os detalhes sutis e as histórias entrelaçadas que habitam os espaços urbanos, revelando uma tapeçaria multifacetada de experiências humanas e emocionais. Assim, a renegociação cinematográfica dos espaços urbanos não apenas desafia as percepções arraigadas, mas também redefine a própria essência da cidade, transformando-a de um simples cenário físico para um palco dinâmico onde os sonhos, as aspirações e as interações humanas ganham vida em toda a sua complexidade e beleza.

No contexto dos filmes do diretor, a indecisão dos personagens em permanecer ou deixar Hong Kong reflete a complexidade das relações humanas e a busca por um lugar onde possam se sentir completos. A cidade, em si, torna-se um símbolo ambíguo de pertencimento e alienação, onde a ausência física e tangível de algo desejado é fetichizada como uma tentativa de preencher o vazio emocional. Essa busca por pertencimento é evidente nos exemplos citados, onde os personagens estão constantemente em trânsito físico e emocional, lutando para encontrar um lugar onde possam se sentir verdadeiramente em casa. Assim, a fetichização do espaço se entrelaça com as narrativas dos personagens, representando uma tentativa de lidar com a falta através da idealização do lugar desejado. Essa dinâmica entre desejo, falta e pertencimento é um tema central nos filmes do diretor, refletindo as complexidades da experiência humana em um mundo em constante mudança e transição. Os personagens do diretor parecem sempre estar em um limbo de indecisões, e permanecer ou retornar para Hong Kong é sempre uma questão.

Para fecharmos, o último ensaio é sobre o segundo filme de Jia Zhangke, intitulado *Platforma* (2000), retrata a década de grande agitação na China, abrangendo desde a morte de Mao em 1976 até o movimento Tiananmen em 1989. A obra traz as experiências e memórias individuais desse período de transição social por meio da ascensão e queda de uma trupe de artistas de performances culturais. Esse filme busca capturar a percepção de como as pessoas comuns vivenciaram a transformação social da época, em vez de se focar nos discursos oficiais e ideológicos.

As memórias populares, construídas por aqueles que viveram a história através de seus espaços, narram o passado a partir de uma perspectiva subjetiva, diferente da cronologia objetiva da história oficial. "Platform" é um filme que reflete essa proliferação de memórias populares e lida com o passado de forma ambígua e solta, buscando capturar a atmosfera das percepções dos lugares e da época ao invés dos fatos. O enredo do filme é relativamente simples, seguindo a trajetória de uma trupe de artistas que enfrenta as transformações sociais da reforma, passando de espetáculos de propaganda para shows populares.

Cada um desses filmes discute a relação entre cinema e espaço através de uma perspectiva única que busquei trazer no título de cada capítulo. Espero dessa forma contribuir para os estudos a respeito do cinema Chinês, principalmente ao relacionarmos o cinema urbano do final do século XX.

3. O Espaço que separa: Considerações sobre *História de Taipei* (1985), Edward Yang

Edward Yang (1947), uma das figuras mais importantes do cinema taiwanês, é amplamente considerado como um dos maiores cineastas do século 20. A filmografia de Yang consiste em oito longas-metragens, todos eles altamente aclamados e que receberam inúmeros prêmios e elogios⁸.

Realizado em 1985, entre os filmes *That Day, On The Beach* (海灘的一天, Hai tan de yi tian, 1983) e *Terrorizers* (恐怖份子, Kong bu fen zi, 1986), *História de Taipei* (青梅竹馬, Qing mei zhu ma, 1985) é o segundo longa-metragem de Yang. O filme conta a história do relacionamento de Lung e Chin, que vivem em Taipei, capital de Taiwan. Com o casamento

⁸ O primeiro projeto cinematográfico do qual participou como roteirista/diretor, *In Our Time* (1982), é reconhecido como um dos pilares da Taiwan New Wave. Desde então, Yang tem trabalhado no cinema e no teatro. Os premiados longas-metragens que realizou incluem *That Day, On the Beach* (1983), *Taipei Story* (1985), *The Terrorizer* (1986), *A Brighter Summer Day* (1991), *A Confucian Confusion* (1994), *Mahjong* (1996) e *Yi Yi* (1999), que lhe rendeu o prêmio de Melhor Diretor em Cannes no ano de 2000.

próximo, o jovem casal prepara os detalhes para os próximos passos da vida enquanto se questiona sobre a decisão e reflete sobre seus desejos, esperanças e decepções.

No início do filme, Lung e Chin visitam um apartamento. Chin trabalha em uma empresa de construção e desenvolvimento urbano e planeja comprá-lo para se mudar com Lung, embora ainda não estejam casados ou noivos. No entanto, a viagem de Lung para os Estados Unidos para visitar sua irmã e uma importante mudança na direção da empresa de Chin, que a deixa desempregada, empurra o casal para um caminho de incerteza e instabilidade, que frustra a possibilidade de viverem juntos. Isso, somado à perceptível indiferença do protagonista masculino e à decepção de Chin com o seu parceiro, principalmente ao descobrir uma suposta traição, acaba por romper o relacionamento do casal, fazendo com que ambos reconsiderem suas escolhas e reflitam sobre os caminhos que tomaram, sendo, por várias vezes, apenas coadjuvantes em suas próprias vidas, atropelados pelo ritmo de uma cidade em constante transformação enquanto tentam equilibrar tradição e modernidade em suas escolhas.

História de Taipei é um filme de tensões e dualidades, de conflitos humanos, que surgem da presença simultânea de forças contraditórias forçadas a ocupar o mesmo espaço. Os personagens principais habitam uma nação marcada por importantes processos de transformação e instabilidade histórica, que os obriga a olhar para um futuro de constante mudança e desenvolvimento, ao mesmo tempo em que devem respeitar e preservar uma forte herança cultural.

Seu título em chinês é "Qing mei zhu ma", uma expressão idiomática cunhada pelo poeta Li Bai⁹ que significa "Ameixa verde, cavalo de bambu", uma referência oblíqua a um casal cujo amor surgiu de brincadeiras de infância e trivialidades. Esse termo é aplicado por Yang de forma irônica, pois os dois principais personagens do filme, Lung (interpretado pelo cineasta Hou Hsiao-hsien) e Chin (Tsai Chin), são namorados de longa data, mas estão distantes um do outro devido ao tempo que Lung passou fora do país, enquanto jogava baseball nos Estados Unidos. Se em seu poema, Li Bai trata deste amor que desabrocha ainda na infância e é cultivado até a idade adulta, se tornando sólido. A obra cinematográfica mostra justamente o oposto, o amor de infância é cada vez mais esvaziado de sentimento até atingir a indiferença. Seu título em inglês é *Taipei Story*, uma referência aparente ao filme *Tōkyō Monogatari* (1953)

⁹ Li Bai (701-762) é indiscutivelmente um dos maiores poetas chineses. É consenso que ele elevou a poesia na forma Shi (equivalente à "Ode" ocidental) ao seu mais alto nível de expressividade. Os versos em questão se encontram na obra "長干行李白 - A esposa do Mercador: uma carta" (701 - 762), sendo uma expressão espontânea dos sentimentos do autor.

de Yasujiro Ozu, um filme que, assim como *Taipei Story*, explora a distância marcada entre os valores tradicionais de uma nação e cidade.

Para Lung, cujos dias de sucesso como jogador de beisebol ficaram para trás e não oferecem esperança de se repetirem, o futuro é um vasto deserto de monotonia e decepção. Para Chin, que cresceu em um lar patriarcal fortemente marcado pelo confucionismo, o futuro é uma possibilidade de se construir longe das regras de uma nação que a manteve reprimida em sua adolescência.

Lung abraça o passado em sua rejeição ao futuro. Chin abraça o futuro em sua rejeição ao passado. Essa não é a única contradição que surgirá na vida do casal. Lung, que passou um tempo fora do país, expressa o desejo de ficar em Taiwan. Chin, que passou toda a vida na ilha, incentiva seu parceiro a partir para os Estados Unidos com a intenção de começar uma nova vida. Ambos estão buscando o mesmo: um senso de pertencimento, propósito e identidade, mas o procuram em direções opostas, resultado das diferentes circunstâncias que os moldaram.

As tensões não se limitam simplesmente à relação do casal, mas também surgem nas relações que ambos têm com o resto dos membros de seus círculos sociais. Lung tem uma forte relação com o pai de Chin, um homem tradicional atormentado pelas dívidas. A relação desse homem com sua filha é completamente diferente devido à sua visão patriarcal e hierárquica, que não apenas exclui e aliena sua filha mais velha, mas também sua esposa. A relação de Lung com sua própria família também apresenta diferenças significativas: sua irmã e sua mãe vivem longe da ilha, nos Estados Unidos, e Lung realiza visitas de forma ocasional. Pouco é dito sobre seu pai, além de ser retratado como um homem de visão para os negócios, o que permitiu a Lung viver uma vida relativamente confortável. Essas ramificações e complexas estruturas sociais são uma constante não apenas em *História de Taipei*, mas em toda a obra do diretor.

Para Yang, os personagens e as relações que eles estabelecem entre si são um mar de ecos e variações, um caleidoscópio de recorrências, que permitem observar as diferentes reações que cada personagem apresenta diante de desejos, aspirações, necessidades e situações comuns.

O diretor utiliza em seu filme elementos sólidos de construção de uma visão pessoal de Taipei, fortemente associada aos sintomas de um mal-estar na população, produzido pela industrialização das cidades e pela expansão de um mercado global e aculturativo que dissolve a história e os laços comuns desses lugares.

In Our Time (1982) e *A Brighter Summer Day* (1991) permitem um vislumbre dos inocentes e reprimidos anos de 1960 em Taipei; *That Day, On the Beach* (1983) reflete a

melancolia e a simplicidade da década de 1970; *The Terrorizers* (1986) retrata a paixão e a perplexidade dos habitantes em meio à rápida transformação social durante a década de 1980; por fim, *A Confucian Confusion* (1994), *Mahjong* (1996) e *Yi Yi* (2000) mostram a impetuosidade e a solidão dos taienses no final do século XX.

Em um trecho da entrevista *The Engineer of Modern Perplexity*, Robert Sklar (2000) descreve o que seria o cerne da produção cinematográfica de Edward Yang:

A preocupação central de Yang é com a vida cotidiana em Taipei, capital de Taiwan, com sua complexa colisão e mistura de tradições chinesas e modernidade global, habilmente encapsulada no termo “Confusão Confuciana”. Seu foco é a vida familiar, onde as diferentes gerações negociam as transformações sociais e os novos valores da vida popular e da cultura. Suas narrativas começam devagar e transformam pequenos incidentes ou estranhas coincidências, erupções de desejos e vontades de testar e desafiar os códigos sociais (Sklar, 2000, p. 6).

A “Confusão Confuciana” à qual Yang se refere é justamente o conflito entre gerações em um espaço de transformações, que, a partir dos anos 60, mas principalmente nos anos 80, foi palco da perplexidade de uma geração frente às transformações sociais, interrogando espaços influenciados pelo confucionismo e favoráveis ao consumo - como a Taipei dos anos 1990 - para repensar os moldes de tradição e expectativa do velho mundo. Não se trata apenas de um subtexto temático: dogmas e citações aparecem no texto dentro do quadro, enquanto a ação da cena começa fora do palco. O diálogo dos personagens contemporâneos torna-se um eco e uma tensão. O efeito é de um mundo fora do tempo, sendo empurrado em direção a uma borda de algo ainda não visível para seus personagens.

3.1 Chin e Lung – o que faz um lar?

Uma casa apresenta-se com um espaço fechado e unitário, um espaço privado que pertence exclusivamente aos seus proprietários. No entanto, em *Taipei Story*, os espaços se apresentam de maneira fragmentada: janelas abertas, portas de vidro e espelhos refletores são uma presença onnipresente, lembrando-nos que os lugares são apenas uma parte de uma cidade e nação muito maior, de cuja influência e presença é impossível escapar.

Figura 3: Colagem de fotogramas de *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Outro aspecto importante na configuração dos espaços é o paralelismo que atrai para as relações das personagens do filme.

As complexas relações, que são um dos pilares dramáticos mais importantes da obra, estão intimamente relacionadas aos espaços onde ocorrem. A proximidade entre as relações e os espaços que permitem e condicionam o seu desenvolvimento é uma das razões pelas quais o elemento espacial foi escolhido como a coluna principal para análise. Muitos desses espaços já foram mencionados neste breve desenvolvimento da trama e dos personagens: o apartamento onde o casal planeja consolidar seu relacionamento; a fuga da casa familiar de Chin; o trabalho dela na empresa de construção; a herança de Lung da propriedade de seu pai; a presença de várias de suas relações fora da ilha (Gwan no Japão, sua família nos Estados Unidos); ou o prédio abandonado onde a irmã de Chin se reúne com os amigos.

A maior parte da construção das cenas está centrada nos interiores. Sendo o espaço fragmentado, a presença da cidade é evidente na maioria dos takes, pois as personagens perambulam de interior para interior, apresentando uma cidade de apartamentos, bares, lojas e escritórios. Os exteriores que são construídos apelam para a cidade (como entidade que contém

todos os outros espaços), invadem continuamente os interiores através da fragmentação do espaço. Yang captura a escala da cidade em uma série de takes amplos, que enfatizam o ambiente urbano em detrimento das pessoas nele, reduzindo pedestres e automóveis a multidões anônimas.

Janelas, televisões, reflexos, espelhos, cristais ou portas abertas rompem com a unidade do espaço para apontar para uma concepção da cidade como um espaço extenso e difuso, onde não há espaço para o sólido e definitivo, erodindo qualquer possibilidade de estabelecer limites que permitam que os espaços sejam totalmente pessoais ou privados.

De semelhante forma, o espaço, como condição pré-existente, proporciona o desenvolvimento das concretizações dos espaços físicos, esses concretos permitem e determinam as ações e reações apresentadas na obra. O apartamento à venda representa não apenas sua aquisição, mas também sua modificação e transformação em um lar que expressa o desenvolvimento concreto que Chin busca. O prédio abandonado possibilita não apenas a reunião dos amigos da irmã de Chin, mas também os instiga a considerar esse espaço como transitório e alheio, não uma propriedade a ser mantida e modificada, mas sim um local de encontro comum e afastado do egoísmo marcado pela modificação individual. A herança da antiga casa de Lung não é apenas um ativo que potencialmente lhe permite vendê-lo e usar o capital recebido para começar uma nova vida em outro lugar, mas também é um lembrete de um privilégio herdado, que o precede e ao qual ele está ligado não apenas historicamente, mas também economicamente.

Portanto, os espaços não são apenas meros cenários onde situa-se a ação, mas também condicionantes e catalisadores das ações e decisões que se apresentam aos personagens, materializações e caminhos das possibilidades que se abrem diante deles.

Os apartamentos e casas de *Taipei Story* compõem os espaços mais importantes da obra. Dentro deles, possivelmente o apartamento de Chin é o mais significativo de todos. Na primeira cena do filme, o apartamento ainda não pertence a Chin. As paredes estão pintadas de branco. O chão está levemente sujo. Há marcas nos vidros e a única iluminação presente é a suave luz do dia que entra pelas janelas. Através das portas que dão para uma varanda, é possível ver outros prédios de apartamentos semelhantes ao que Lung e Chin visitam.

Figura 4: Chin visita apartamento vazio, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Nos primeiros planos, já é apresentada uma visão geral do espaço que Chin ocupará mais tarde. Apesar de ainda não estar decorado e personalizado pela mulher, alguns elementos importantes já estão presentes, como o espaço fragmentado (com espelhos, vidros ou molduras abertas que comunicam ambientes) ou a luminosidade, em contraste com a escuridão do apartamento de Lung. Em sua “Análisis del Malestar Urbano A través de Los Espacios (2019)”, Jairo Rodriguez dedica parte da pesquisa à uma revisão quadro a quadro da obra de Esward Yang, pontuando considerações importantes à respeito da relação dos espaços com os personagens e seu desenvolvimento.

Nesta mesma sequência, encontramos Chin organizando o espaço que o quarto oferece. A mulher vê neste recinto vazio e impessoal um lar potencial, no qual pode iniciar a construção da sua relação ao invés de manter as relações simbólicas já existentes. Ao longo de *Taipei Story*, Chin se encontra em diversos espaços semelhantes, todos vazios, sem ocupação, sem ninguém para mantê-los ancorados a um estado sólido. Para Chin, esses espaços representam a possibilidade de um futuro ainda não construído e definido, um local que permite desenvolvimento e distância em relação ao passado. Por sua vez, a relação de Lung com os espaços é o oposto. O homem pretende manter um passado que já ficou para trás. (Rodriguez, 2019, p.92)

A mesma intrusão que se apresenta nos espaços, apontando para a desintegração dessa fronteira, também está presente nos relacionamentos de *História de Taipei*, com ambos os protagonistas mantendo relacionamentos fora do casal, com situações familiares complexas,

que desestruturam e desintegram essa unidade (a relação do pai de Chin com Lung, a relação ausente de Lung com sua mãe e sua irmã, por exemplo) ou com amizades cuja proximidade acaba resultando em situações que impossibilitam o pacto social que se supõe implícito.

Ainda na mesma cena, Lung diz a Chin que vai custar muito dinheiro consertar a casa. Nesta ocasião, não é o espaço que está sendo organizado, mas sim o impacto econômico que terá ao transformar a casa em um lugar habitável. O dinheiro é outro aspecto de grande importância no desenvolvimento narrativo e dos personagens do filme.

Os efeitos do capitalismo são discutidos diretamente na relação que os personagens tem com seus trabalhos, propriedades, e possibilidade de futuro. Rodriguez (2019, p. 93) ao analisar o filme, faz a seguinte observação:

espaços remetem, de forma direta e explícita, ao condicionamento que o sistema econômico impõe para a possibilidade ou impossibilidade de os personagens ocuparem e habitarem certos locais, e, portanto, para garantir ou impedir certa mobilidade social e econômica que é condicionada pelo acesso a esses recintos.

O filme se dedica a observar esse processo se desenrolar: os rostos dos personagens frequentemente permanecem impassíveis; raramente ficam próximos uns dos outros; eles falam em tons abafados ou sussurram; e, na maioria das vezes, trocam olhares passageiros que transbordam melancolia e oportunidades perdidas. As dolorosas interações entre Lung e Chin exemplificam isso de forma mais clara.

Figura 5: Chin e Lung visitam o apartamento, Taipei Story (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Embora habitem o mesmo espaço, Chin e Lung mal compartilham a tela, denunciando o distanciamento emocional entre o casal. Ainda assim, a solidão total não é permitida, uma vez que os cômodos estão conectados não apenas entre si, mas também à cidade que se demonstra presente emoldurada por cada janela aberta do filme. A cidade tende a ser mais vibrante dentro e ao redor dos limiares de vidro, que se cristalizam sobre os vários aparelhos de televisão que vemos ao longo do filme.

Os vazios do filme estão repletos de um novo espaço virtual, que o filme só consegue visualizar, de forma distante, por meio da televisão. Neste sentido, *História de Taipei* tem uma dívida especial com *Good Morning* (1959), um estranho filme de Ozu, que interrompe todas as suas cenas regulares com a simples introdução de uma televisão em uma casa de família comum, completando a invasão da cultura americana no lar japonês. Em *História de Taipei* a televisão funciona mais para capturar Taiwan como um terceiro espaço entre a América e a americanização da Ásia, que começou no Japão. A maioria das televisões do filme exibe programas americanos ou propagandas japonesas, misturando-se perfeitamente ao ruído branco dos espaços silenciosos de Yang.

As referências países estrangeiros que nunca são mostrados em tela, como os Estados Unidos e Japão) são outra constante no filme e constroem, “uma espécie de supraespaço fragmentado, onde nem mesmo uma ilha como Taiwan pode se permitir ser uma entidade fechada e unitária” (Rodriguez, 2019, p. 93). No caso da representação do Japão na obra, percebemos a presença diferentes marcas denunciando a invasão do mercado global.

Figura 6: Letreiro da Fuji, indicativo da presença internacional – *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

A visita ao novo apartamento do casal é a primeira cena do filme, logo após os créditos voltamos ao apartamento de Chin para mostra-lo já decorado e organizado, apontando também para a vida interior da personagem e suas expectativas com o novo lar. Detalhes da decoração da casa são mostrados, para ficar claro o salto temporal.

Dentre os detalhes da decoração são exibidos os elementos aos quais Chin aludiu em seu primeiro diálogo: uma televisão acompanhada de um aparelho de videocassete, um aparelho de música e uma caixa de som. Existe ainda pequenos objetos desorganizados (um copo de água, revistas, sapatos, fitas cassete), refletindo à duas situações: 1) a mudança que ainda não foi completamente concluída, uma vez que Lung ainda não habita aquele espaço, e 2) a “vida” que agora preenche o espaço antes vazio. Lung embora tenha pleno acesso ao apartamento não tem suas coisas organizadas pela casa, Chin passa a maior parte do tempo sozinha ou acompanhada de sua irmã, tal proximidade entre as duas personagens após a compra do apartamento, vai levar Chin a questionar alguns de seus pressupostos colocando o filme em movimento.

Outro ponto levantado por Rodriguez em sua discussão sobre a obra, refere-se a fragmentação dos personagens:

Assim como a fragmentação dos espaços, a multiplicidade de telas e imagens apresenta uma fragmentação da realidade onipresente nos locais habitados pelos personagens. Essas imagens, além de conectar espaços distantes, permitem construir uma narrativa que apresenta uma visão romântica e idealizada da realidade. No caso de Lung, que se apegava fortemente a uma versão distorcida de seu passado, essa relação mediada com a realidade é de grande importância.

A visão fragmentada que os personagens têm de si mesmo é retratada na obra pelo uso de espelhos e vidros, limitando o espaço e alterando a visão. Cada um dos personagens da trama se debate na própria compreensão, sendo refletido por um prisma muito bem definido de expectativas sociais (relacionados aos papéis que eles representam uns para os outros), mas também na dificuldade de adequar esses papéis com suas expectativas pessoais, que muitas vezes contradizem os papéis sociais.

Esse dilema retratado por Yang, pode refletir uma construção da identidade individual, apresentando uma máxima que relaciona o confucionismo e o Taoísmo. Se externamente os personagens se esforçam para cumprirem seus papéis sociais estabelecidos, sua lógica interior opera de maneira distinta à essas expectativas.

Figura 7: Lung recortado por vidros, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

A demonstração dessa vida interior aparece quando os personagens estão sozinhos, e podem operar dentro de sua própria lógica, por exemplo quando Lung se encontra sozinho no apartamento de Chin assistindo às gravações de uma partida de beisebol. O beisebol, esporte que lhe deu certa fama e reconhecimento na adolescência, é parte fundamental de sua personalidade.

John Anderson (2005), ao comentar a obra de Yang, trata do beisebol e da vivência do personagem nos Estados Unidos e uma aproximação da produção do diretor às temáticas globais principalmente exportadas por Hollywood, que, por vezes, se dá de maneira complicada, desconsiderando o panorama taiwanês, como no trecho abaixo:

Yang passou tanto tempo nos Estados Unidos e sua obra é tão expressivamente influenciada pela América, sua cultura e seus detritos culturais, que é igualmente importante para um espectador reconhecer os elementos semióticos da ressonância imperial de um boné de beisebol dos Yankees, assim como é importante saber que as "três vias" do pensamento chinês são o Taoísmo, o Budismo e o Confucionismo (Anderson, 2005, p. 35).

Para Anderson, a presença do beisebol no filme conota duas coisas: uma América corrupta, que o autor chama de "a terra do beisebol e dos tiroteios" (Anderson, 2005 p. 35), e um "jogo de meninos" universal, que "preocupa homens adultos a ponto de infantilização" (Anderson, 2005, p. 38).

O que Anderson não inclui é o fato de que o beisebol não é apenas algo "americano" ou "infantil", mas tem uma conotação histórica e cultural específica para os taiwaneses que viveram nos anos 80. Entre 1969 e 1981, times de Taiwan venceram a Little League World

Series nove vezes¹⁰. Para aqueles em Taiwan na época, o beisebol representava tanto a honra nacional quanto a esperança da juventude. Ao estabelecer o protagonista de *História de Taipei* como um jogador de beisebol decadente alienado pela vida na cidade, Yang mostra como a fé da nação em tudo o que o beisebol representa foi esmagada pela rápida modernização.

Isso não implica que a interpretação de Anderson esteja necessariamente errada, mas é, no entanto, altamente problemático para ele assumir que, por ser americano, sua concepção de beisebol possa interpretar idealmente o beisebol de outra cultura.

Ao tratarmos do personagem Lung, seu quarto é apresentado mais escuro e isolado do que qualquer espaço no apartamento de Chin, abordado há pouco. O ambiente reflete o personagem, pois Lung é uma pessoa mais distante e reservada, que valoriza a sua privacidade. Diferente do apartamento de Chin, Taipei não invade o quarto de Lung pela janela, o homem já passou tempo suficiente fora do país para entender que a cidade não se apresenta para ele como um sonho, ou algo a ser conquistado.

Lung aproveita o tempo em Taipei para visitar o seu ex-técnico de beisebol, que discorre sobre como as crianças já não são tão boas quanto na época do protagonista. Apesar de frequentemente caracterizado como alguém que se apegava ao passado, à antiga glória de sua carreira no beisebol e, embora seja verdade em certo sentido, a jornada de Lung fala mais sobre um deslocamento existencial do lugar que ele chama de "lar", ou seja, Taipei.

Quando seu antigo técnico lhe pergunta como Los Angeles se compara a Taipei, Lung responde apenas que são semelhantes. Ele não acredita totalmente nisso, como revela em uma cena posterior, mas essa é a primeira indicação de que o conceito de "lar" de Lung foi desfeito.

¹⁰ Klein, George - The Transformation of Baseball in Taiwan. In: *History 1120: At China's edge*, 2019. Disponível em: <https://mediakron.bc.edu/edges/huanglong/2019-final-projects/baseball-and-identity-in-taiwan>. Acesso em: 15 nov. 2023

Figura 8: Lung e Lai conversam sobre beisebol, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Com a dissolução do conceito de lar por parte do protagonista, outra relação moderna irrompe para ser tratada, ao se ver frustrado em sua carreira no beisebol. Os troféus espalhados pelo escritório são indicativos de seu saudosismo pelo beisebol.

Na vida de Lung, o beisebol é substituído pelo trabalho em uma empresa têxtil da família, este espaço de trabalho, que afasta Lung de seu sonho passado e o ancora no presente real, chega a invadir o ambiente privado como uma consequência lógica de um mundo transformado em um mercado. Tal posição de destaque do trabalho na vida cotidiana é o que Byung Chul Han (2017) destaca como liberdade coercitiva. Elton Corbanezi (2017, p. 337) ao comentar a obra de Han, argumenta que:

Alçado à condição de “empresário de si mesmo”, o sujeito atual não tem como máxima a obediência ao outro, o cumprimento da lei e do dever, mas o sentimento de “liberdade” e de “autonomia”, a partir do qual deve fazer operar a “criatividade”, o “desempenho”, a “inovação”, a “boa vontade”, a “iniciativa individual” e a “flexibilidade”.

Assim, a personalização do trabalho e as barreiras cada vez mais borradas entre vida privada e vida profissional, empurram os trabalhadores à produzirem cada vez mais, por motivos tais quais: competitividade, sentimento narcisista, sensação de obrigação, devoção ao trabalho ou idealizaçãode carreira, levando o “sujeito à jamais alcançar um ponto de repouso da gratificação (Han apud Corbanezi, 2018, p.337). Essa busca sem

sentido leva o indivíduo à um lugar de desesperança e falta de pertencimento ou propósito, experimentando a vida apenas como trabalho improdutivo, tempo abandonado e em última análise, vida desperdiçada.

A dedicação a um trabalho sem sentido e a natureza reclusa de Lung faz com que a presença de outros seja impossibilitada.

Apenas a Chin é permitida a entrada em uma aparição posterior neste apartamento. Na cena apontada: A silhueta de Chin permanece visível contra a luz, o restante da cena é de escuridão, isolando Chin do restante da imagem, tal constituição é um motivo visual recorrente no espaço de *História de Taipei*, que encontra várias maneiras de separar seus habitantes mesmo quando estão no mesmo recinto.

Figura 9: Lung e Chin, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Uma vez no quarto, Chin senta-se na cama enquanto Lung troca sua camisa perto de uma das janelas. Novamente, as cortinas que cobrem o vidro são visíveis. A casa do homem mostra uma maior intenção de unificar o espaço, isolar o que está do lado de fora, minimizando reflexos e aberturas. Nesta cena, Lung entra pela direita e senta-se ao lado de Chin. Desta vez, não há nada entre eles os separando. Em sua conversa, aparecem dois elementos temáticos que já devem ser familiares: Lung voltando-se para o passado perguntar se a situação a lembrou das brigas em que se envolvia durante seus dias de estudante e, em seguida, propõe a Chin a possibilidade de se mudar para os Estados Unidos, apontando para o futuro promissor e a possibilidade de “escaparem da realidade atual”, considerando o sonho de Chin, porém se absorvê-lo em sua totalidade.

Da mesma forma que um lar é uma espécie de refúgio do mundo exterior e um espaço privado para os seus habitantes, as relações entre as personagens do filme são uma espécie de refúgio. As relações (amigáveis, românticas, familiares) implicam também uma associação fechada entre os seus membros.

3.2 Heranças de família

A casa dos pais de Chin, também é outro espaço corrente na obra, diferente dos espaços individuais dos protagonistas, a casa da família como espaço coletivo, retrata os valores e expectativas já consolidados naquele ambiente.

Quando o casal visita os pais de Chin, eles habitam espaços diferentes, relacionados a seus papéis na estrutura social de Taipei: Lung lê um jornal na sala de estar sentado em uma cadeira ornamentada de madeira com uma aparência clássica. Chin está no seu antigo quarto, observando fotografias antigas. Este novo espaço contrasta fortemente com os apartamentos anteriores, sendo muito mais tradicional, em oposição aos elementos modernos que vimos no apartamento de Chin e Lung. A madeira predomina sobre o vidro e o metal. O chão carece de brilho e há manchas de umidade e rachaduras na pintura da parede, indicando que mais tempo passou por esse espaço. A respeito do desgaste do espaço, Rodriguez (2019, p.96) faz a seguinte observação:

Não apenas os ambientes marcados pela antiguidade, por um passado sepultado sob o presente, aparecem como deteriorados, mas todos os recintos que são apresentados como antigos são marcados por sinais de deterioração. Uma semelhança, no entanto, é apresentada em relação aos outros apartamentos na fragmentação de seu espaço, algo de que nenhum local parece poder escapar na ilha.

Ao entrar em cena o pai de Chin busca o futuro genro. Nesta cena, a câmera os observa de fora da sala, denunciando Chin que pode ouvi-los de seu quarto. Os espaços fragmentados e ordenados por Edward Yang, revelam um mundo de fronteiras e limites difusos, onde há uma multiplicidade de fatores e agentes atuando além de nossa percepção e nenhuma fronteira protege alguém de suas consequências.

Chin não faz parte do diálogo entre os homens, mas está próxima o bastante para ouvir a conversa, marcando uma distância marcante em relação à possibilidade de ação da personagem sobre a situação.

A relação do pai de Chin com Lung reforça um dos valores tradicionais da organização familiar e patriarcal chinesa: a ênfase na relação pai-e-filho, de modo que, na falta de um descendente masculino, o pai de Chin se apega a Lung como linha de continuidade familiar.

Em sua obra sobre a tradição familiar chinesa, Shu-Ching Lee (1953) discorre sobre cinco pilares fundamentais sobre as tradições familiares, dentre elas, a primeira seria as relações patriarcais:

Embora a família, como organização social, sempre envolva relacionamentos parente-filho ou marido-esposa, a menos que o relacionamento entre o pai e o filho seja desgastado, nunca haveria o familiarismo, em alguns casos nem mesmo uma família estável. Acompanhando o sistema familiar organizado com base nesse princípio estão o patriarcado, a residência patri-local após o casamento, a descendência patrilinear, a organização do clã agnato e a herança de propriedade por um ou todos os herdeiros legais (masculinos) (Lee, 1953, p.272).

Como regra geral, a vida nas famílias grandes se concentra na consanguinidade, enquanto a vida nas famílias menores se concentra no matrimônio. A relação entre pai e filho também é visível na transmissão de herança (a casa de Lung), que será vendida pelo personagem em um ato simbólico de ruptura com as tradições e o relacionamento com os próprios pais em favor do recebimento dos pais de sua companheira como novo núcleo familiar. Na China tradicional, quando a educação não era socializada, os meios de garantir o sustento eram principalmente transmitidos dentro da família. Não apenas os bens tangíveis, como terra, casa e gado eram em grande parte herdados, mas também artesanatos ou habilidades, como a produção de bebidas, tecelagem, fabricação de medicamentos ou pintura eram adquiridos por meio da relação pai-filho. Se um filho quisesse ser um herdeiro legal para qualquer um desses aspectos, o primeiro dever que ele aprendia na infância era obedecer às regras da família, ou melhor ainda, seguir o espírito tradicional da família.

Como a propriedade familiar ou artesanato simboliza as conquistas de muitos antepassados, sentimentos e emoções naturalmente se vinculam a isso. Considera-se um dever para os herdeiros expandirem ou melhorarem a herança e não perdê-la ou permitir que se deteriore. Se infelizmente isso acontecesse, o grau de desonra para o detentor, um típico pródigo aos olhos de seus vizinhos, geralmente se tornava insuportável a ponto de a única saída ser deixar a comunidade nativa (Lee, 1953, p. 274).

Ao trocar sua herança pela possibilidade de migrar para os Estados Unidos, Lung renega as conquistas de seus antepassados e, conseqüentemente, a importância do núcleo familiar em sua história.

Ao falar sobre a casa, o corretor de imóveis elogia a perspectiva do pai de Lung, apontando-o como um visionário, Lung responde minimizando os méritos de seu pai (cuja relação com o personagem principal é apenas esboçada explicitamente no filme) e diz que foi apenas sorte.

Embora Lung tenha sido mostrado como alguém com forte apego ao seu passado, ele não parece ter interesse na casa familiar ou em outros símbolos do passado ligados ao núcleo de sua família. Este espaço vazio, que lhe pertence, é apenas um ativo para adquirir o dinheiro necessário para ir aos Estados Unidos. Sendo homem, o personagem não enfrenta a mesma pressão social para seguir as regras, sendo-lhe permitido maior egoísmo e individualismo, Lung direciona essa energia para realizar as coisas que lhe parecem “certas a seus próprios olhos”, renegando esses contratos e obrigações sociais.

No entanto, Lung não é desapegado das regras demonstrando senso de dever ao arriscar seu dinheiro para ajudar o pai de Chin ou ao rejeitar Gwan para manter seu relacionamento com a parceira, mesmo quando essa relação não está em seu melhor momento. É perceptível uma contradição entre manter certa estrutura herdada do passado e aceitar as mudanças que o futuro traz consigo e enfrentá-las.

Ao referir-se à casa de Lung, Rodriguez (2019) sintetiza na seguinte frase “como o próprio homem que o herdou, a casa está presa entre duas gerações muito diferentes, em meio a uma cisma geracional”. Nessa configuração física, essa posição intermediária também se destaca. Poderia ser um apartamento moderno, poderia ser integrado ao presente com algumas pequenas mudanças, mas as evidências das ações do passado, o deterioro que já vimos afetar outros edifícios, está começando a se fazer presente.

Retomando a cena na casa de Chin, Lung está à mesa com seu sogro, quando a personagem feminina adentra o espaço. Vários elementos de fragmentação aparecem neste quadro, desde a porta pela qual a mulher entrou até as escadas, passando pelas janelas atrás de Lung e do pai de Chin, ou um longo corredor ao fundo, que abre o espaço para o restante da casa.

O pai de Chin pergunta à filha sobre o que ela estava fazendo em seu quarto. A mulher responde que procurava um registro necessário para a mudança de residência. Seu pai, surpreso diante da perspectiva de dois adultos não-casados morarem juntos, responde que os tempos mudaram.

A visão do condicionamento de Chin, como mulher, diante de um pai tradicional e patriarcal, é uma das motivações evidentes por trás da busca dela por adquirir seu próprio

espaço. A casa familiar e as lembranças que ela contém não se referem a um passado glorioso como as lembranças de Lung, mas representam um conceito do qual ela pretende escapar, um espaço já fechado, desenvolvido e marcado pela tradição, no qual ela não tem voz para criar qualquer tipo de identidade própria.

Chin teme se tornar uma mulher semelhante à mãe e a avó não consiga seu próprio espaço. “Este local não é dela. Pertence ao seu pai e é ele quem não só define a disposição física, mas também as regras sociais (Rodriguez, 2019, p. 97).

Ao ser questionado sobre as personagens em suas narrativas, Yang deu a seguinte resposta:

As mulheres não são tão frágeis quanto pensamos, principalmente na sociedade chinesa. As mulheres, em sociedades asiáticas são o Ying, os homens são o Yang. As mulheres ficam nas sombras, mas fazem muitas coisas das sombras. Se considerarmos a família como estrutura horizontal, eu sabia que deveria incluir alguns elementos de verticalidade, deixando a esfera mais completa (Yang, 2000, p. 7).

As formas como os membros de uma família chinesa são treinados ou disciplinados pode ser melhor compreendida por meio de uma análise das funções e papéis atribuídos pelas tradições confucianas a cada categoria de diferentes relações dentro da família. Como instituição primária, a família não leva em consideração qualquer indivíduo, mas coloca toda a ênfase na identificação dos membros individuais com os papéis estabelecidos de acordo com o princípio consanguíneo ou matrimonial.

O pai é um patriarca, cujo dever solene, além de representar a família em assuntos financeiros e outros na comunidade, é garantir que nenhum membro viole as tradições e regras estabelecidas e que nada aconteça para diminuir o status familiar. O pai de Chin acredita que não tem nenhuma necessidade de adaptar sua casa aos tempos modernos, já que esses valores modernos contrapõem o *status quo* que lhe oferece tantos benefícios somente por seu quem é. A influência do confucionismo na sociedade taiwanesa é outra constante na obra de Edward Yang. Sob a mesma ótica confuciana, os papéis desempenhados por filhos e filhas (ou irmãos e irmãs) são inevitavelmente diferentes.

É óbvio que os filhos são os portadores do sobrenome da família, herdeiros legais dos bens, a quem são confiadas a reputação e a tradição. Naturalmente, eles têm mais peso nos assuntos familiares. Por outro lado, as filhas (como no caso de Chin) são criadas com o olhar voltado para o casamento, que deve tirá-las da família. A única reivindicação que uma filha pode fazer é um dote, que corresponde a uma fração dos bens familiares.

Chin não busca alterar a ordem, não propõe introduzir o caos ao núcleo

familiar liderado por seu pai. A mulher procura por seu próprio local, onde a harmonia ainda não está estabelecida e a hierarquia ainda não foi fixada. Há uma recusa e uma busca de distanciamento desse espaço, mas não há uma vontade de reestruturá-lo ou reformá-lo, o que imprime uma certa camada de conformismo em Chin. A personagem busca um espaço diferente, mas não deseja recorrer ao conflito para consegui-lo. (Rodriguez, 2019, p.97)

Chin e sua mãe conversam na cozinha, visualmente separadas pela moldura da janela, que denuncia a separação entre as duas. A voz do pai contamina o espaço que vemos, denunciando sua presença mesmo quando ele está longe. Chin tem que dar início ao diálogo, sua mãe adequada a cultura da casa, não tem espaço de fala.

"Lung está se tornando cada dia mais parecido com meu pai", diz Chin um pouco mais tarde, expressando o medo de não poder escapar da razão pela qual se afastou do lar onde cresceu.

Ling, a irmã mais nova de Chin, avança pelo corredor e para em frente ao quarto de sua irmã. A postura de Ling contrasta com Chin, por ser mais nova ela não tem hesitação em desafiar os costumes da família, nem em se rebelar contra eles. Para ela, "este espaço não representa nada além de uma casa, e ela é quem é, independentemente do local em que se encontra" (Rodriguez, 2019, p. 98)

As regras que moldam a configuração do espaço têm tão pouca importância para Ling que o principal ponto de encontro com seus amigos é um prédio abandonado, um espaço que não pertence a ela nem a ninguém, onde não há nenhuma marca de identidade que a associe a ele.

Há uma clara diferença geracional entre Ling e sua irmã, assim como há entre Chin e seu pai. A mudança e o choque cultural na geração que cresceu entre as tradições do confucionismo e a liberalização capitalista são outros elementos na obra de Yang, não apenas em *Taipei Story*. Chin e Lung estão imersos neste cenário. É essa falta de orientação social, essa anomia, que os impede de distinguir entre valores contraditórios, que têm contribuído muito para os problemas em que eles se encontram. (Rodriguez, 2019, p.98)

Ling senta-se próximo a sua irmã, e brinca com uma lata de Pepsi de corda, sinal da entrada das marcas ocidentais em Taipei e da vontade de evadir das gerações mais novas. Esse desejo de escapar da cidade aparece em sequência posterior, onde Ling conversa com sua avó sobre visitar Harajuku "No Japão, tudo é divertido e bonito". A visão idealizada de um país estrangeiro, denuncia uma repulsa ao local atual.

A representação do Japão nas obras de Yang também merece a atenção dos críticos. Devido à relação histórica específica entre Taiwan e o Japão, os cinquenta anos de colonização japonesa deixaram inúmeras marcas na vida cotidiana dos taiwaneses. Do ponto de vista das teorias coloniais/pós-coloniais, quase todo filme sobre Taiwan pode ser um exemplo para observar a influência japonesa na ilha.

Figura 10: Edifício FUJIFILM, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Além de seu quarto e a casa de sua irmã, Ling habita com frequência outro espaço: o prédio abandonado, onde ela se reúne com seus amigos, marcado pela ausência de uma estrutura fixa e determinada, espelhando a relação da personagem com o espaço e com os colegas. Neste espaço “não há hierarquia, não há um dono que dite as regras, não há uma estrutura que os condicione” (Rodriguez, 2019, p. 108).

Ling e Chin se encontram no telhado do prédio e contemplam a extensão da cidade enquanto conversam. "É como se você pudesse ver todo mundo daqui de cima, mas ninguém pode te ver", diz Ling. O logo da Fuji Film, reforçar mais uma vez a influência japonesa sobre a ilha.

3.3 Amor, Fidelidade e Prosperidade

Tanto Lung como Chin têm amantes em *História de Taipei*. A necessidade de um relacionamento próximo fora do parceiro possivelmente surge de um desejo comum, mas, em cada caso, as nuances transformam a situação em uma variação única e distintiva. Para Lung, a figura fora do relacionamento assume a forma de Gwan, uma antiga colega de classe e amiga de Chin que vive um casamento frustrado no Japão. A relação de Lung com Gwan é puramente platônica, um último vínculo que conecta ambos a um passado frustrado.

Lung e Gwan se encontram e caminham por um playground, conversando sobre sua história juntos. Há lembranças nesse parque, de amigos e familiares, de vidas vividas. Lung e Gwan voltam aqui para se reconectar a um lar que já tiveram e que não podem mais ter. Eles se importam um com o outro, ou com as ideias que representam um para o outro, mas não há mais um senso claro de pertencimento. Mais do que apenas se apegar à antiga glória, Lung se apegua às pessoas com as quais se importa, ou que já se importaram, tanto familiares quanto ex-companheiros que foram espalhados pelo mundo; ele se apegua desesperadamente a um conceito de lar que a globalização rompeu.

Para Chin, tal relação se dá com Ke e um jovem motociclista. Como dito anteriormente, Chin e Lung são um casal que se conhece desde a infância, assim como o título chinês "Qingmei Zhuma" – que significa, literalmente, "Ameixas verdes, cavalinhos de bambu" em inglês – deste filme indica. No entanto, à medida que o tempo passa, uma força continua a separá-los.

Depois da discussão com Lung, Chin retorna ao edifício abandonado, por ter passado grande parte do filme sozinha em seu apartamento, em um momento de frustração a mulher decide sair e explorar outros espaços, mimetizando também a experiência de explorar outras possibilidades.

Como afirmamos, os espaços em *Taipei Story*, refletem e serve de catalisadores para as relações entre os personagens, ao ter a possibilidade de habitar um novo local, novas possibilidades de relações se abrem. Se para Chin seu papel e relações já estavam bem definidos, ao frequentar o prédio abandonado um novo horizonte surge em sua frente na figura de um rapaz mais novo, colega de sua irmã. O rompimento com Lung, deixa uma lacuna na estrutura social da mulher, que a faz refletir sobre a necessidade de reatar com Lung ou encontrar novas possibilidades de relacionamento.

"Lung está se tornando cada dia mais parecido com meu pai", essa frase da personagem aponta para a possibilidade de construir um novo relacionamento que não remeta à ordem e à estrutura patriarcal da qual ela tenta escapar, motivando uma mudança de espaço (do seu apartamento para o edifício abandonado) semelhante a que a levou a adquirir seu apartamento.

Os valores desse jovem são distintos dos valores de seu pai, e ainda mais afastados do espectro se comparado ao lugar ocupado por Lung, a possibilidade desse relacionamento surge exatamente no espaço vazio, que constitui o edifício abandonado, um lugar cuja estrutura e finalidade não se solidificaram, deixando aberta a possibilidade de futuras oportunidades.

Chin e o motociclista tornam-se cada vez mais familiares um ao outro, andando juntos por Taipei à noite de moto e bebendo silenciosamente lado a lado em um bar. Através da câmera de Yang, parece que o jovem motociclista, de alguma forma, se apaixona por Chin. Embora Yang não revele muito sobre o quão íntimo o relacionamento deles está se tornando, várias sequências – por exemplo, Chin sentada na parte de trás da moto com os braços ao redor da cintura do motociclista na rua à noite, ou o jovem motociclista acariciando ternamente os braços de Chin olhando-a tranquilamente e afetuosamente no bar – insinuam uma possível relação carnal, pelo menos um caso de uma noite.

Figura 11: Chin aproveita o passeio de motocicleta, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Isso é ainda mais evidenciado pelas cenas seguintes, em que o jovem motociclista continua a perseguir Chin e tocar a campainha do seu apartamento tarde da noite, quando ela

se recusa a encontrá-lo novamente. Chin não suporta os avanços persistentes do motociclista e procura ajuda de Lung, que aparece sob o prédio de apartamentos de Chin e afasta o motociclista, que está esperando embaixo pela mulher. "Vá para casa e vá dormir! Não procure mais a Chin! Quando acabar, esqueça, entende?" Lung fala com firmeza. Nesse triângulo do desejo, abandonado pela desejada (Chin) e irritado pela terceira parte/rival no amor (Lung), o desejante (o jovem motociclista) sente que não pode mais conter sua mágoa e ódio e esfaqueia seu rival até a morte na rua à noite de forma histérica. Um amor não correspondido resulta em uma morte inesperada.

Este trágico "triângulo do desejo" em História de Taipei é tanto um caso representativo de amor não correspondido nas obras de Yang quanto um exemplo típico de amor infiel - tópico também familiar do diretor. O título em chinês implica uma ironia pesada em relação ao conteúdo deste filme. Na verdade, a moralidade romântica já não poderia mais encontrar espaço para existir em uma cidade modernizada como Taipei. Até mesmo os nomes chineses dos dois personagens principais do filme constituem uma ironia discreta. Lung, que literalmente significa prosperidade em chinês, nunca tem uma carreira bem-sucedida quando adulto; Chin, que significa fidelidade em chinês, continua flertando com muitos personagens masculinos, dentre eles Ke, o casado arquiteto colega de trabalho.

Edward Yang desenha uma cena em seu filme que lida com a ironia dos relacionamentos infieis quando os dois triângulos se sobrepõem: Chin percorre Taipei à noite, sentada na parte de trás de uma moto, segurando a cintura do jovem motociclista bem perto. Eles param no caminho, em uma loja de conveniência. Para grande surpresa de Chin, Ke e sua esposa também estão fazendo compras lá dentro. Chin assume uma expressão de constrangimento óbvio e se apressa para se esconder da visão de Ke, embora nem o jovem motociclista nem Ke sejam o verdadeiro namorado de Chin.

Do ponto de vista de Lung, como noivo de Chin, ele é a vítima da infidelidade dela em seu relacionamento amoroso. Mas as coisas se tornam mais complicadas quando o ponto de vista muda. Como mencionado acima, Chin está em desacordo com Lung e, de alguma forma, se apaixona pelo jovem motociclista. No entanto, a causa da briga entre Chin e Lung é a mentira deliberada que o rapaz conta ao encontrar sua ex-namorada Gwan sem que Chin saiba. Quando Lung volta dos Estados Unidos para Taiwan, ele faz uma parada em Tóquio e visita Gwan, que mora lá e já está casada.

Para Lung, é apenas uma visita entre velhos amigos, mas ao imaginar o que Chin pensaria sobre sua visita a Tóquio se soubesse disso, ele oculta a verdade e conta uma mentira.

Da perspectiva de Chin, essa mentira e a visita secreta também podem ser interpretadas como uma espécie de infidelidade entre amantes. Neste triângulo, Chin passa de violadora a vítima no relacionamento amoroso devido à infidelidade, pelo menos em sua mente. Portanto, no relacionamento amoroso entre Lung e Chin, por meio de perspectivas diferentes, ambos são vítimas e causadores de infidelidade que atormentam a outra parte.

Em certo sentido, o amor não correspondido e a infidelidade constituem os dois extremos do espectro de um relacionamento amoroso. Para os personagens de Yang, relativamente falando, o amor fiel de longo prazo frequentemente é acompanhado por uma certa distância intransponível entre o que deseja e o desejado. Yang prefere utilizar a câmera como um eficaz recurso para representar essa distância, que é essencial para o amor sustentável, deixando a câmera como um recurso de uma impressão marcante na audiência, assumindo o papel de manter um intervalo entre os personagens, especialmente entre os casais.

3.4 Cidade do Cansaço

Edward Yang definiu Taipei, capital de Taiwan, como o pano de fundo de todas as suas histórias. Como centro político, comercial, de informação e cultural em Taiwan, Taipei gradualmente se transformou em uma cidade global no final do século XX. O processo de urbanização e a mudança no estilo de vida de seus habitantes, desde os anos de 1960 até 1990, são vividamente descritos nos filmes de Yang, sendo *História de Taipei* um representante desta revolução durante a década de 1980.

Embora o Novo Cinema (do qual Yang é um representante) possa ter parecido um movimento excepcionalmente inovador, os diretores de Taiwan não vieram do nada. Este movimento parte dos primeiros relacionamentos com o cinema nascido durante o período de dominação japonesa, explicado no capítulo anterior.

A virada historiográfica de Taiwan contradiz a literatura inicial do GMD, baseada em uma visão sinocêntrica e um discurso direitista sobre a China Continental. Não sendo hoje um lugar de ocupação e transplante da mentalidade do ocupante, Taiwan tornou-se local de nascimento de um cinema virtuoso.

Expressando o cinema com uma série de sintomas que constituem um mal-estar urbano, vários diretores relacionam a influência do novo modelo de organização social e o crescimento das cidades industriais em suas obras.

O mal-estar urbano tem sido consolidado nas obras de Yang por três pilares representativos: alienação (facilitada por um sistema capitalista, mecanicista e globalizado no qual o trabalho individual é segmentado e seus efeitos diretos são invisíveis); a anomia social (propiciada pela erosão das fronteiras entre as diferentes esferas de ação e o desaparecimento de margens sólidas de referência); e desencantamento (favorecida pela substituição do mundo natural por um sistema artificial de construção mecânica).

Seguindo com a análise de John Anderson dos filmes de Yang (2005), acompanhando a crescente prosperidade de Taipei, juntamente com seus novos prédios surgindo por toda parte e todos os dias, as pessoas que vivem nesta cidade e nesses prédios estão se tornando cada vez mais alienadas.

Uma cena de *Taipei Story*, de Yang, revela o assunto: em um canteiro de obras, Chin e seu colega, o arquiteto Ke, conversam um com o outro dentro de um edifício alto inacabado. Ao apontar para um grupo de prédios brancos não muito distantes, que são construídos quase no mesmo estilo, Ke diz para Chin: "Olhe para esses prédios, está cada vez mais difícil para mim distinguir quais eu projetei. Todos parecem iguais, como se não fizesse muita diferença se eu existo ou não".

Figura 12: Ke contemplando o horizonte de Taipei, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Até certo ponto, enquanto arquiteto, os projetos arquitetônicos de Ke planejaram e alteraram a face da cidade de Taipei. No entanto, na realidade, Ke é apenas um funcionário

comum lutando na empresa imobiliária por ganhos modestos para sobreviver. Às vezes, enfrentando a ameaça de ser demitido devido à reorganização de sua empresa. Sua casa não passa de um espaço insuficiente escondido em um canto despercebido de Taipei. Para Ke, sua profissão perde o sabor e a paixão originais dia após dia, e a única maneira de se renovar é tomar um pouco de cerveja e comer macarrão de fígado de porco em um bar após o trabalho, frequentemente na companhia de Chin.

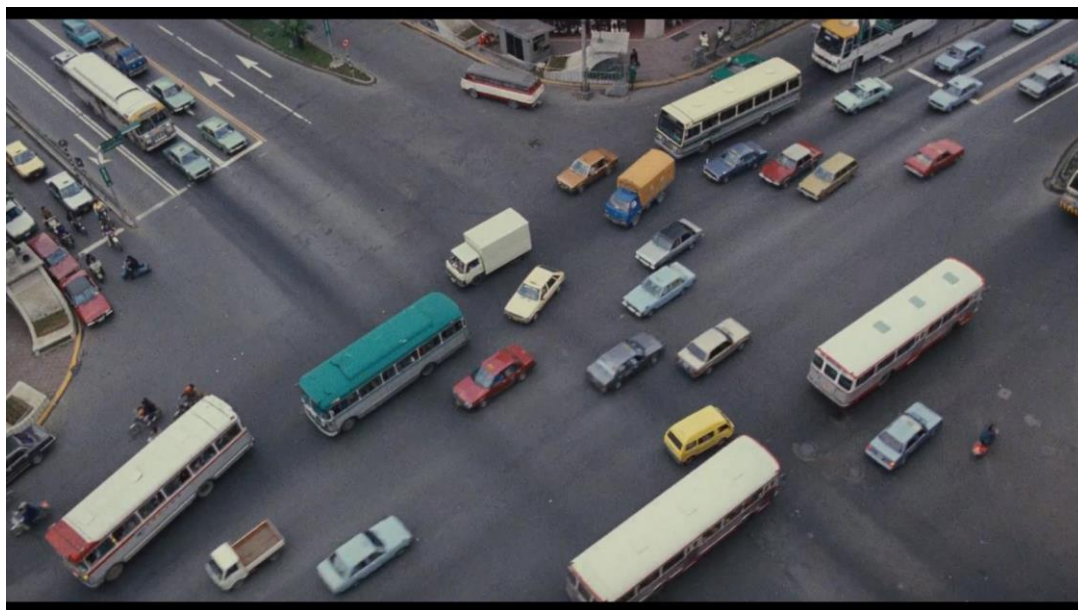
O trabalho, além do controle dos trabalhadores, priva-os da chance de autossustento e autorrealização. O senso de satisfação e felicidade se perde. Em uma demanda extremamente alta de precisão e cálculo, as pessoas ficam cada vez mais em perigo de perder o controle de suas próprias mentes e pensamentos. Sob tal situação, uma racionalidade irracional tende a dominar e desumanizar a vida das pessoas modernas, somada à necessidade quase absoluta de “autorrealização” imposta pela indústria cultural e pela cultura do “self-management”.

Ainda neste raciocínio, muitas vezes, os personagens dos filmes de Yang aparecem na tela em companhia de vários tipos de veículos de transporte — bicicletas, motocicletas e carros.

No mundo cinematográfico fictício, à medida que os tempos mudam, o meio de transporte tem progredido rapidamente, introduzindo continuamente novos modos de transporte. Esse vasto processo também é considerado uma conquista do uso da racionalidade. Da bicicleta à motocicleta, ao carro, ao metrô, a cidade de Taipei é impulsionada por uma velocidade cada vez maior, e tudo parece se tornar mais preciso e eficaz com tamanha rapidez.

No entanto, ao se mover com uma velocidade tão alta, as pessoas encontram mais facilidade e rapidez para alcançar a felicidade com a qual sonharam? Ou, pelo contrário, as pessoas se sentem aprisionadas nessa velocidade sem fôlego e ficam cada vez mais perdidas sobre o que realmente desejam? Nos filmes de Yang, parece que quanto mais rápida a velocidade do transporte, menos harmoniosa a vida cotidiana se torna.

Figura 13: Visão panorâmica de Taipei, *Taipei Story* (1985)



Fonte: *Taipei Story* (1985)

Chin, depois de ser demitida de sua empresa imobiliária, junta-se aos amigos adolescentes de sua irmã mais nova e percorre Taipei durante a noite de moto com eles. O momento de estar na parte de trás de uma motocicleta e percorrer as ruas noturnas pode ser a única hora em que ela consegue esquecer a amargura de seu desemprego inesperado e o relacionamento tenso com seu noivo Lung. No entanto, é apenas o adolescente que a levou para um passeio em sua motocicleta que está apaixonado por ela e a persegue obstinadamente depois, tornando-se um *stalker*. É uma motocicleta que traz tanto para Chin momentos breves de êxtase refrescante quanto pesadelos constantemente angustiantes. Se, em outras obras do diretor, o sentimento de frustração facilmente provoca o suicídio, em *História de Taipei*, tal perturbação do equilíbrio pode levar a comportamentos irracionais violentos por parte de alguns membros da sociedade. Edward Yang também dedicou muito tempo de tela de seus filmes para retratar esse tipo de comportamento aberrante, ou, em outras palavras, comportamento criminoso.

Esta alienação social, somada às frustrações cotidianas, acarreta o que Han (2015) entende por um estado de esgotamento social. Parece que, nos filmes de Yang, a alienação se infiltrou em todos os cantos da cidade de Taipei. No entanto, o diretor não revelou ao público onde e como encontrar o antídoto.

Edward Yang continua nos lembrando do nosso mundo exterior em deterioração e de nossos “eu” internos, se esforçando de bom grado para revelar as partes frequentemente ignoradas e trágicas de suas pessoas, enviando um lembrete oportuno e significativo.

4. O Espaço que transfigura: Considerações sobre *Rebeldes do Deus Neon* (1992), Tsai Ming-Liang

Tsai Ming-Liang debuta no cinema nos apresentando uma Taipei em pleno movimento e como essa cidade é vívida e sentida por três jovens. O filme *Rebeldes do Deus Neon*, de 1992, nome em inglês para o título 青少年哪吒 (ou Jovem Nezha em tradução literal), retrata a camada média da juventude de Taipei, que se percebe vazia de objetivos e desejos enquanto vaga pelas ruas de uma noturna e chuvosa cidade, iluminada pelo farol das motocicletas e letreiros de neon. A possibilidade do cinema de captar e suspender a efemeridade de momentos e emoções convidam o observador a experimentar uma Taipei que se reconfigura em novos componentes perceptivos. Nesta obra, o diretor discute o efeito das transformações urbanas que ocorrem com grande intensidade nas cidades asiáticas, desde os anos 40 e principalmente a partir dos anos 70, em seus habitantes e na forma como o cinema, capaz de registrar e preservar um espaço em desaparecimento, se relaciona com tais mudanças. Essa dinâmica, afinada com o espaço urbano, abarca corpos, signos, linguagens, relações e até mesmo o próprio observador.

Antes de seguirmos com a análise da obra, julgo necessário oferecer um panorama tanto do espaço geográfico no qual o filme foi concebido quanto do espaço filmado enquanto produção artística. *Rebeldes do Deus Neon* se passa na moderna Taipei, como de fato todos os filmes de Tsai, trazendo certamente a urbanização e a expansão transnacional de um misterioso “Vírus taiwanês” do fim do século (um vírus imaginário, que poderia ser visto como símbolo, dentre outras coisas, para o HIV). De maneira geral, nas obras de Tsai, o panorama de Taipei não só proporciona um background concreto para o desenrolar das ações entre seus personagens, mas torna-se também objeto de atenção por si.

Sendo de particular relevância para o diretor, *Rebeldes do Deus Neon* não retrata toda a cidade de Taipei, antes recorta um bairro específico na seção sudoeste da cidade chamado Ximending (西门町) – literalmente “distrito do portão Oeste”. Embora possamos observar os protagonistas cruzando a cidade em suas motocicletas, a maior parte da ação se dá assentada nas avenidas que cercam o distrito. Este bairro em particular traz uma nota de nostalgia para o cinema taiwanês em geral e para o diretor, como ele mesmo conta em uma entrevista de 1999:

Nos primeiros dias (depois da chegada em Taipei em 1977), eu costumava ir a um distrito chamado de Xinmending, simplesmente porque lá existiam vários cinemas. Não é mais o caso, considerando que Taipei mudou muito, mas quando eu era estudante, era lá que ficavam os cinemas e as produtoras.

Verdade que eu ia originalmente pelos filmes, mas é também verdade que Xinmending sempre foi um distrito para jovens e adolescentes. O motivo de eu ainda estar muito conectado àquele lugar é que eu me sinto muito próximo das pessoas de lá (Rehm *et al.*, 1999, p. 88)

O distrito é representado como berço do cinema taiwanês. De fato, a primeira sala de exibição de Taiwan dedicada somente a filmes foi inaugurada neste local, ainda em 1911. Desde então e até o final dos anos de 1980, o distrito mantinha a maior concentração de cinemas e estúdios do país. Durante os anos de 1990, entretanto, a representação enquanto coração do cinema taiwanês, entrou em declínio, passando a ser visto muito mais como um bairro comercial e ponto de encontro dos jovens.

De alguma forma, *Rebeldes do Deus Neon* representa o ponto de transição entre a história do distrito e do cinema local, simbolizando o início da caminhada de Tsai para sua aclamação como um dos maiores diretores da ilha. A obra de 1995 é também um prenúncio de diversos temas característicos de sua obra cinematográfica.

4.1 Nezha esteve aqui

A começar pelo título, o nome original chinês sendo alterado para o ocidente faz referência direta à uma divindade de cultura chinesa que, por vezes, é mencionada no filme. A história mitológica de Nezha (or Norzha na pronúncia taiwanesa). De acordo com o Fengshen Yanyi, um texto histórico conhecido como *A Criação dos Deuses*, Nezha nasceu durante a dinastia Shang, filho de um comandante militar e sua esposa.

Sua mãe, Lady Yin, ficou grávida de Nezha por impressionantes três anos e seis meses. Quando ela deu à luz, uma bola de carne saiu de seu corpo. O marido dela, pensando que a esposa tinha acabado de dar à luz um demônio, cortou a bola de carne com a espada. Um menino adulto saltou da bola, curvou-se e cumprimentou seus pais. Chocados com o que testemunharam, os pais de Nezha ficam sem ação. No entanto, um monge budista chamado Taiyi Zhenren, que ajudou no parto de Nezha, disse-lhes que não se preocupassem e que eles haviam sido abençoados com um menino que possuía poderes divinos. Taiyi Zhenren decidiu então tomar Nezha sob sua proteção como discípulo. Apesar das palavras gentis do monge, os pais de Nezha sempre ficariam um pouco inseguros em relação ao seu filho mais novo.

Um dia Nezha estava brincando no mar e notou um pequeno dragão nas ondas. Ele era muito solitário. Poucas crianças estavam dispostas a brincar com ele devido às estranhas circunstâncias de seu nascimento. Então, ele jogou uma bola para o menino dragão e perguntou

se ele queria brincar. O garoto, cujo nome era Ao Bing, também estava procurando um amigo e se juntou a ele no surfe. Nezha, no entanto, não conhecia sua própria força e, acidentalmente, sufocou seu novo amigo até a morte enquanto eles estavam brincando. Mal sabia ele que o pai de Ao Bing era o Rei Dragão do Mar Oriental, Ao Guang. Ao saber da morte de seu filho, Ao Guang ficou muito triste e com uma raiva além da razão. Ao Guang foi até os pais de Nezha e exigiu retribuição - ele queria que Nezha morresse em troca da morte de seu filho. Chuvas torrenciais começaram a cair dos céus e Ao Guang ameaçou inundar toda a China se não conseguisse o que queria.

Para salvar sua família e todos os outros habitantes do país, Nezha decidiu cometer suicídio e dar seus ossos e carne a Ao Guang como pagamento por seus erros. As chuvas cessaram imediatamente. No entanto, a alma de Nezha estava inquieta, já que ele havia morrido em uma idade tão jovem e não pôde passar para a vida após a morte. Certa noite, Nezha apareceu em um sonho para sua mãe e pediu que ela construísse um templo para ele, para que sua alma tivesse um lugar para descansar. Encantada com o fato de seu filho não estar realmente morto, Lady Yin foi e encomendou um templo para ele. Seu pai, no entanto, sentiu que Nezha havia trazido muita vergonha e desonra para sua família, pegou um martelo e derrubou o templo. Depois de ver o que seu pai havia feito, Nezha se encheu de uma fúria assassina.

Ao mesmo tempo, o mestre de Nezha, Taiyi Zhenren, sentia tanta falta de seu aluno que decidiu reencarná-lo em um corpo feito de raízes de lótus. Depois que Nezha renasceu, o monge o presenteou com uma lança com ponta de fogo e as Rodas de Vento-Fogo, que lhe davam a capacidade de se mover em velocidades incríveis. Nezha foi imediatamente à caça de seu pai.

Quando o pai de Nezha o viu, começou a correr para salvar sua vida. Ele encontrou seu segundo filho mais novo, Muzha, e implorou-lhe que o defendesse. Nezha matou seu irmão sem hesitar e estava prestes a atacar seu pai quando foi impedido por dois Budas. Embora concordassem que Nezha não havia sido tratado com justiça por seu pai, eles o lembraram de que matar os pais era um pecado grave. Percebendo que eles estavam certos, Nezha decidiu se reconciliar com seu pai. A história de Nezha pretende ser um exemplo de piedade filial e mostrar que os filhos devem respeitar seus pais, independentemente do motivo ou do custo para o orgulho pessoal. Como ele viaja sobre rodas de fogo, também é um dos favoritos entre os motoristas de táxi e motociclistas. A narrativa do filme segue e atualiza em várias medidas o conto mitológico.

Na cultura popular tradicional de Taiwan, a Nezha sempre desempenhou um papel importante, sendo principalmente retratada como uma criança impulsiva. Por exemplo, o livro

de canções *Li Nezha chou longjin ge*, que é um conto rimado baseado em *The Investiture of the Gods* (A investidura dos deuses), narra as aventuras de Nezha quando ele luta contra o Rei Dragão do Mar Oriental e desobedece ao pai. Entretanto, a motivação psicológica por trás da rebelião de Nezha é omitida. Contudo, com o passar do tempo, o personagem adquire diferentes facetas. Embora adaptada de *The Investiture of the Gods*, a ficção *Nezha in the Investiture of the Gods* (Fengshenbang li de Nezha 封神榜裡的哪吒, 1971), de Xi Song 奚淞 (1947-), dá a Nezha uma personalidade profunda na perspectiva psicológica.

Figura 14: Wu Jianheng dressed as Nezha in Egypt, 2011



Fonte: Wu Jianheng blog, 2011¹¹

O tempo e o espaço desta obra de ficção ainda são os mesmos do clássico original da dinastia Ming, mas a narração é relativamente moderna, frequentemente usando monólogos e fluxos de consciência. Grande parte dos monólogos da personagem principal dizem respeito à sua família.

O pai de Nezha é muito rígido e, por isso, ele não tem muita intimidade com sua mãe (que o ama, mas não o compreende). Também não tem amigos íntimos e, por causa de sua solidão, Nezha às vezes se pergunta sobre o significado da vida:

Oh, Mestre, meu nascimento é um erro sem motivo algum. Desde minha infância, eu que fui criado por um pai autoritário e uma mãe com expectativas

¹¹ Disponível pelo link: <http://twosometimestw.pixnet.net/album/photo/5499036#>. Acesso: 13 de fev. de 2024.

muito altas. Eles parecem nunca ter se importado com minha existência real, mas me restringem intensamente na direção dos pensamentos deles (Xi Song, 2019, p. 209).

Como resultado, Nezha não é mais caracterizado como uma criança mimada, tal qual na lenda tradicional, mas é apresentado como um jovem melancólico. Embora o alto grau de autoconsciência demonstrado neste monólogo reflexivo possa parecer maduro demais para a personalidade de um jovem, Nezha é retratado de forma convincente, assim como sua dissociação de seus pais. E o mais importante para nós é a transformação do rosto de Nezha: a dissociação não se origina do descontentamento de uma de uma criança travessa em resposta à disciplina dos pais, mas, inicialmente, de um jovem se rebela contra seus pais em relação à sua "existência real".

Do ponto de vista mitológico ou antropológico, o ícone tradicional de Nezha é uma espécie de *enfant terrible*, mas mais violento. Embora desempenhando um papel popular em filmes de fantasia, que se concentraram principalmente em artes marciais e efeitos especiais, a revolução de Tsai a respeito do tema é explorar o temperamento e a personalidade do personagem, concentrando-se fortemente nas preocupações com a juventude autoindulgente da sociedade moderna.

Na obra, o nome de Nezha é mencionado pelo menos três vezes. Na primeira ocasião, quando a mãe de Hsiao-Kang diz ao marido que a desobediência do filho se deve ao fato de ele ser a reencarnação de Nezha, conforme contada por uma feiticeira. A segunda vez é quando Hsiao-kang desfigura a motocicleta de Ah Tze como um ato de vingança, deixando as palavras "Nezha was here" (Nezha esteve aqui) na calçada; a terceira vez é quando Ah Tze reclama de seu infortúnio e seu amigo Ah Bing o aconselha a adorar Nezha, com uma oferta. Além disso, os jovens que andam de motocicleta também podem se referir a Nezha e suas rodas de fogo, sendo indicada de várias maneiras e implícita como um símbolo importante na obra.

Tsai Ming Liang decidiu fazer referência à mitologia em um filme sobre a juventude decadente ao invés de simplesmente fazer um filme niilista sobre jovens rebeldes. Chris Berry (1999, p. 148) sugere o termo "realismo hiperbólico" para descrever o estilo de *Vive L'amour* de Tsai; embora *Rebeldes do Deus Neon* possa não ser um caso típico de realismo hiperbólico, ele possui sua própria poética de realismo alternativo. A alusão ao mito de Nezha não destruirá a atmosfera realista, mas enriquece o filme com seus símbolos multidimensionais.

Com a intertextualidade do mito de Nezha, este filme não é mais um caso específico de adolescentes problemáticos em Taipei, mas também uma representação do fenômeno das

gerações perdidas no mundo moderno. Os elementos do ar (vento ou velocidade do motor) e do fogo (potência do motor) permanecem na sociedade moderna, e a água descontrolada que inunda o apartamento de Ah Tze é uma imagem inesquecível do filme. Apenas a terra, enquanto elemento, está faltando, sendo substituída pelo asfalto e o cimento da cidade fria. A ausência da terra real serve como uma explicação para a alienação da existência no mundo moderno.

Embora a crença em Nezha como divindade protetora tenha se originado na China, se compararmos as imagens de Nezha na cultura taiwanesa moderna com as versões chinesas, há uma diferença significativa. Segundo a obra de 2013 de Kai Sheng:

As razões pelas quais os taiwaneses apreciam tanto Nezha e o consideram como representante de sua identidade cultural não se deve apenas ao seu temperamento ou à sua aparência jovem e vivaz, mas também à criatividade juvenil que mescla corajosamente tradição e modernidade. É por isso que Nezha, enquanto a divindade indisciplinada, em vez de outros símbolos religiosos populares, é mais capaz de apresentar esse hibridismo de forma tão abundante e direta. (Shen, 2013, p. 407)

Podemos dizer que Tsai aplica a simbologia de Nezha em sua obra como um referencial para a própria Taipei, construindo um triângulo de significado que relaciona: Hsiao-Kang, Nezha e Taipei.

4.2 Encontro Casual

De início, *Rebeldes do Deus Neon* apresenta diversos atores com os quais Tsai trabalharia novamente alguns já estabelecidos, como Chen Zhaorong, Miao Tian e Lu Xiaolin, e o até então não-profissional Li Kangsheng, que foi descoberto pelo próprio Tsai em um arcade e estreou o programa 小孩 (Xiao Hai), de 1991, dirigido por ele. A relação de longa-duração entre o diretor e o ator teve implicações significativas para a obra cinematográfica, uma vez que Tsai adaptou seu estilo para incorporar o ritmo corporal icônico e único de Li, e pela representação da relação de Tsai com o próprio pai, sendo Li um alter ego do diretor em cena.

Na primeira cena do prólogo, Ah Tze e Ah Bin aparecem correndo para uma cabine telefônica, como quem busca abrigo da chuva, e usam uma furadeira para abrir a caixa de moedas da máquina. A cena corta para Hsiao Kang, que está estudando em seu quarto, e ele

nota uma barata embaixo da cadeira e calmamente empala o inseto com o compasso. As próximas cenas continuam alternando entre Ah Tze e Ah Bin, que seguem roubando alguns telefones até entrarem em um fliperama para gastarem as moedas que conseguiram, e Hsiao Kang, que conclui que a barata está de fato morta e a lança pela janela. A alternância entre cenas curtas termina abruptamente quando Hsiao Kang observa a barata ainda viva rastejando por fora da janela e acidentalmente se corta no vidro na tentativa de derrubar o inseto. Neste ponto, o filme quebra momentaneamente a estrutura de espelho entre os dois personagens e corta para os créditos iniciais.

Figura 15: Hsiao-Kang observando a chuva a partir de sua janela



Fonte: *Rebels of the Neon God* (1992)

A dicotomia entre as inundações e os espaços fechados é recorrente através de *Rebeldes do Deus Neon* - iniciando com o contraste entre o quarto fechado de Hsiao-Kang e Ah Tze correndo através da chuva torrencial, demonstrando, de certa forma, o enclausuramento provisório construído por uma barreira social, ideológica (e de fato, literal), contrastando com a fluidez do mundo-rua.

O contraste estabelecido na cena de abertura entre o confinamento espacial e psicológico de Hsiao Kang e a mobilidade e liberdade de Ah Tze e Ah Bin é reforçado pela cena da “morte”

da barata com o compasso. Certamente, por tratar-se de uma ferramenta para desenhar círculos, especificando o raio a partir de um ponto de origem e traçando o perímetro, na perspectiva de Hsiao Kang, esse objeto não simboliza somente a tarefa de matemática, mas os limites de seu quarto, sua casa e, por fim, a vizinhança de Taipei - que limitam o movimento físico e mesmo a sua identidade.

A mobilidade de Ah Tze e Ah Bin, por contraste, é simbolizada pelo arcade onde se encontram no final da noite. Esses arcades, tais como as cabines de telefone para encontro, representam um mundo social como espaço simbólico para a liberdade, no qual os jovens operam de maneira independente das figuras de autoridade.

Deste estratégico contraste inicial entre o confinamento de Hsiao Kang e a liberdade de Ah Tze, *Rebeldes* explora a tentativa de Hsiao Kang de forçar os limites de suas amarras físicas e ideológicas. A cidade libera a construção de personagens e enredos porque seus encontros fortuitos e coincidências permitem uma variedade muito maior de destinos de personagens e, portanto, uma teia de relacionamentos que pode ser espalhada e desdobrada em uma deslumbrante variedade de efeitos ideológicos distintos.

Ainda no início do filme, Hsiao Kang se dirige ao escritório de um cursinho, no qual havia sido inscrito por seu pai, e cancela a sua matrícula. Desta forma, ele se liberta do elemento mais saliente do controle parental através do confinamento para os estudos. Ah Tze, por outro lado, conhece, logo no início do filme, a personagem de Wan Yu-wen, Ah Kuei, uma garota que trabalha em um ringue de patinação, que seria o romance de uma noite do irmão mais velho de Ah Tze. Ah Kuei pede uma carona para Ah-Tze e então os dois personagens iniciam uma conversa e um relacionamento.

Ah Tze e Hsiao Kang funcionam como sombra um do outro ao longo de todo o filme, e os dois momentos de encontro entre os personagens acontecem mediados pelas figuras de Ah Kuei e pelo pai de Hsiao Kang.

Na primeira cena de contato entre os dois personagens centrais, Hsiao Kang, de dentro de um táxi guiado por seu pai, acompanha com o olhar Ah-Tze e Ah-Kuei passeando pelas ruas de Taipei em uma motocicleta. Ambos se encontram em um cruzamento, e, após uma discussão sobre quem estaria certo na situação, Ah Tze quebra o retrovisor do taxi em um momento de raiva. Hsiao Kang, que observa do banco do passageiro, sente um misto de inveja e admiração por Ah Tze, o retrovisor quebrado simboliza uma guinada na relação entre os dois personagens, representando o exato momento no qual eles deixam de figurativamente se espelharem para influenciarem na vida alheia.

Os dois personagens são bastante diferentes, enquanto o primeiro é mais reservado e introspectivo e, até mesmo, infantil; o segundo parece mais aventureiro, destemido e rebelde. Tais características são refletidas na diferença dos veículos: enquanto Hsiao Kang anda em uma scooter, Ah Tze tem uma moto esportiva e uma garota na garupa. O filme não esconde a inspiração do diretor Tsai Ming-Liang no clássico *Rebel without a cause* (1955, Nicholas Ray), compartilhando a mesma temática de conflito de gerações e referências mais óbvias, como um pôster na parede da casa do protagonista, Ah Tze é um novo tipo de James Jean agora atualizado aos anos 90. Não é de fato óbvio ao início se a obsessão de Hsiao-Kang se dá pela vida de Ah Tze ou pelo rapaz em si, começando a segui-lo em toda parte sem o outro notar, gerando certa atmosfera de suspense que é agravada pela sempre noturna Taipei. Parece existir uma tensão homoerótica entre os personagens, de Ah Tze e Hsiao-Kang, que será elaborada dois anos depois, no filme *Vive l'amour*. Nesse, o personagem quieto e introvertido de Xiang é explicitamente atraído pela personalidade expansiva de Ah Rong ao ponto de beijá-lo secretamente.

O ato de violência aleatório – a quebra do retrovisor – inicia uma cadeia de eventos que determinará o curso do filme. Os poucos diálogos e a descrição de Hsiao-Kang em revelar sua motivação instigam o espectador, existe certa melancolia uma vez que Hsiao-Kang persegue os outros personagens (sentando bem em frente deles em uma cena), mas completamente invisível, mescla-se a isso um sentimento de repulsa por um personagem um tanto bizarro, que, como o voyeur, segue a vida alheia. Acompanhando o personagem central, mergulhamos em regiões ocultas da cidade: vemos o interior de um shopping, restaurantes e arcades, mas também corredores, quartos de hotel e banheiros públicos. Esses espaços individuais e internos funcionam não somente como forma de demarcação espacial, mas, ainda mais importante, como metonímia para os processos pelos quais os limites sociais e espaciais pré-existentes serão contestados e diluídos ao longo das obras.

O filme culmina em tensão quando Hsiao-Kang segue Ah Tze até o hotel e vandaliza a motocicleta do rapaz, enquanto ele e Ah Gui estão no quarto. Além de rasgar os pneus do veículo com um compasso (provavelmente o mesmo utilizado na cena inicial do filme) e colocar cola na ignição (sendo um eco visual também a primeira cena na qual Ah Tze fura a cabine telefônica), Hsiao-Kang escreve com tinta spray a palavra “AIDS”, em inglês, com letras amarelas na motocicleta.

O crítico e autor taiwanês Ji Dawei (1996) sugere que a inscrição pode ser interpretada como uma alusão ao desejo homoerótico reprimido de Hsiao-Kang, usando o significante AIDS para projetar sua atração por Ah Tze:

Pode ser que Xiaokang tenha se irado com o fato de Ah Tze está dormindo com uma mulher, ou mesmo xingando Ah Tze de homossexual, e, portanto, tomando a identidade que ele mesmo odeia, e lançando sobre o outro. Hsiao-Kang não é atraente, e, portanto, repudia aqueles que são e luta para rejeitar a sexualidade de toda forma. parece estar aterrorizado com o fato de ser homossexual, e então ataca verbalmente o outro, projetando sua suspeita. (Dawei, 1996, p. 98).

Essa leitura particular, sedimentada pela relação sexual concorrente entre Ah Tze e Ah Gui, relaciona o termo AIDS a uma relação direta com a orientação ou desejo homossexual.

A chuva que também sempre cai em Taipei é em si um signo da dissolução frequente entre as mesmas barreiras físicas. De forma geral, o líquido correndo serve também como metáfora para o contágio invisível.

Na penúltima cena do filme, o protagonista, Hsiao-kang (Lee Kang-sheng), sai de um centro de encontros telefônicos onde jovens, cada um acomodado em um pequeno cubículo com um telefone e uma bebida, aguardam ligações de garotas. Visualmente, as luzes vermelhas piscando no telefone com várias linhas, indicando as chamadas recebidas, são imediatamente ecoadas na cena final, as luzes vermelhas piscantes que revestem as barricadas do canteiro de obras ao longo de uma rua de Taipei.

O som do toque é captado após dez segundos do som ambiente, seguido por sons de carros dirigindo na superfície molhada da rua, somados à trilha igualmente monótona composta por Huang Shu-chun. Cada nota da música parece pulsar com o piscar das luzes.

As duas cenas, uma interna e outra externa, são suturadas visual e sonoramente para gerar um significado diegético, com as luzes vermelhas e os toques de alarme significam uma crise nas identidades sexual e de gênero de Hsiao-kang, ao mesmo tempo em que demonstram sua rejeição à heterossexualidade compulsória.

Figura 16: Hsiao-Kang após vandalizar a moto de Ah Tze



Fonte: *Rebels of the Neon God* (1992)

A enunciação de símbolos visuais e sonoros, especialmente a transição suave do som diegético para a trilha sonora não diegética, mostra um estilista cinematográfico em ação, mesclando confortavelmente música e imagem para conferir significado ao tema e à caracterização do filme.

Rebeldes do Deus Neon é também um filme sobre a cidade de Taipei, não observando apenas a superfície, tal característica do diretor Tsai Ming-Liang se repete em outras obras, familiarizando o espectador com cada canto de uma sempre viva e mutável cidade. Pensar no cinema como uma forma de arte afinada com o urbano e capaz de proporcionar uma flânerie imaginária através da cidade me parece um excelente ponto de partida para uma análise dos filmes do diretor malaio/taiwanês Tsai Ming-liang” (Mello, 2018 p.265). Através da experiência visual proporcionada pelos filmes de Tsai Ming-Liang, é possível sentir como se tivéssemos ido repetidas vezes a Taipei.

4.3 Fantasma Elétrico

Como toda a trama do filme se inicia com a destruição do retrovisor do taxi, acho necessário retornarmos à esta cena específica para um exame mais detalhado, aludindo também ao papel interpessoal das relações com as mídias eletrônicas.

Imediatamente antes do ataque ao táxi, o pai de Hsiao-kang sugere que os dois vão assistir um filme no cinema, apontando que quando o menino era mais novo, ir ao cinema era um hábito da família. É precisamente neste momento não característico de intimidade que Ah Tze corta na frente do táxi e quebra o retrovisor.

Como mencionado anteriormente sobre o distrito de cinema dentro de *Rebels of the Neon God*, a cena do táxi pode ser lida como uma expressão de nostalgia pelo legado do cinema, que, como o distrito, foi drasticamente transformado, sendo tomado por karaokês, arcades e outras formas de mídias eletrônicas. De forma similar, a visão nostálgica do pai que enxergava no cinema uma oportunidade de integração entre os familiares, assumindo um diferente significado, agora foi substituído por filmes pornográficos, vídeo games e centros de encontros por telefone, que também aproximam as pessoas, transfigurando as interações humanas.

Figura 17: Ah Tze e Ah Bin nos arcades até dormirem



Fonte: *Rebels of the Neon God* (1992)

Figura 18: Pôster das Deusas e Street Fighter



Fonte: *Rebels of the Neon God* (1992)

A associação do pai entre assistir um filme e intimidade familiar é ironicamente contrastada pelos filmes adultos frequentemente mostrados nas telas, que servem de fundo nos quartos de hotel. Na primeira dessas cenas, por exemplo, Ah Gui está desmaiada de bêbada, os dois rapazes utilizam as imagens eróticas na TV somadas ao próprio corpo erotizado de Ah Gui, Ah Bin sugere que os dois estuprem a moça, mas é dissuadido por Ah Tze. Posteriormente quando Ah Tze e Ah Gui dormem juntos, outro vídeo pornográfico aparece de fundo no pequeno quarto de hotel. Em ambos os casos, os vídeos eróticos suturam a relação alienada entre os jovens, constituindo um signo do profundo senso de desconexão que assombra os personagens.

A dialética entre intimidade e alienação é melhor representada nos filmes pela figura das centrais de encontro via fone. Estas centrais representam um ponto crucial de intersecção entre os temas de deslocamento espacial e mediações eletrônicas/digitais. As centrais de serviço funcionam com homens pagando para receber ligações de moças para um encontro. Os casais conversam e, se der certo, eles saem em um encontro. Ah Gui, a namorada de Ah Tze, é claramente associada a estes centros de encontro. Parece que a personagem frequenta esses centros em uma tentativa de se libertar da chateação do dia a dia. Há uma cena no filme na qual Ah Gui liga para uma dessas centrais enquanto está trabalhando no ringue de patinação para conversar com um homem mais velho, que ela claramente não conhece, enquanto é observada por Hsiao-Kang. Esses mesmos centros depois são utilizados por Hsiao-Kang.

No início, o personagem recebe um panfleto sobre desconto que parece não causar nenhum interesse visível no personagem, notamos um efeito que culmina na cena final na qual ele visita um desses centros por conta própria.

Figura 19: Ah Gui ao telefone sendo observada por Hsiao-Kang



Fonte: *Rebels of the Neon God* (1992)

As centrais de encontro são uma metáfora significativa para os padrões de conexões mediadas e desejos que estruturam o filme como um todo. A especificidade espacial dos centros contrasta com o fluxo descentralizado da comunicação que permite a ligação telefônica. Essas centrais são, ao mesmo tempo, um espaço de conexão física e uma figura de mediação eletrônica.

A visita abortada de Hsiao-Kang ilustra o grau em que estes centros funcionam como dispositivos mediadores, conectando indivíduos, mas também como objetos de desejo. Estes estabelecimentos também podem ser vistos como símbolos de um mundo de deslocamentos, calcado na mobilidade social e mediação eletrônica, nos quais Ah Tze e seus amigos habitam, mas que Hsiao-Kang só consegue observar por fora.

Em sua obra sobre *Rebels*, Carlos Rojas discute sobre o símbolo destas centrais aproximando ao processo de desterritorialização como proposto por Deleuze:

Essas barreiras sociais e espaciais preexistentes que separam os indivíduos se dissolvem, combinando e remapeando os caminhos pelas quais as relações humanas são compreendidas. Ao mesmo tempo, entretanto, dentro do contexto do filme, os centros representam este momento circular de retorno,

suturando elementos que inicialmente não se relacionaram (Rojas, 2003, p. 79).

Esses encontros anônimos mediados pela tecnologia, se apresenta como contraste da preocupação de Hsiao-Kang em afirmar sua identidade para si, e mesmo contra, a relação íntima entre o personagem e sua família.

Fora destes espaços eletrônicos, os personagens vivem, amam e choram em casas vazias e claustrofóbicas, que parecem encarnar o isolamento de Taiwan. Esses são espaços anônimos, nos quais personagens sem palavras, alienados da natureza e da sociedade, encontram-se sem se comunicar.

É possível ler isso como uma alegoria da Taiwan contemporânea, onde as vidas são vividas na distopia de um ambiente asséptico e artificial e a comunicação interpessoal é cada vez mais escassa ou mediada por telas e teclados.

As emoções, mesmo que silenciosas e reprimidas, não pertencem exclusivamente aos seres humanos. A cidade e a natureza também expressam emoções e sentimentos em uma troca complicada entre o animado e o inanimado. O corpo parece reagir aos diferentes estímulos da cidade, tornando-se totalmente parte dela, e, ao mesmo tempo, a natureza, ou seja, a chuva e a água, responde aos assuntos humanos, expressando as sensações que os seres humanos não conseguem expressar.

Nessa reconfiguração da metrópole (com seus esgotos, seus canos de água e a chuva que cai nos telhados), é possível traçar uma nova política de expressão de emoções reprimidas. O cinema de Tsai Ming-liang afirma sua singularidade graças a essas referências elaboradas a outros cinemas e à criação de um universo sistemático e fechado.

4.4. O espaço e o corpo

Em sua análise sobre as obras de Tsai, Nicholas Villiers (2022) elabora os afetos e as inter-relações entre as sensações de sonolência, melancolia e relaxamento nas produções cinematográficas do diretor, relacionando como as salas de cinema induzem esses estados afetivos ou humores nos corpos dos membros da plateia.

Na visão do autor, a sensação de relaxamento ligado ao movimento (*cruisy*, em inglês) sugere um modo de disponibilidade erótica, abertura e atenção em espaços que misturam o público e o privado. Sentir-se sonolento, por outro lado sugere exaustão do trabalho, principalmente, mas também o trabalho de ser um sujeito: entrar em um estado soporífero ou em um sonho pode parecer um alívio ou liberação da "individação", o que Jonathan Crary

(2012) chama de "as subjetividades superficiais que habitamos e gerenciamos durante o dia", ou as coordenadas rotineiras de identidade, tempo e lugar. O sentimento de melancolia sugere um tipo diferente de perda e, em sua maior parte, tem sido entendido em termos de temporalidade (estar em desacordo com o presente em um estado de luto), mas também pode ser entendida em termos de lugar e espaço (por exemplo, a perda dos teatros, a perda de uma casa etc.). Cada um desses afetos está ligado a uma espécie de retransmissão de Tsai do espaço cinematográfico.

É estranho pensar que, ao abordar a temática, Villiers não considera na sua seleção de obras o filme *Rebeldes do Deus Neon*, tratado nesta análise, justificando que, por ser o primeiro longa-metragem do diretor, alguns conceitos desenvolvidos a posteriori aqui seriam apenas embrionários. Eu, por outro lado, acho justamente pertinente estudarmos essas temáticas neste primeiro momento do diretor para entendermos como esses temas se desenrolaram a partir deste eixo central e como o diretor já se sentia impelido a tratar desses assuntos desde o início de sua produção artística.

O primeiro conceito abordado se relaciona ao movimento de caminhar ou viajar pelo espaço urbano. Tsai não está preocupado com os grandes símbolos da metrópole como os arranha-céus e os centros financeiros, as cenas do diretor são filmadas a partir do chão, das ruas movimentadas da cidade e dos espaços públicos ocupados por todos como restaurantes, feiras e banheiros. Essa visão a partir da rua aproxima o espectador da vida cotidiana e aterriza a experiência fílmica no banal e no comum que é tão logo agitado pela presença de Nezha como pano de fundo na história. Essa experiência cotidiana passa a ganhar alguns contornos de mistério ao relacionarmos o que vemos em tela com o Deus Neon do título. A pergunta que fazemos enquanto observadores sobre a existência dessa divindade no filme, relacionado principalmente à visão da mãe de Hsiao-Kang, pode ser também a pergunta final de Ah Tze sobre o sentido de toda sua jornada durante a obra, a existência ou não de um “destino” ou “entidade organizadora” que alinha o caos da vida cotidiana é abordada e questionada, para ser ela própria refém do consumo e das identidades dos personagens.

Taipei, enquanto parte de uma rede econômica global, também participa desta tendência *millennial*, na qual o consumo se torna o ambiente privilegiado de fabricação de identidade. Com a expansão da economia, experiências autênticas - como a natureza do eu, e o senso de comunidade - foram eclipsadas.

Relacionamentos sólidos foram desintegrados e liquefeitos, a ideia de pertencimento também evaporou no consumismo. Antes do cinema, a literatura tratava desse assunto,

apresentando, através de descrições e eventos, a cidade e as mudanças que ocorrem para o leitor que não pode de fato visitá-la. Por vezes, a emulação do espaço urbano, em uma obra de ficção, é tão viva e colorida que a realidade parece apagada e opaca frente à representação literária. Em *Ulysses*, por exemplo, James Joyce nos apresenta uma viva descrição de Dublin através da jornada de Leopold Bloom.

O panorama de Joyce inclui as instâncias da vida econômica, reflexões particulares, curiosidades, perigos e passeios, bem como a riqueza material de Dublin, sua indústria, infraestrutura, artefatos culturais e espaços que funcionam como locais de interação. Bloom não parece ser o personagem principal, nem Stephen, mas a própria cidade com suas casas, ruas, espaços, linhas de bonde e canais. Joyce nos mostra cidadãos interagindo com o espaço a sua volta, criando a imagem de uma grande e moderna metrópole.

Diferentemente da obra de Joyce, com a “inauguração das megalópoles” a forma e o coração de seus habitantes foram transformados, dentro dessa cidade, a juventude é abordada na obra sem a alegria e o otimismo. *Rebeldes* é um filme cru que dialoga justamente com a ânsia do jovem que, ao se perceber “inútil e fora do lugar”, abraça o entretenimento como forma de rebeldia e mesmo como escape. O estilo reflexivo do diretor, destacando personagens interagindo no inanimado doméstico, é enfatizado pelo uso de câmeras estacionárias, que restauram, inflam e expandem a materialidade dos ambientes, que apesar de urbanos, por várias vezes são mostrados abertos e vazios, e, mesmo com os personagens em tela, Tsai raramente usa closes, optando por longos planos, que naturalmente enfatizam a presença física e as dinâmicas dos corpos nos espaços. Para esses corpos, que compõem uma população marginalizada, resultante do capitalismo tardio das grandes cidades como Taipei, os benefícios da urbanização e do desenvolvimento econômico foram negados.

Uma das formas pela qual o autor relaciona a melancolia à cidade em seus filmes é através dos momentos de solidão. Embora os caminhos se cruzem (às vezes sem saber) e tenham conexões passageiras, os personagens passam muito tempo na tela sozinhos, fazendo as coisas mais mundanas - comer, beber, dormir, tomar banho, vestir-se, maquiar-se, trabalhar - muitas vezes em silêncio. Ao contrário dos filmes de Quentin Tarantino, cujos personagens frequentemente falam sozinhos mesmo quando estão sozinhos, nos filmes de Tsai, a solidão e o silêncio são a mesma coisa, um estado de ser que sintetiza grande parte da vida contemporânea em uma cidade metropolitana.

Ao tratar sobre o filme *The River*, Song Hwee Lim, discute a questão do silêncio relacionada à melancolia:

Às vezes, esse silêncio ilustra o rompimento de um relacionamento entre os personagens, como relacionamento entre os personagens, como o que ocorre entre os pais de Hsiao-kang em de Hsiao-kang em *The River*, que, seja no elevador ou andando pelo corredor quando visitam Hsiao-kang no hospital, não trocam uma única palavra. Em outros momentos, a conexão humana é visivelmente forjada mesmo sem palavras - por exemplo, quando Hsiao-kang e Ah Jung compartilham uma refeição no apartamento vazio em *Vive L'Amour*. Nesses casos, Tsai claramente prefere usar dispositivos visuais e silenciosos em vez de expressão verbal para construir seu cinema de lentidão (Lim, 2002, p. 126).

Insatisfeitos, a massa de corpos urbanos representada pelos personagens de Tsai tende a se comportar desafiando o *status quo* e as fundações discursivas. Algumas leituras possíveis foram e deveriam ter sido feitas sobre esse vertiginoso *maelstrom* de desejo, sexo, arrependimento e meditação sobre a decadência da carne e da alma dos personagens de Tsai.

O caráter ilusório do desejo e a natureza transitória da vida humana fazem com que a inocência se perca em uma multiplicação de decepções contemporâneas e uma vida. Frequentemente referenciados como excêntricos ou estranhos, esses personagens, cujo comportamento flerta com manias peculiares e grande fisicalidade, desafiam premissas normativas de condutas privadas e categorias fixadas de identidades e subjetividade. Os comportamentos, por vezes inexplicáveis, contrariam os modelos de normalidade, seus personagens agem como as pessoas geralmente se comportam (mas raramente são representadas se comportando) quando estão sozinhas, ou seja, estranhamente.

Embora às vezes psicologicamente opacos, os personagens de Tsai são frequentemente mostrados em momentos íntimos e corporais, em solidão, em roupas íntimas, se masturbando, dormindo (ou sofrendo de insônia), chorando, urinando, tomando banho, comendo e olhando para tanques de peixes e telas de televisão; ou tentando fazer contato em espaços públicos e quase públicos, como cinemas, ruas urbanas, parques e casas de banho.

Nos filmes de Tsai, o comportamento bizarro de seus personagens confunde qualquer tentativa de explicá-los. Esses personagens solitários são constantemente representados em suas casas, limitados por janelas, portas e espelhos, quase que emoldurados.

Além de delimitar o espaço dos personagens, portas, janelas e paredes são objetos que fracionam ou expandem o espaço doméstico em variados planos, oferecendo múltiplos focos de atenção na mesma cena.

Ao invés de dirigir o olhar do espectador para um ponto particular da imagem, a câmera opta por mostrar diferentes porções de interesse e expandir o espaço doméstico utilizando um foco profundo. Pensando nisso, a câmera é estrategicamente posicionada para capturar

simultaneamente eventos acontecendo em diferentes espaços. Pensemos, por exemplo, na cena de Hsiao Khan em seu espaço familiar, enquanto seus pais discutem. Essas portas e janelas, combinadas com estratégias bem ensaiadas, apontam efetivamente para este corpo solitário delimitado no espaço privativo do lar.

Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara* (1984), divide a imagem fotográfica em duas partes: *studium* e *punctum*. O *studium* diz respeito ao deleite para os olhos, é sempre um meio desejo, uma meia vontade. O *punctum* por outro lado é o elemento que se sobressai como uma flecha, apreendendo subitamente toda a atenção. O *punctum* se anuncia como um olhar, como um olhar de um predador que me observa, que põe em questão a soberania de meus olhos (...) ele marca uma fenda no olhar, um campo cego, A fotografia em que reside um *punctum* é também um esconderijo. Nisso consiste seu erotismo, sua capacidade de seduzir (HAN, 2019. p.55).

O *punctum* não tem intenção de chocar, ao contrário do choque, o *punctum* não é espalhafatoso, ele prefere o silêncio, mas apesar de sua quietude, se manifesta como ferimento. Findados todos os propósitos, opiniões e codificação da imagem, o *punctum* se revela como o resto comovente da cena-imagem, segundo Han (2019, p. 57): “O *punctum* é o resto que faz resistência, que fica atrás da representação, o imediato que se retira da mediação pelo sentido e pela significação, o corporal, o material, o afetivo, o inconsciente, o real que se opõe ao simbólico”.

O *punctum* se revela então como o elemento, não-dócil da fotografia, aquilo que resiste. Ele não é apreendido de imediato, mas amadurece no espaço da imaginação. Assim, Tsai organiza suas tomadas como quem separa o *studium* e *punctum*, enquanto nosso olhar domesticado passeia pela cena, o diretor esconde, em campo aberto, outros elementos de resistência que capturam nosso olhar e permanecem nele.

Além da estranheza e solidão aparente de seus personagens, outra característica marcante é a fisicalidade. Como notado por vários comentadores, os personagens de Tsai, em geral, comem, bebem, urinam, defecam, transam, vomitam, arrotam, tomam banho, se masturbam etc. A maioria, senão todos os filmes do diretor, são bem devotos na exibição dessas situações fisiológicas, filmadas com precisão auditiva e detalhes visuais que extrapolam as demandas da economia narrativa. Comer, por exemplo, apesar de certamente ter o caráter simbólico, bastante consolidado na tradição chinesa de comunhão familiar ou amizade (em *Rebeldes* isso não é diferente), porém, às vezes, os personagens comem por ser uma atividade humana convencional e trivial, e esse registro interessa ao diretor.

O contato corporal representado através da atividade sexual ou da masturbação parece ser o único jeito de superar a “desconexão”, estabelecer alguma intimidade e aliviar o trauma da pós-modernidade fragmentada e desequilibrada. Ainda assim, esse tipo de intimidade é momentânea, revelando a angústia dos personagens em seus desejos de alcançar algo além da alienação e abstração do mundo moderno. Em resumo, através do som e da imagem, o trabalho de Tsai expõe a irredutível dimensão corporal do ser humano.

Se o silêncio nas obras de Tsai revelam a melancolia das cidades, outros sons também apontam para o caos que ela representa. Se Tsai é acostumado a mostrar a realidade visceral do corpo, o diretor também nos deixa escutá-lo com frequência associado a funções corporais e atividades sexuais; também tende a coexistir com fluídos corporais, que geralmente são considerados tabus na representação visual. A água é, obviamente, o tropo mais recorrente no cinema de Tsai.

O som mais incômodo do filme é, sem dúvida, o som do sexo. O primeiro filme de Tsai já demonstra um privilégio da auralidade sobre a visualidade na representação do sexo e uma consciência aguda do efeito do som sobre a subjetividade, a intimidade humana e o afeto. Em particular, o foco da câmera nas cenas de sexo está nos indivíduos frustrados em vez dos casais cujos atos sexuais não são mostrados. Em *Rebeldes*, Ah Tze (Chen Chao-jung) se masturba ao som do sexo entre seu irmão mais velho e uma mulher que emana do quarto ao lado. A pornografia, em suas várias formas, aparece na obra como entretenimento de TV oferecida em um hotel. A pornografia torna-se "um modo de viver e experimentar, uma socialidade perversa que transforma os vizinhos em um auxílio para o auto-erotismo" (Bao 2007, p. 152). Esse exemplo também destaca o tema recorrente de alienação de Tsai, pois as atividades sexuais são frequentemente conduzidas sozinhas, com auxílios sonoros fornecidos por outras pessoas.

A prevalência física dos personagens de Tsai é ainda corroborada por suas insinuações de animalidade. Características como linguagem, fala, pensamento e narrativa são normalmente reduzidas ao mínimo. Na verdade, nós os ouvimos beber, comer, espirrar, tossir, gemer, grunhir, gritar, arrotar etc., mas raramente articulando a fala como uma forma de comunicação. Seus movimentos e gestos se assemelham aos dos animais, principalmente dos insetos. Os personagens de Tsai se movem como insetos, agachados em torno de seus apartamentos, realizando gestos estranhos e exagerados e emitindo sons indecifráveis.

Figura 20: Ah Tze se masturbando em seu quarto



Fonte: *Rebels of the Neon God* (1992)

Todos esses exemplos apontam a importância para Tsai de mudar o foco de uma narrativa ou enredo para os gestos e movimentos do corpo humano, que quase sempre estão incorporados no personagem de Lee Kang-sheng.

Eis um exemplo deste “animalismo”: a cena, em *Rebeldes do Deus Neon*, em que Hsiao-kang começa a pular convulsivamente e pronunciar sons ininteligíveis em um quarto de hotel enquanto observa Ah Tze encontrar sua motocicleta vandalizada. A complexidade desses personagens reside, de fato, em sua extrema individualização e animalidade resoluta. Como tais, eles não apenas desafiam e questionam noções de tipo, identidade pessoal e modelos de normalidade, mas, por vezes, a própria humanidade.

O cinema de Tsai parece ser uma exploração de novas possibilidades de ser na sociedade emergente, pós-industrial e culturalmente híbrida de Taipei, ao invés de lamentar nostalgicamente o passado. Partindo desta ideia, em decorrência de seus corpos indisciplinados e espontâneos, os personagens carregam em si as sementes da mudança. Caracterizados por uma fisiologia extrema, por vezes desarticulação linguística e diversas manias e trejeitos, o corpo no cinema de Tsai está em discordância com os movimentos automáticos, mecânicos e diários, condicionados pelas convenções culturais e perpetuados pela lógica representacional. Em vez disso, exala animalidade e espontaneidade - corpos rastejantes, insaciáveis, tomados

por instintos primitivos e uma fisicalidade exuberante. É precisamente neste sentido que estes são corpos em forte contraste com o que Foucault definiu como os "corpos dóceis" subjugados por técnicas de poder e dominação e, conseqüentemente, avaliados com base em sua eficiência, produtividade e submissão. Ele escreve:

O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (Foucault, 1999, p. 29).

Assim, a disciplina produz corpos sujeitos e praticados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em contraste, os corpos em exibição no cinema de Tsai desafiam esses ditames disciplinares, e nisso reside seu valor político.

Os filmes de Tsai servem como um instrumento para pensar o tempo e fazer surgir uma certa revolta lógica. A edição analítica do diretor, com tomadas longas e trabalho de câmera estática. A tomada sequencial estacionária é amplamente adotada, exceto nos *travellings*. Alguns movimentos de câmera ou cortes dentro das cenas aparecem em sua obra, mas, como regra geral, suas bases estéticas tornam-se firmemente ligadas à hiperbolização da integridade espaço-temporal por meio de longas tomadas estáticas que, alinhadas com a temática do cotidiano, enfatizam a densidade dos ambientes domésticos. As obras de Tsai implicam uma ideia virtual da imagem-tempo e são provocativas para todos aqueles que se confrontam com a modernidade, na medida em que seu método é continuar a história como tal contra a modernização a-histórica, a totalização auto-anulante da modernidade. No processo de modernização, toda imagem-movimento caiu na quantidade calculável, definitivamente reduzida a números.

Contra isso, Tsai sempre abre uma lacuna entre imagens-movimento para interromper uma representação linear do tempo por meio do uso de tomadas longas. O que ele quer mostrar não é a imagem do cinema, mas sim o funcionamento do cinema como método. Jonathan Crary (2012), ao tratar sobre o observador moderno e as obras de Turner, faz o seguinte apontamento:

A pintura de Turner nas décadas de 1830 e 1840 sinaliza a perda irreversível de uma fonte fixa de luz, a dissolução de um cone de raios de luz e a quebra da distância que separa um observador e o lugar da experiência óptica, ao invés de apreender a imagem de maneira imediata e unitária, nossa experiência com uma pintura de Turner está inserida em uma temporalidade iniludível (Crary, 2012, p. 136).

A câmara escura, que filtrava os raios e os tornavam “dóceis”, protegia do caos da luz solar. Retornamos então ao *punctum* de Barthes, em tese as imagens cinematográficas não o possuem, devido à sua temporalidade. Diante da tela não podemos fechar os olhos, pois do contrário, quando voltar a abri-los, não encontramos novamente a mesma imagem; fico constantemente forçado à voracidade, uma quantidade de outras características estão em jogo, mas não a reflexão.

Tsai, em sua filmografia parece fazer o oposto, os longos planos parecem garantir ao observador que a imagem ainda estará lá quando ele abrir os olhos. Por vezes, a duração dos planos convida o observador a fechar os olhos e refletir, Tsai requer em seu cinema um ascetismo da vista. A Taipei sempre em movimento é também um representante para o universo simbólico das imagens. O filme usa uma estratégia cinematográfica que permite que seus personagens tenham explosões emocionais, que chamem o espectador para testemunhar e demonstrar simpatia e indulgência, criando, assim, um novo papel, antes não visto, mas legítimo na sociedade.

Em outra abordagem plausível, o olhar fixo da câmera, articulado por meio de planos extremamente longos, típicos do cinema de Tsai, assemelha-se às meditações budistas sobre a impureza, nas quais o sujeito tem de olhar para crânios e ossos, ou até mesmo o cadáver durante o processo de decomposição, para se conscientizar da passagem e da irreabilidade de todas as emoções humanas.

A prática cinematográfica de Tsai está na linha tênue entre a pornografia, na qual as imagens despertam o desejo, e a meditação, na qual as imagens despertam o desapego. Admitindo o forte poder do desejo, que faz com que os seres humanos sigam uns aos outros em busca de amor, o diretor, ao mesmo tempo, denuncia o excesso de desejos e impulsos humanos. Condenando, por um lado, o desejo de satisfação sexual que acompanha uma trágica falta de comunicação, e propondo, ao mesmo tempo, uma visão na qual todos estão presos em uma densa rede de estímulos e emoções confusas. Essas emoções merecem simpatia, não apenas condenação.

Tsai propõe uma espécie de metafísica do desejo, descrevendo as sensações e os anseios do corpo como uma praga mecânica comum a todos, sugerindo uma atitude compassiva em relação ao vazio e à desilusão da sociedade contemporânea.

Nesta cidade sempre agitada, Hsiao-Kang passeia resistindo às sequências de ação, escapando do processo lógico das cenas. Hsiao-Kang é Tsai Ming-Liang, as motocicletas de Taipei representam uma forma de cinema, alinhada à cidade moderna e ao moderno observador. O cinema de Tsai caminha em outra direção, sua lentidão cria uma dimensão diferente das circunstâncias, a imagem-tempo dentro dos movimentos. É claro que uma série de rupturas na ação do passeio de Hsiao-Khan produzem uma temporalidade singular no filme. Como argumenta Walter Benjamin (1994), o desejo das massas pelo cinema é aproximar as coisas espaciais e a mente humana.

O cinema não é uma única máquina de reprodutibilidade, proporcionando ao público a igualdade universal das imagens na revolução inicial do sensível, nem é somente um subproduto do desenvolvimento tecnológico, mas uma ruptura significativa com o legado científico. Os filmes de Tsai são várias tentativas de responder à questão quanto ao significado do cinema. Ele não parece interessado em reproduzir a imagem-movimento, que não é mais o core da cinematografia moderna. Seus filmes lutam para sugerir o problema da subjetividade que escapa das grades das normas sociais e comunitárias. Tsai apresenta deliberadamente imagens temporais ao público já familiarizado com as técnicas do cinema moderno. Ele não apresenta em sua obra a gramática fílmica habitual e provoca o público com as percepções não lineares das imagens. O cinema de Tsai Ming-Liang nos oferece várias perspectivas de espaço e tempo, não se limitando à dimensão física. Os protagonistas de seu filme transitam na fronteira entre suas singularidades e os modelos sociais mais provavelmente estabelecidos como nação, comunidade, família, capitalismo e até heterossexualidade. Não há nada de típico e normativo em seus filmes, eles sempre encenam uma jornada para o novo, a criação do sentido contra o bom senso, contra a ética, a moralidade e a normalidade.

Este é o aspecto político dos filmes de Tsai que não é facilmente reconhecido, mas fortemente afirmado. Nossa condição pós-moderna desencadeia uma reação contra a pressão efetuada pela implementação da globalização de uma temporalidade universal que apaga imaginações alternativas e temporalidades com ritmos diferentes. Estamos todos, em algum grau, representados pelos personagens de Tsai, escondemos diariamente nosso ímpeto animalesco, reservando-o para o privado, enquanto nos esforçamos para exibir a docilidade de

nossos corpos. Através de seus personagens, seus espaços e sua temporalidade, Tsai aponta em nós o que escondemos dos outros e de nós mesmos.

5. O Espaço dos desencontros: Considerações sobre *Amores Expressos* (1994), Wong Kar-Wai

O trabalho de Wong Kar-Wai deixou uma marca indelével no mundo do cinema. Sua narrativa, estilo visual e exploração das complexidades do coração humano lhe renderam um lugar merecido no panteão dos grandes cineastas. Seus filmes podem ser reconhecidos instantaneamente “por seus heróis desenraizados que lutam contra o amor e a solidão, seus relógios e corpos inquietos, suas superfícies refratadas de fotos de moda e sua melancolia profunda, sua distorção de gêneros e indefinição de linha” entre a realidade e o sonho¹² (Powers, 2016, p. 12).

A constante metodológica do diretor Wong Kar Wai parece residir em uma construção de estruturas de acordo com uma técnica de acumulação, baseada na multiplicação (de cada elemento individual) e em camadas.

Um método que leva a extremos aparentemente próximos ao caos. As histórias são múltiplas e muitas vezes difíceis de classificar nas categorias de enredo e subenredo. De fato, em alguns casos, o que parece ser uma subtrama cresce até a importância de uma trama principal paralela - como em *Dias Selvagens* (1990) e *Anjos Caídos* (1995), por exemplo. Assim, a estrutura narrativa se apresenta fugaz, em constante evolução e crescimento mutante, de maneira semelhante ao espaço onde as ações se desenrolam.

Hong Kong se apresenta como espaço duplo, servindo tanto de pano de fundo como metáfora para as narrativas propostas pelo diretor, que traça paralelos entre a condição dual da cidade (pertencer ou não pertencer? “um país e dois sistemas”), com o que é vivido pelas suas personagens, solitárias e que, em geral, não conseguem esquecer o passado, tão pouco se mover para o futuro, espelhando a invisível dinâmica da cidade.

A Hong Kong de *Amores Expressos*, de Wong Kar Wai, opera nos interstícios entre a cidade clichê da riqueza e do sucesso econômico e a cidade do espaço “negativo”. Em sua análise sobre a obra, Wendy Gan (2003) afirma que o filme “celebra o charme do cotidiano e recupera as possibilidades afetivas dos espaços mundanos em meio à mercantilização”.

¹² John Powers and Wong Kar-Wai, *The Cinema of Wong Kar Wai* (Powers; Wong, 2016).

A fala da autora traduz para nós a sensação de deslocamento que temos ao assistir o filme de Kar Wai. As imagens de Hong Kong presente em nosso imaginário destoam do que é mostrado em tela, e as narrativas que ouvimos são confusas para nossos ouvidos que se acostumaram com uma imagem de Hong Kong muito diferente da proposta pelo diretor, isso é possível graças à uma renegociação cinematográfica dos espaços urbanos oferece novos significados e narrativas que se chocam e perturbam os delineamentos convencionais do ambiente como deslocado e sem graça, “mudando o pessimismo para o otimismo, reinvestindo a banalidade urbana com afetividade”. (Gan, 2003, p.1)

Neste contexto, as representações cinematográficas dos espaços urbanos de Hong Kong atuam como agentes de transformação, destacando a riqueza cultural, a complexidade social e a vibrante energia que permeiam os cantos aparentemente mundanos da cidade. Ao desviar o olhar dos estereótipos convencionais, as narrativas visuais convidam o espectador a explorar os detalhes sutis e as histórias entrelaçadas que habitam os espaços urbanos, revelando uma tapeçaria multifacetada de experiências humanas e emocionais, desafiando as percepções arraigadas, mas também redefine a própria essência da cidade, transformando-a de um simples cenário físico para um palco dinâmico onde os sonhos, as aspirações e as interações humanas ganham vida em toda a sua complexidade e beleza. É nesse diálogo entre a realidade e a representação que o otimismo floresce e a afetividade se manifesta, criando um novo espaço para a imaginação e a identidade urbana se fundirem em uma harmonia única e inspiradora.

Wong consegue deixar sua assinatura por meio de uma ênfase renovada no potencial do espaço compartilhado dentro da cidade, sugerindo que, embora a "proximidade sem reciprocidade" seja, em geral, o resultado afetivo do espaço urbano, onde há uma proximidade física, mas distância emocional.

Imaginando a falta no outro, da qual o desejo se origina, como ausência física e tangível e substituindo o espaço compartilhado por essa ausência, substituindo essa ausência pelo espaço compartilhado, o filme oferece um meio de lidar com a falta por meio da fetichização do espaço. (Gan, 2003, p. 1)

No contexto dos filmes do diretor, a indecisão dos personagens em permanecer ou deixar Hong Kong reflete na complexidade das relações humanas e na busca por um lugar onde possam se sentir completos. A cidade, em si, torna-se um símbolo ambíguo de pertencimento e alienação, onde a ausência física e tangível de algo desejado é fetichizada como uma tentativa de preencher o vazio emocional. Essa busca por pertencimento é evidente nos exemplos citados,

nos quais os personagens estão constantemente em trânsito físico e emocional, lutando para encontrar um lugar onde possam se sentir verdadeiramente em casa.

Assim, a fetichização do espaço se entrelaça com as narrativas das personagens, representando uma tentativa de lidar com a falta através da idealização do lugar desejado. A dinâmica entre desejo, falta e pertencimento é um tema central nos filmes do diretor, refletindo as complexidades da experiência humana em um mundo em constante mudança e transição. As personagens do diretor parecem estar em um limbo de indecisões e permanecer ou retornar para Hong Kong é sempre uma questão. Esses dilemas são fortalecidos em tela pelo fluxo de pensamento das personagens ora narrando, ora recordando, parecendo se alternar, para seguir umas às outras em uma espécie de "corrida de revezamento", muitas vezes substituindo os diálogos reais.

As personagens e suas emoções estão associadas aos lugares, rotas recorrentes, objetos, música (muitas vezes diegética) e ações, nas quais Wong Kar Wai tece um nível adicional de referências e coincidências (textuais e intertextuais), criando um paralelismo e analogia, finalmente fazendo os elementos convergem em um circuito de cores (simulando circularidade) que parece quase natural – uma consequência "lógica" de uma aleatoriedade (artística) dominante.

Da mesma forma, o elemento temporal é às vezes enfatizado com insistência; em outros momentos, aparentemente o negligencia, suspendendo-o e criando situações quase oníricas.

Nas obras de Wong Kar Wai, o roteiro e a direção trabalham em perfeita simbiose, complementando-se, enriquecendo-se mutuamente e tornando a tarefa de análise desconcertante. As obras do diretor parecem monolíticas e extremamente compactas. A meticulosidade com que Wong Kar Wai concebe seus filmes cria uma sensação de coesão e integridade que permeia toda a narrativa, envolvendo o espectador em uma jornada emocional e estética profundamente envolvente.

Assim se desenrola *Amores Expressos* (1994), em um primeiro momento, o filme consiste em dois blocos dramáticos substancialmente independentes que se tocam em apenas um ponto: no momento em que, de forma tão imperceptível quanto declarada, o primeiro segmento termina e o segundo começa.

O primeiro bloco (cujo tema principal parece ser o amor impossível) apresenta um policial em ascensão compartilhando a cena com uma misteriosa senhora loira. O segundo bloco trata de um amor conturbado entre outro policial e Ah-fei, uma jovem garçonete do restaurante de fast-food Midnight Express. São duas tramas que se desenvolvem independentemente uma

da outra, bastante distintas, que, no entanto, são apreciadas pelo espectador como subtramas de uma linha dramática principal (informada pelo tema do "amor impossível" entre os protagonistas).

Quando este encontro finalmente ocorre, os dois personagens, ainda que por motivos diferentes, encontram-se em uma condição psicológica semelhante: solidão e a necessidade (consciente nele, inconsciente nela) de encontrar uma nova companhia, ainda que ocasionalmente. Ao discutir a cena, o crítico italiano Luca Aimeri em seu capítulo na obra de Silvio Alovísio e Carlo Chatrian (1997, p.31) comenta:

Este encontro casual e fortuito é o que o público está esperando desde o início do filme e é a partir dessa expectativa e desse momento específico que o resto toma forma aos olhos do espectador, como um único corpo interpretativo”.

Amores Expressos nos apresenta durante todo o tempo indivíduos rejeitados pelo espaço em que ocupam. Ao contrário de *Ashes of Time* (1994), que tem uma temática parecida, aqui a cidade substituiu o deserto e é no ambiente urbano de *Amores Expressos* que os personagens de Wong Kar Wai parecem mais capazes de lidar com as rejeições e decepções do amor. Seguindo o raciocínio de Gan (2003, p.2) “a cidade oferece novas narrativas redentoras de amor e desejo e, para Wong, os espaços urbanos específicos de Hong Kong desempenham um papel essencial no fornecimento de algumas dessas novas narrativas.”

Amores Expressos é um filme diretamente inspirado na própria cidade de Hong Kong, em particular dois locais distintos: a Chungking Mansion, em Tsim Sha Tsui, e a Escadaria Central, na ilha.

Ambos os locais intrigam Wong: Tsim Sha Tsui porque ele cresceu lá em meio ao cosmopolitismo, e a Central, especialmente as escadas rolantes de nível médio, por sua ausência nas representações cinematográficas. Ambos os lugares servem como "microcosmos de Hong Kong" - densos, cosmopolitas, onde o local e o global são sobrepostos (Gan, 2003, p.3)

A primeira parte do filme se passa em grande parte na Chungking Mansion, local único da vida urbana de Hong Kong, sendo um complexo assustador de lojas, escritórios, casas de hóspedes baratas e residências particulares, que estão convenientemente localizadas em um dos cinturões comerciais e de compras mais importantes da cidade, parecendo uma grande anomalia encrustada em Hong Kong

A Chungking Mansion, com sua fachada desbotada e reputação incerta, parece uma grande anomalia, notória por seu histórico ruim de segurança e higiene, suas condições sujas e

apertadas, seus minúsculos elevadores sobrecarregados pelo tráfego intenso volume de pessoa. Há também prostitutas, imigrantes ilegais e as constantes batidas policiais.

Figura 21: Brigitte Lim contracenando com figurantes indianos



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

Embora sua notoriedade lhe confira um certo fascínio, o apelo da Chungking Mansion vem também de sua natureza cosmopolita. Como o próprio Wong diz em entrevista citada por Gan: "Dentro da Chungking Mansion, você pode encontrar pessoas de todas as raças e nacionalidades: chineses, brancos, negros, indianos" (Tsui, 1995, p. 95 apud Gan, 2003 p.3). Abrigando mochileiros de todos os tipos, o cosmopolitismo da Chungking é ameaçador para uma pessoa chinesa de Hong Kong acostumada a ser a maioria. Embora a natureza apertada do espaço seja um padrão familiar, ele é, no entanto, um espaço dominado por minorias étnicas, o que faz da Chungking Mansion um espelho inverso de Hong Kong, refletindo a diferença racial e de classe. (Gan, 2003, p. 3)

No final da década de 1960, muitos dos apartamentos dentro do edifício foram convertidos em casas de hóspedes, que atendiam turistas que procuravam acomodação barata em Hong Kong. Hoje, embora algumas dessas casas permaneçam, algumas foram convertidas novamente em apartamentos. O edifício também conta a história dos muçulmanos e das minorias étnicas.

Figura 22: Blocos de Apartamento em Chungking Mansion - Honk Kong



Fonte: Chungking - Trip Advisor¹³

A cidade de Hong Kong tem cerca de 300 mil muçulmanos, cerca de metade dos quais são indonésios, seguidos por cerca de 50 mil chineses, 30 mil paquistaneses e o restante da Índia, Malásia, Oriente Médio, África e outros lugares, de acordo com os últimos dados oficiais¹⁴. Em uma cidade que ainda se debate com questões de discriminação racial e étnica, Chungking parece promover laços (ainda que de maneira forçosa) mais estreitos entre a maioria da população chinesa Han, estrangeiros e habitantes de outras etnias.

5.1 Instantes perdidos

Recapitulando o início do filme temos: uma loira misteriosa usando um mackintosh e óculos escuros, que caminha com rapidez e confiança por um labirinto de exteriores e interiores superlotados. Sobre imagens noturnas de um céu atravessado por nuvens e segmentado por silhuetas de telhados e prédios, uma voz masculina de grandes dimensões começa a falar: “Todos os dias estamos lado a lado com tantas pessoas; estamos apenas distantes uns dos outros,

¹³ Disponível pelo link: https://www.tripadvisor.co.uk/Attraction_Review-g294217-d2157552-Reviews-Chung_King_Mansion-Hong_Kong.html. Acessado em: Dez, 2023.

¹⁴ De acordo com o Immigration Department Data Report, 2023. Disponível em: <https://www.immd.gov.hk>

mas cada uma dessas pessoas pode ou não entrar em nossas vidas". Wong enxerga no espaço singular da Chungking Mansion o cenário oportuno para explorar as possibilidades românticas do encontro casual.

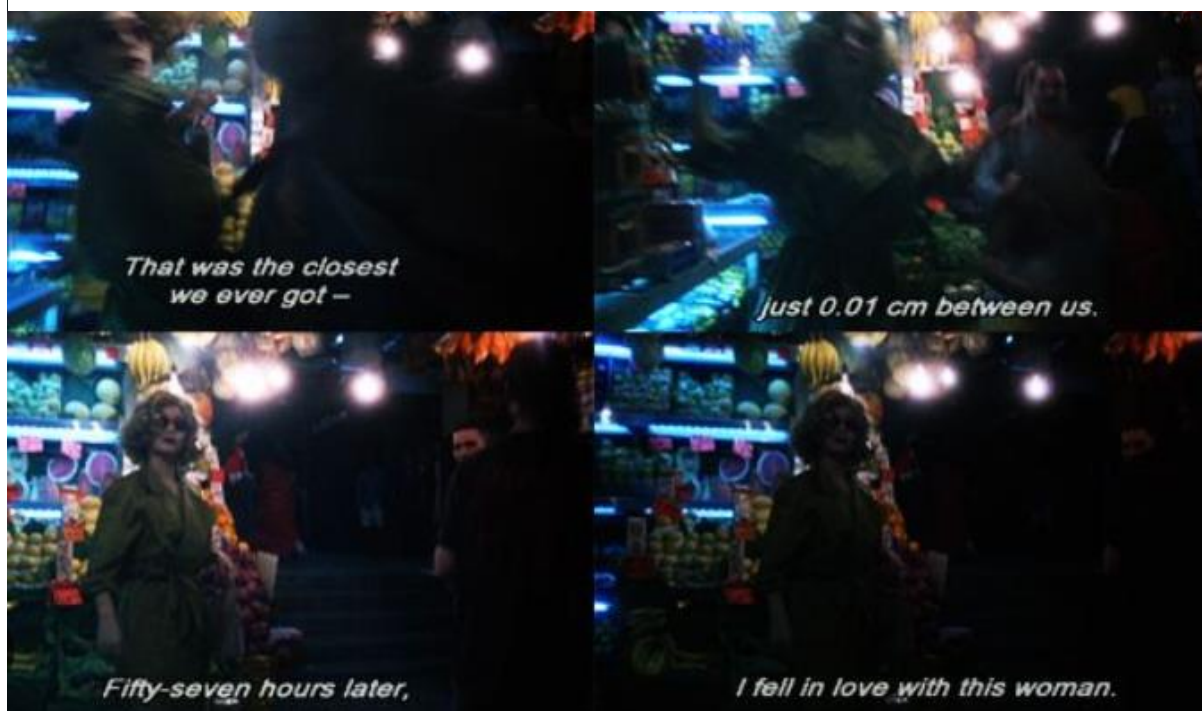
Figura 23: Ah-wu em perseguição



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

Depois disso, a voz se auto apresenta: "Eu sou um policial; meu nome He Qiwu, para meus amigos Ah-wu; meu número de série é 223". Ah-wu aparece perseguindo um homem algemado em um labirinto de interiores superlotados semelhantes àquele em que a loira se movia, nota-se tratar-se de fato do mesmo lugar, uma vez que o policial colide com a misteriosa mulher. A cena é congelada em um relógio marcando a hora, a voz comenta: "No instante em que nossos corpos se tocaram, senti uma emoção muito longa. 57 horas depois eu me apaixonaria por aquela mulher". O filme entra em *fade in*.

Figura 24: Cena de abertura, *Amores Expressos* (1994)



Fonte: *Amores Expressos* (1994), montagem do autor

O policial 223 de Hong Kong, de classe média, que fala a língua franca local com sotaque, logo se vê às voltas com uma astuta traficante de drogas chinesa, vestindo uma peruca de Marilyn Monroe, com capa de chuva e óculos escuros. Nessa quase colisão em câmera lenta, 0,01 cm é o espaço que permite que o policial 223 e o traficante de drogas permaneçam dentro de seus próprios limites de espaço pessoal e como entidades separadas.

A distância de 0,01 cm é um espaço urbano de possibilidades: separação ou conexão, estranhos ou amigos. Essa é uma forma de espaço urbano que é de interesse de Wong: aquele espaço físico entre transeuntes ocupados na cidade. É uma medida de espaço ambivalente, que separa e une simultaneamente dois indivíduos de extremos diferentes do espectro social, um espaço compartilhado que estabelece o potencial para o desenvolvimento da reciprocidade. (Gan, 2003, p.3)

A primeira metade do filme contém as sementes de uma nova concepção de relações afetivas na cidade. É interessante notar que é a ausência de uma das partes, de uma forma ou de outra, que possibilita os gestos mais tocantes de afeto.

É relativamente comum, em produções cinematográficas, o início enigmático que provoca no espectador a pergunta: "como chegamos neste ponto da narrativa, abrindo a obra *in medias res*?". Implícita, então, está a necessidade de um momento recapitulativo e esclarecedor, ou um flashback complementar que preencha a lacuna. É uma solução narrativa baseada na necessidade de uma pausa e de um movimento para trás (que também pode ser resolvido apenas no nível do diálogo; ou que pode ser solucionado com resultados extremos enfatizando a circularidade).

Wong Kar Wai inverte o mecanismo: a pergunta que provoca a abertura de *Amores Expressos* não é "como você chegou aqui?" mas, ao contrário, "como você chegará lá?", ou seja, ao momento em que 223 e a loira se encontram e se apaixonam? A estrutura construída dessa forma nega qualquer possibilidade de movimento para trás, muito menos de circularidade, ao contrário, ela é projetada em direção ao futuro da história e linear. (Alovisio; Chatrian, 1997 p. 31)

Em sua análise sobre a obra de Wong, Abbas (1997) discute como os filmes do diretor representam de maneira indireta a representação da situação histórica única à qual Hong Kong está sujeita. Ele escreve: "é nas imagens do novo cinema que a história da Hong Kong contemporânea, com todas as suas ansiedades e contradições pode ser lida" (Abbas, 1997, p. 17). Abbas está preocupado com o estilo visual de Wong, na medida em que ele reage, ou "responde", à experiência coletiva dos habitantes de Hong Kong em um momento importante de mudanças políticas, econômicas e culturais. Os filmes de Wong, em particular, fascina Abbas porque fornecem imagens que problematizam "o próprio ato de olhar" (1997, p. 26). Efêmeras, irresolutas e ambíguas, as imagens de Wong evocam a ameaça de desaparecimento, ecoando o desejo dos habitantes de deter o momento histórico e adiar a mudança cultural.

No universo cinematográfico de Wong Kar Wai, a narrativa se desdobra com uma precisão metódica, marcada por pontos de partida e pontos de chegada claramente definidos. Ao estabelecer o momento em que os corpos das personagens se tocam como o início e o momento em que se apaixonam como o clímax emocional, Wong Kar Wai cria um mapa narrativo que guia tanto as personagens quanto o público em uma jornada de descoberta e transformação. A especificação da duração do segmento de tempo entre esses dois pontos cruciais, notavelmente 57 horas, não apenas adiciona uma dimensão temporal à narrativa, mas também intensifica o senso de urgência e imediatismo na história.

A duração limitada implica que a evolução emocional das personagens ocorre em um espaço de tempo relativamente curto, aumentando a tensão e a expectativa para o desfecho. Além disso, Wong Kar Wai emprega uma estrutura narrativa habilmente elaborada de *set-*

up/pay-off, inserindo elementos aparentemente insignificantes ao longo da trama que, posteriormente, se revelam essenciais para o desenvolvimento da história.

Ao fazer uma declaração tão precisa sobre o momento em que a promessa se tornará realidade, especificamente "57 horas depois", Wong Kar Wai cria uma promessa implícita para o espectador, alimentando a expectativa e o interesse na jornada (Alovisio; Chatrian, 1997 p. 31). Essa precisão também gera uma sensação de certeza e confiança à medida que o espectador se torna investido na realização das promessas estabelecidas pela narrativa. Esses elementos combinados formam a base da habilidade singular de Wong Kar Wai em tecer histórias envolventes e emocionalmente impactantes, transformando o cinema em uma experiência profundamente cativante e memorável.

O espectador inevitavelmente cai na armadilha: como diretriz narrativa, ele assume a expectativa de nascimento de uma história de amor que de fato não existe. Por meio da voz *over*, Wong Kar Wai cria um movimento de abordagem da narrativa que vai além da simples função introdutória, expondo o tema do filme ("Todos os dias nós estamos lado a lado com tantas pessoas; somos apenas estranhos uns para os outros, mas cada uma dessas pessoas pode ou não entrar em nossas vidas"), apresentando uma estrutura das histórias paralelas que ele nos contará como termos de comparação. . (Alovisio; Chatrian, 1997 p. 32)

O diretor ainda corrige o ponto de vista de seu público: no espectro das formas de relacionamento, atraindo para um limite do campo ao sentimental, especificamente amoroso.

A noção de “momento” é a principal característica da produção artística. Ao invés de optar por um enredo dramático, cria-se uma percepção fragmentada do tempo e do espaço, tentando fazer com que o espectador sinta a existência transitória por meio de saltos temporais, *freeze frames* e câmeras lentas.

Ao retornarmos para a primeira cena, com o close no relógio, Wong nos lembra que diferença faz um dia - “que poder um habitante de Hong Kong poderia desejar mais do que controlar o próprio tempo?”. O desejo coletivo de conservar uma cultura ameaçada de desaparecimento é articulado cinematograficamente pela sobreposição de edição e repetição em série:

Esses dispositivos... chamar o tempo de volta. A onipresença desses dispositivos nos filmes de Hong Kong constitui, se não uma estratégia consciente de reaparecimento, como um ato de defesa contra o desaparecimento iminente, pelo menos um impulso inconsciente. Com a edição sobreposta e a repetição em série, a pessoa se agarra ao tempo ou o retém; o futuro é adiado enquanto o presente ou o passado é saboreado (Abbas, 1997, p.77).

Quando, como acontece imediatamente após o primeiro encontro, as personagens tomam caminhos claramente divergentes e independentes, a expectativa de um desenvolvimento do que foi esboçado é enriquecida (e complicada) pela dúvida quanto à possibilidade de um relacionamento entre elas, que habitam mundos tão distantes.

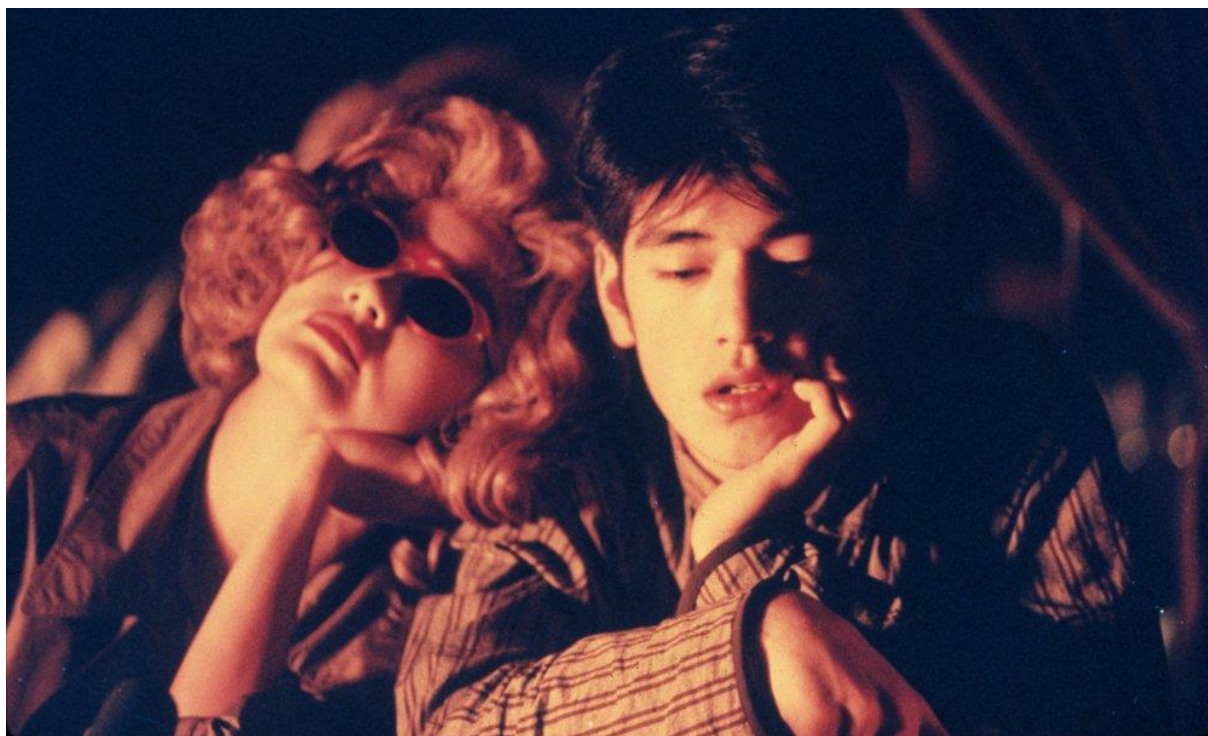
Em resumo, em uma inspeção mais minuciosa, o encontro vivido entre os dois protagonistas não compõe uma trama, mas uma subtrama: uma subtrama comum, válida para para as histórias das duas personagens, dado o foco duplo que o diretor-escritor definiu.

O primeiro bloco dramático, portanto, parece cada vez menos compacto e mais bipartido em duas tramas distintas unidas por uma subtrama. No entanto, Wong Kar Wai orquestrou um plano preciso para fazer com que as duas tramas fossem percebidas como inextricavelmente ligadas, englobadas em uma unidade temática superior: o amor impossível. . (Alovisio; Chatrian, 1997 p. 33-34)

Comparando as duas histórias, descobrimos que elas são construídas de maneira especular e invertida: como os dois lados de uma moeda. Por um lado, temos um jovem policial passando por um tormento emocional; gastando suas noites comendo constantemente, tentando escapar da solidão e manter contato com outras pessoas, explorando todos os meios para criar vínculos e evitar que os existentes se dissolvam, extremamente falante, disposto a revelar sua própria crise, seu íntimo e a se envolver.

Por outro lado, há uma mulher mais madura que vive na ilegalidade, sendo uma traficante de drogas que sofre as consequências de um negócio arriscado; que não toca em comida; prefere uma dimensão solitária; que, quando tem contato com outras pessoas, é para obter informações ou para matar; taciturna, reticente, tendendo a revelar apenas o mínimo sobre si mesma, misteriosa e hermética. As personagens (de mundos diferentes) são separadas por telas divididas, e, até mesmo, a própria Hong Kong é espremida no quadro como personagem.

Figura 25: Takeshi Taneshiro e Brigitte Lin



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

Mas, paralelamente ao distanciamento de dois universos e duas personagens, Wong Kar Wai também trabalha na direção oposta: construindo itinerários semelhantes (supermercado, metrô, becos, restaurantes fast-food) e realizando as sequências dos protagonistas nos mesmos locais, embora não mostre a coincidência real de locais, espalhando uma aura de *déjà-vu*, que passa a impressão de que os caminhos dos dois se cruzam continuamente. Isso, somado a elementos que se repetem em ambos os enredos e constituem referências textuais, cria no espectador uma comparação entre os lados opostos da moeda e a considerá-los intimamente ligados, pois apresentam-se como partes do mesmo ambiente e contexto.

Quando, finalmente, o destino faz com que os dois caminhos se cruzem em um evento narrativo já esperado, mas improvável em seu resultado, uma reviravolta reúne duas figuras opostas, para que se ajudem mutuamente por uma noite, em duas solidões que não se colidem, mas se encontram.

Wong Kar Wai falou desta estrutura binária em *Amores Expressos*, demonstrando como essa bipartição está profundamente enraizada ao hipertexto. Existem duas opções: uma pessoa

pode entrar em nossas vidas ou não. Wong Kar Wai analisa os dois casos: o primeiro segmento do filme mostra uma "entrada" perdida.

O discurso se refrata em si mesmo e o diálogo se torna um monólogo solitário. As linhas paralelas nas quais os personagens se movem, como se estivessem em uma esteira rolante, não permitem encontros, mas apenas dinâmicas de aproximação que, sozinhas, não são suficientes. O homem, preso em um labirinto sem aberturas para o mundo exterior, é forçado à frustração da eterna tentativa, à repetida volta sobre si mesmo na esperança de um encontro, da satisfação dos impulsos que levam ao outro (Frasca, 1997, p.37).

No segundo segmento, entretanto, vemos a eventualidade oposta: dois estranhos que entram em contato por acaso e, pouco a pouco, invadem a vida um do outro. Neste segundo caso, o amor, o envolvimento extremo, é possível e realizado. É por isso que Wong Kar Wai mantém as histórias do policial e da loira separadas e independentes.

Seguindo Abbas (1997), outros comentaristas de Wong, como Tsui (1995); Stokes (2002) e Tong (2008), diriam que a situação única dos habitantes de Hong Kong colonial - ansiosamente antecipando o futuro, relembrando nostalgicamente o passado, impotentes para deter o presente efêmero - foi perfeitamente capturada pelas manipulações visuais do tempo cinematográfico do diretor.

Enquanto o policial e a moça seguem rotas paralelas e nunca, com uma exceção, se cruzam; no segundo segmento é criada uma dinâmica semelhante à de uma perseguição/perseverança. A história passa do espaço do Midnight Express (onde a garota trabalha) para o espaço do mercado quando o policial mudou de turno.

O risco dessa estrutura, que beira o geométrico, é o esquematismo episódico. Wong Kar Wai precisa evitar esse obstáculo. Para isso, ele consegue não apenas provocar sensações de déjà-vu ao introduzir/antecipar, quase subliminarmente, as personagens do segundo bloco já no primeiro, e não apenas construindo um sistema de referências cruzadas e analogias entre os dois segmentos principais, mas, em especial, pela criação de uma estrutura comum vinculada a um local preciso, o Midnight Express. As ruas lotadas e iluminadas de Hong Kong são as locações centrais da obra. Neste caso, as sequências ambientadas no restaurante fast-food abrem e fecham o filme, e a junção/conexão entre o primeiro e o segundo segmento ocorre mais uma vez no mesmo estabelecimento.

O restaurante *Midnight Express* é o ponto de partida e de chegada de todas as andanças; a referência e o centro de um universo babilônico pelo qual várias personagens nos guiaram em suas caminhadas noturnas e diurnas, nas quais nos convidaram a nos perder: sejam os becos, as

estações de metrô, bares, os supermercados, todos são parecidos, e talvez sejam iguais, mas o restaurante é sempre imediatamente reconhecível. Wong consegue elevar o restaurante e a uma personagem, com isso, ele não só consegue fazer com que os dois principais segmentos narrativos se encaixem em uma realidade, mas também enraizar as personagens, suas aventuras e suas solidões.

5.2 Afetos Efêmeros

Amores Expressos, apesar de seu aceno às convenções comerciais do gênero gangster/policial, especialmente na primeira história, ainda consegue abrir as possibilidades afetivas invisíveis dos espaços urbanos aparentemente comuns de Hong Kong

A segunda metade do filme se concentra em outro local único da cidade, as escadas rolantes centrais. Mais uma vez, o espaço urbano influencia a forma como o amor é vivido na cidade.

Sendo a maior extensão de escadas rolantes do mundo, o sistema cobre mais de 800m de distância e atravessa uma elevação de mais de 135m de baixo para cima. Foi inaugurado em 1993 para proporcionar uma melhor ligação entre a região central e as áreas residenciais.

As escadas rolantes cumprem um objetivo de mobilidade urbana ao fornecer f fornecer uma passagem para pedestres principalmente nos períodos de rush, sincronizando o movimento das escadas com o fluxo dos pedestres. Durante a manhã, as escadas rolantes se movem em uma direção descendente, facilitando o acesso aos bairros comerciais e aos escritórios, enquanto à noite o fluxo é revertido para o sentido centro-bairro.

Figura 26: Fei nas escadas rolantes Centrais



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

Apesar de sua funcionalidade, as escadas rolantes também são um espaço lúdico. Em uma passarela elevada que começa na Central, a escada rolante sobe a colina primeiro em meio a prédios baixos, passando por lojas, escritórios e apartamentos particulares, escondidos de olhos curiosos apenas por uma tela de plástico translúcido. Ao chegar à Hollywood Road, com seus altos apartamentos e lojas de antiguidades, restaurantes e bares começam a predominar, as telas são removidas e o voyeurismo. O olhar é generosamente incentivado na esperança de atrair a pessoa a parar e gastar algum tempo e dinheiro em uma loja ou restaurante. (Gan, 2003, p.4)

Wong enfatiza os prazeres do voyeurismo e o despertar dos desejos de consumo, que fazem parte da experiência de andar nas escadas rolantes, e converte esse sentimento ao desejo romântico entrecortado pela sensação de consumo. Aqui o amor em nada é diferente dos vestidos na vitrine ou das comidas nos restaurantes, ele se apresenta como uma mercadoria pronta para o consumo, construído para atender o desejo e a falta de qualquer um que pudesse pagar seu preço, nesse contexto Fei se insere na lógica do capital.

O apartamento do policial está localizado nas seções inferiores das escadas rolantes e, para Fei, a escada rolante é o lugar onde seu senso de curiosidade e seu objeto de desejo romântico se unem, Para Gan (2003, p. 4): as escadas rolantes também funcionam “como uma metáfora para o romance na cidade - o lugar desperta curiosidade e desejo, mas só permite que você olhe e não toque”.

Existe desta forma um espaço que separa, que distancia o espectador do espetáculo, esse espaçamento é também a distância que separa um observador de seu objeto observado, como em uma sala de cinema por exemplo.

Fei começa explorando o espaço dele, limpando-o e habitando-o. Depois, ficando mais ousada, ela começa a embarcar em um programa de mudanças, trocando ou adicionando vários itens em seu apartamento: uma nova toalha de mesa, novos lençóis, uma nova caneca para sua escova de dentes e uma foto de si mesma. Ela dá muita atenção ao espaço dele como uma expressão de seu amor, sinalizando sua presença e influência na vida dele. Presumivelmente alheio às mudanças feitas por Fei em sua ausência, o policial torna os acréscimos e ajustes parte de sua vida cotidiana, interagindo com os objetos na ausência da moça e incorporando-os a sua rotina, como um casal que trabalha em horário alternado e embora não se vejam acostumaram-se a presença um do outro.

Figura 27: Fei explora o apartamento - *Amores Expressos* (1994)



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

Ele come a comida com a qual ela reabastece sua despensa e conversa com o brinquedo Garfield gigante que ela coloca no lugar de um urso de pelúcia branco. Esse é um amor realizado em um espaço intermediário e a distância se torna parte do registro do desejo romântico.

Ao discutir a relação entre "O desejo se baseia na falta", Gan reflete sobre os pressupostos levantados por Catherine Belsey (1994, p. 38 apud Gan, 2003, p. 5) faz a seguinte afirmação:

Todo objeto de desejo adulto representa um objeto original que está perdido para sempre, e que ele representa. Como cada substituto, cada representação, é sempre apenas isso e nada mais, ele nunca poderá ser totalmente o objeto do desejo inconsciente. A perda retorna como a impossibilidade de satisfação perfeita.

Para a autora a linguagem, portanto, frustra o desejo, oferecendo apenas inúmeras substituições e representações, mas nunca a coisa "real", fazendo com que o desejo espere. Ele não só precisa esperar, como também precisa esperar à distância, enquanto o objeto de desejo está em outro lugar.

Desejo e perda são vistos presos em uma dialética sem fim, que é a da experiência do espectador quando se depara com objetos cujo propósito é ao mesmo tempo incomodar e atormentar. Trabalhando com nossa experiência física de perda, com a mecânica da memória e do desejo, estas obras se inscrevem e negam satisfação.

O aproveitamento da iconologia por Belsey (1994) para seu empreendimento metacrítico cruza-se com sua preocupação duradoura sobre como o desejo e a sublimação e perda informa nossa vontade de interpretação. Esta interseção crítica explica por que a noção de ilusionismo apareceu com tanto destaque em seu trabalho desde a década de 1990.

Figura 28: Fei e Blonde se encontram - *Chunking Express* (1994)



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

O desejo não só tem uma dimensão espacial, mas também de ordem temporal, sendo que a distância entre os dois personagens é o terreno perfeito para o desejo romântico florescer e ser sustentado tanto de maneira simbólica enquanto sentimento, quanto de maneira palpável, nos traços que esse amor deixa no espaço afetado. A maneira de Fei declarar seu amor de forma espacial estabelece um relacionamento que depende em grande parte da ausência. Ao concentrar suas atenções no apartamento do policial, evitando a proximidade física com ele, é a maneira de Fei transformar a falta que está no cerne do desejo em uma virtude. Tendo aceitado a falta romântica na forma da ausência física, a personagem fica livre para se entregar à plenitude de suas fantasias sobre seu objeto de desejo, habitando o espaço dele. A presença do amado não é essencial, é a presença de seu espaço de vida, sinalizando sua existência idealizada em outro lugar que é importante.

5.3 Contatos Imediatos

Quando tratamos de produções cinematográficas, as emoções retratadas e provocadas tendem a ser satisfatórias, específicas e inequívocas, em outras palavras, existe uma extrapolação das emoções quando expressas na tela. Os filmes de Wong também são experiências emocionais, mas tendem a retratar e despertar estados emocionais mais difusos. Seus protagonistas, muitos deles - não inclinados a se emocionar abertamente - são propensos a expressar emoções complexas, compostas ou contraditórias, provocando respostas emocionais poderosas, porém difusas.

He Qiwu (Takeshi Kaneshiro) após ser abandonado por sua namorada, busca contato com o funcionário do restaurante fast-food que costuma frequentar, mas chega tarde e sua busca é negada. Cada vez mais desanimado, ele decide não desperdiçar sua noite de qualquer maneira e avança para o telefone do restaurante fast-food em uma tentativa vã de marcar um encontro com alguém. Giampiero Frasca, em seu capítulo na obra de Alovísio e Chatrin (1997), discutirá:

Wong Kar Wai organiza a encenação de forma muito simples, mas decisivamente significativa, com apenas três tomadas, que esgotam a sensação de opressão do indivíduo e suas ambições comunicativas. Ao observarmos a cena, percebemos que o telefone está sempre na borda da imagem, tendendo para uma tela apagada, ainda não realizada, mas, ainda assim, destacando seu caráter marginal. (Frasca, 1997, p. 37)

Figura 29: Tristeza ao Telefone



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

He Qiwu é enquadrado de baixo para cima, de costas para a lente da câmera. Ao seu redor, em um jogo de luz e anúncios em neon, o gigantismo visual do restaurante de fast-food parece englobar o personagem ao telefone com sua fria imensidão.

O movimento cinematográfico para trás do balcão revelando o proprietário também nos convida para uma comunicação, que à princípio parece não evoluir, nós também aguardamos a comunicação de He Qiwu, caso ela não evolua, nos encontramos em uma espécie de impasse existencial do qual é difícil sair. Um novo desvio da câmera, uma nova tentativa de ligação telefônica. O quadro agora pende para a direita, o personagem está sentado: a última oportunidade também foi em vão. Terrivelmente desanimado, He Qiwu se levanta, deixando o aparelho telefônico solto com o fio balançando.

A comunicação é permanentemente interrompida em uma espécie de curto-circuito, gerando o dilema da (não-)comunicação entre o receptor imanente (ou seja, na tela) e o espectador (nós), enquanto as palavras de He Qiwu acabam sendo importantes em um nível transcendente (em relação a uma comunicação com o espectador). De fato, as frases telefônicas de He Qiwu não são atendidas; do outro lado da linha, não é emitido um único bipe significativo. É somente para além da tela que as expressões do personagem encontram sua razão de ser.

Além disso, o uso do espaço em 360 graus isola o homem em um círculo indestrutível de eterna solidão. O homem de Wong Kar Wai é despersonalizado, sua figura inteira no terceiro quadro, além de estar completamente obscurecida por uma cinematografia habilidosa (que continua a focar na decoração penetrante do restaurante fast-food astutamente iluminada), que deixa o rosto do ator fora da borda superior do quadro e seus traços característicos estão agora em outro espaço que não pertence ao do filme. Só resta à personagem deixar o quadro. Então, ele passa pela lente para a esquerda, em direção à plateia, para onde a impossibilidade de comunicação dentro do filme o leva inevitavelmente em sua ânsia por contato.

Telefones dos quais quase não sai uma palavra, diálogos perturbados pelo volume da música, canais de comunicação com a presença constante de um ruído que impede seu fluxo. O homem de Wong Kar Wai é reduzido a falar com o “nada”. A alienação, outra vez proposta como temática cinematográfica, escapa do domínio teórico e invade a vida prática, sendo retratada no cinema nesta e em tantas obras como um dos principais desafios do homem contemporâneo. Assim como o telefone e os neons, as imagens aceleradas do trânsito de Wong também nos mostram como, no nível da vida cotidiana o global é vivenciado não apenas como um grau maior de conexão, mas também como desconexão.

Ao não ter suas necessidades de reconhecimento supridas, o homem busca alternativas para se encontrar na sociedade moderna. Em *Amores Expressos*, He Qiwu busca consolo para suas aflições conversando com seu cachorro, mas reconhece que seu interlocutor não pode compartilhar sua dor. O policial com o número de série 663, por outro lado, busca conforto conversando com objetos inanimados. Ele os consola "porque eles ficaram tristes", assim, um sabonete, um pano pingando (que é aconselhado a não chorar porque, caso contrário, se tornaria um trapo), um rato de pelúcia e um fantoche de cachorro são tratados como seres vivos, em uma hipótese fílmica que adquire grande significado à luz da situação de solidão e alienação em que os personagens se encontram. O rato de pelúcia e o cachorro ocupam uma porção de espaço equivalente à do homem, em uma caracterização extrema que ressalta, mais uma vez, sua alteridade em relação à realidade e à necessidade de um microcosmo a ser gerenciado para seu próprio uso. No contexto de solidão e alienação, os personagens de Wang Kar Wai falam para si e não para os outros, não havendo de fato uma comunicação propriamente dita.

Em *Anjos Caídos*, filme que continua a história de *Amores Expressos*, o assassino encontra um antigo amigo de escola no ônibus, mas, novamente, não há diálogo. O assassino, não responde sequer a uma das mil perguntas que o velho companheiro sem rosto lhe faz. Esse último, deixado de lado pela escolha de Wong Kar Wai de colocá-lo no fundo do quadro, parece falar mais com e por si mesmo do que com o amigo. A intuição da direção é sobrepor a voz (interior) do assassino às palavras de seu companheiro, de modo a destacar a impossibilidade de uma resposta em um universo no qual os personagens estão fechados em si mesmos.

Figura 30: Cena do ônibus em *Anjos Caídos* (1995)



Fonte: *Anjos Caídos* (1995)

A comunicação retorna a si mesma e se reflete no caráter. Outro segmento de *Anjos Caídos* é exemplar nesse aspecto: o assassino, sentado em um bar, pede ao garçom da frente que entregue uma moeda a uma mulher que o procurará dentro de dois dias. A câmera enquadra o assassino em primeiro plano; o olhar dele está voltado para a esquerda, fora da câmera, onde, presumivelmente, o destinatário da mensagem está posicionado na cena. O assassino estende a mão e entrega a moeda ao seu interlocutor. A câmera segue a sugestão desse movimento para uma panorâmica direita/esquerda ainda em primeiro plano. O assassino, especularmente posicionado em relação à imagem anterior, que não mostra nada mais do que a imagem refletida em um espelho que faz parte do mobiliário do bar. No decorrer da foto panorâmica, nota-se o braço do barman pegando a moeda da mão do assassino, mas isso pouco importa.

O que importa é a ilusão no espectador de que o destinatário da comunicação pode coincidir com o próprio sujeito que comunica, reforçando, em um nível de consciência, a convicção de que esses personagens têm mais facilidade de se comunicar consigo mesmos do que com os outros.

Contatos pessoais inexistentes, conversas telefônicas unilaterais: o espaço e o tempo desse cinema certamente não ajudam os personagens a superarem suas dificuldades de comunicação. O diálogo busca um ponto de encontro onde essas duas coordenadas essenciais possam gerar uma união - mental, verbal, ideal ou qualquer outra - entre dois seres. Se o espaço inevitavelmente aumenta as distâncias entre dois corpos, e o tempo garante que o contato não ocorra, porque está preso em instantes diferentes, o problema existencial em trilhas espaço-temporais paralelas que não podem chegar a uma interseção efetiva e cronologicamente linear.

A única solução, portanto, é unir o espaço e o tempo para que eles possam, à sua maneira, superar e resistir à transitoriedade do cotidiano, ao qual as personagens não conseguem se adaptar de forma alguma. Assim, o homem de Wong Kar Wai tenta superar seu impasse com a escrita, fixando, sua solidão no papel, na esperança de dilatar ao máximo (ou seja, parar) o tempo em que a comunicação é efetivada e ampliar, ao mesmo tempo, o espaço em que o contato pode de fato ocorrer. Mas, quase fatalmente, algo intervém para tornar impossível esse novo tipo de tentação.

O que é produzido na escrita só pode se propor como objeto quando é colocado diante de uma subjetividade bem definida, a essencialidade da carta se torna indesculpável aos olhos daqueles que não querem receber a mensagem. A importante ação de ler é o correlativo dialético do ato de escrever e isso implica, inevitavelmente, a presença de dois sujeitos distintos dispostos

a se confrontar no mesmo terreno. No cinema de Wong Kar Wai, essa vontade não existe ou, quando aparece timidamente, é a fatalidade que impede o encontro, pelo menos no papel.

"Se você parar em algum lugar, escreva-me uma carta", "E por quê? De qualquer forma, você não as lê". Essas duas falas sucintas de 663 e Fei, em *Amores Expressos*, ilustram de forma paradigmática o que acontece com as personagens quando decidem encontrar outros caminhos para sua falta de contato.

Da mesma forma que o verbal, o texto escrito não se conecta a nenhum outro indivíduo, permanecendo isolado de seu ambiente, puro pensamento desejoso.

Os escritos em Wong Kar Wai permanecem simples marcas escuras em superfícies brancas como a neve, não lidas, arquivadas, esquecidas, adiadas e retomadas quando o espaço e o tempo assumem o controle. Quando esses já tiverem rompido sua relação contingente e, assim, complicado o encontro ou o simples acordo. Em *Amores Expressos*, as personagens entregam (e nunca diretamente aos interessados) cartas no momento em que desejam fazer um distanciamento radical de suas vidas imediatamente anteriores. Talvez o exemplo central dessa tentativa de comunicação seja a reação do policial ao se recusar a pegar de volta a carta de Ah Fei, sobre essa cena Frasca (1997, p. 40) escreve:

A proximidade e a presença simultânea dos dois (espaço e tempo coincidindo) é frustrada por um defeito de contexto que não permite um diálogo pacífico, mas, ao contrário, prejudica as tentativas de fazê-lo. O policial se recusa a retirar a carta, a mensagem que ela contém é de interesse muito relativo para ele, superada pela evidência gritante dos fatos. As situações existenciais contingentes, e não a comunicação, determinam, portanto, a consciência da pessoa.

De maneira similar à primeira, uma segunda carta chega ao número 663. Desta vez, ela é enviada por Fei, que a manda entregar a ele pelo gerente do restaurante fast-food. A carta substitui a presença da mulher no encontro que os dois deveriam ter. O contato é negado e substituído pela presença do papel.

Na hora marcada para o encontro no California Bar, o rapaz se encontra sozinho, tomando uma cerveja para lidar com sua rejeição. Fei, obcecada pela Califórnia dos Estados Unidos (como evidenciado por sua constante execução de *California Dreaming*, dos Mamas and Papas), decidiu se mudar para lá. Mais uma vez a falta é simbólica, embora ambos os personagens estivessem compartilhando o espaço "Califórnia" a proximidade entre eles é inexistente, se enquanto a palavra aproxima, o mundo tangível se apresenta como realidade

intransponível que nega a simplificação do significante e aponta para dois significados distintos, unificados todavia no mesmo logos.

O encontro, é claro, não aconteceu. "Não é que ela não veio, ela apenas foi para o lugar errado; estávamos em uma Califórnia diferente naquela noite, há uma diferença de horário de 15 horas entre nós". De acordo com a voz interior do 663, apenas a condição espacial que não é verificada, enquanto a temporal introduz um curioso paradoxo que confirma a impressão de que os personagens de Wong Kar Wai vivem em paralelo sem nunca se cruzarem de forma decisiva. Wendy Gan (2003, p. 5) ao discutir o final do filme chega à seguinte conclusão:

Sendo um meio eficaz de sustentar o desejo romântico: a ausência física disfarça a falta real no Outro e permite a ilusão de plenitude, enquanto o espaço compartilhado, agindo como uma espécie de fetiche, mantém um senso de conexão entre as duas partes. Existências contemporâneas e paralelas, conscientes de sua existência mútua, mas incapazes de se encontrar em um nível comunicativo e, portanto, condenadas a uma solidão desesperadora.

Desta vez, o policial abre a carta de Fei, mas deixa de lado suas ambições receptivas no momento em que percebe que o destino da viagem não poderia mais ser lido, apagado pela água que a folha de papel pegou na chuva. Neste caso, é a mensagem que está com defeito, sua incompletude determina a incomunicabilidade.

As personagens agora estão imersas em sua solidão, insatisfeitas e presas em uma alienação inevitável. Os homens de Wong Kar Wai não conseguem se comunicar por causa da absoluta falta de contato. O telefone, as reuniões perdidas, as cartas não lidas, o *pager* abandonado são emblemáticos da falta de um canal físico entre o remetente e o destinatário que permita que a comunicação seja iniciada e depois mantida. Quando por acaso, o encontro ocorre, como no ônibus, falta uma conexão psicológica que consegue tornar tangível o que é dito, que transforma as meras palavras em algo que possa acessar o reino do significante.

A frustração da função fática e a desconstrução absoluta da função conativa. A orientação para o destinatário no filme é interrompida, o fluxo de comunicação sofre uma fratura e desencadeia o feedback que leva ao diálogo com objetos ou com a própria imagem refletida no espelho. Embora os enunciados no texto não passem, o canal que idealmente conecta o filme e o espectador acaba sendo desimpedido: a mensagem no cinema de Wong transcende o destinatário fictício para se concretizar no destinatário real sentado na plateia. Frasca (1997, p. 41)

Um filme se realiza na operação de sua exibição pública onde o espectador torna-se receptor da comunicação cinematográfica, com esse pressuposto em mente podemos inferir que

o público também capta todas as mensagens sem destinatários da obra e que as comunicações “frustradas” se realizam também na conexão com o público.

Para a personagem dentro do filme que fala para a câmera que não pode responder, nós assumimos o mesmo papel do cachorro, que é o interlocutor de uma conversa que não se concretiza, ou dos objetos inanimados.

5.4 Dois contos de uma cidade

A montagem artística de Hong Kong, através da obra de Wong Kar Wai, manifesta a divergência entre a narrativa oficial da cidade altamente engrandecida e a experiência sensorial privada de caminhar por uma cidade global. Contando uma história de andarilhos abandonados em uma cidade. Desde prédios decrepitos a uma pequena loja de fast-food, de apartamentos em formato de colmeia, do movimentado aeroporto, os pedestres mapeiam uma cidade própria diferente da metrópole global reluzente apresentada nos catálogos de agências de viagens.

O filme mergulha na essência pulsante de Hong Kong, não apenas como uma localização geográfica, mas como um espaço onde os sonhos se entrelaçam com a realidade, onde os corações solitários buscam conexão em meio à agitação urbana. Wong Kar-wai retrata a cidade de forma impressionista, capturando não apenas seus arranha-céus deslumbrantes e suas ruas movimentadas, mas também sua alma vibrante e multifacetada. Ela se torna um protagonista por si só, um cenário dinâmico onde os protagonistas se perdem e se encontram, onde as histórias de amor e solidão se desdobram em meio aos neons cintilantes e aos becos escuros. Neste contexto, as personagens são retratadas como andarilhos abandonados, navegando pelas ruas sinuosas e pelos corações partidos de uma cidade que nunca dorme. A capital, portanto, não é apenas um cenário, mas uma presença palpável que molda e é moldada pelas experiências das personagens, refletindo as complexidades e contradições da vida urbana moderna. Em *Amores Expressos*, Hong Kong não é apenas um local, mas um estado de espírito, um labirinto de emoções onde os limites entre o amor e a solidão se desvanecem e onde os destinos se cruzam em meio à imensidão urbana.

Em sua obra *Hong Kong Blue* (2000), Huang Tsung-yi discute o papel do flâneur importante para a construção do cinema, no novo contexto das cidades globais. Se O flâneur experimenta a cidade de forma intensa e fragmentada, e essa experiência é fundamental para sua compreensão da modernidade, como essa relação se mantém ou se transforma ao tratamos das mega-cidades?

Caminhando pela cidade, os dois policiais-flâneur buscam recuperar as relações interpessoais perdidas. Wong Kar-wai se preocupa especialmente em ilustrar o destino deste *flâneur* ao analisar constantemente como o espaço (que representa a globalização) leva ao extremo as emoções arquetípicas do homem urbano, em especial a melancolia. Wong nos convida a considerar se a era da globalização permite o espaço de movimento que “poderia liberar o *flâneur* contemporâneo do espaço social e das relações sociais tradicionalmente definidas” (Huang, 2000, p. 390). Enquanto a cidade do século XIX seduzia e acolhia o homem com a ilusão de liberdade espacial infinita, Hong Kong não parecia tão confortável.

Mapeando a cidade com a câmera e assumindo personagens que caminham por suas ruas, Wong ganha as características do *flâneur* de Baudelaire (1996), encarando a realidade do vasto terreno urbano com um olhar interessado e investigativo. Da mesma forma, a maioria das pessoas em Hong Kong, no ritmo acelerado da vida, terá dificuldade em se relacionar com o hábito clássico do *flâneur* de contemplar o que se vê enquanto passeia pela cidade. (Huang, 2000, p. 390)

Por essa ótica, Wong testemunha o processo de urbanização para inscrever a imagem de Hong Kong antes dela ser totalmente perdida, em um esforço de capturar o espaço social sempre mutável.

Muitas pessoas me perguntam se Chungking é uma carta de amor que escrevi para Hong Kong. Mas eu não sou tão romântico. Para mim parece mais com um mapa ou um diário. Todas as cenas foram filmadas de acordo com a lógica do lugar. Se você vai à Hong Kong depois de assistir Chungking, certamente não ficará perdido (Bailey, 1997, p. 3 apud Huang, 2000, p. 390).

O mapa/diário citado por Wong implica na ambição do diretor em capturar a “dialética do lugar”, resistindo à tentação das imagens clichês da cidade, a preocupação do diretor é apresentar uma visão interior colada com a rua e distante dos altos prédios. O título indicando as duas maiores locações do filme, Chungking e Midnight Express na parte central, oferece essa visão deslocada, afastada dos arranha-céus. Wong justifica essa escolha em uma de suas entrevistas.

Chungking é um prédio muito famoso em Hong Kong. Aproximadamente 5000 turistas visitam o lugar todos os dias. Com seus duzentos apartamentos é uma mistura de diferentes culturas. Até mesmo para as pessoas da região, é um lugar lendário onde as relações pessoais são bastante complicadas. Isso sempre me fascinou e me intrigou. É também sempre um lugar muito frequentado por policiais devido ao tráfico ilegal. Esse lugar super populado

e altamente ativo é uma grande metáfora para Hong Kong (Ciment, 1995, p. 13 apud Huang, 2000, p. 390).

Assim, a Hong Kong de Wong Kar wai não se apresenta com “seu horizonte cintilante tomado por prédios, com toda sua tecnologia e imponência” (Huang, 2000, p. 390), Wong apresenta, desde a primeira cena, uma versão desconhecida para o mundo, que se nega a ecoar as imagens clichês da paisagem urbana. O que interessa para o diretor são os prédios decrepitos, que sustentam um senso fantasmagórico da cidade. Com essa cena de abertura o diretor prepara a audiência para explorar cantos ainda mais ocultos da cidade com seus movimentos de câmera.

Huang (2000) infere que Wong pretendia fornecer, com seu filme, um documento artístico e autêntico do espetáculo urbano de Hong Kong, levando seu público ao longo do “caminho menos trilhado”. Encontramos na obra de Wong “espaços de encontros”, representados por locais transacionais e estabelecimentos comerciais, e “espaços privados”, como casas e apartamentos, mas não vimos nada sobre o “espaço global” característico das grandes cidades, representado por templos, palácios e prédios políticos e administrativos. Essa representação do espaço global de Hong Kong reside distante da realidade diária da classe trabalhadora nas ruas.

Os policiais que patrulham as ruas se sentem mais confortáveis nas lojas de conveniências do que nos grandes shoppings centers, o acúmulo de capital estrangeiro pela venda de drogas nada tem a ver com os investimentos internacionais, o espaço de habitação dos personagens de Wong não são os hotéis ou os grandes escritórios. A ausência do espaço global espelha a dimensão realista da experiência da metrópole para quem a conhece andando e sugerindo um limite entre os opostos da cidade.

O global do filme (representado pelo elegante restaurante Califórnia) denota frustração e perda para as personagens, sendo o local do primeiro encontro que não aconteceu, representando também uma espécie de barreira material da infraestrutura urbana que pode ser transgredida, mas não apagada. Esse senso de liberdade, que deriva da transgressão, é efêmero e ilusório, servindo como válvula, que permite a subversão da hierarquia social apenas o suficiente para manter a estabilidade da sociedade. Essa Hong Kong monumental, que é invisível para as personagens, testifica eloquentemente sobre as barreiras impostas, enquanto consequência da polarizada cidade global.

Figura 31: Policial 663 no restaurante California



Fonte: *Amores Expressos* (1994)

Para o diretor, ela não impressiona. O fascínio de Wong está nos espaços de encontros, o espetáculo da cidade-metrópole gera nele um distanciamento, mantendo a característica essencial do *flâneur* de Benjamin (1994), que tem o cenário urbano como espetáculo e passeia por ele como quem estivesse contemplando um diorama, descolado de qualquer envolvimento.

A construção do espaço na obra do diretor contribui para o tom do filme. Ao se aproximar das camadas sociais das personagens, notamos a leveza de suas interações, que são cortadas pela melancolia representada pelos espaços globais.

Se, por um lado, Wong-Kar Wai nos ajuda a reconsiderar o “mito da globalização e os espaços urbanos” (Huang, 2000, p. 398) que se apresentam como miragem, por outro, ele ironicamente confirma a onipresença do poder da globalização, que se estende na vida de cada habitante da cidade. O invisível é de fato onipresente, e, por mais que não seja mostrado, seu impacto é perceptível durante todo o filme.

6. O Espaço dos excluídos: Considerações sobre a obra *Plataforma* (2000), Jia Zhangke

Os três primeiros longas-metragens de Jia são chamados de sua "trilogia da cidade natal", que se destaca por sua tocante poética do desaparecimento¹⁵, o que o torna "um cronista ou historiador dos anos pós-socialistas" (Berry, 2009, p. 121).

A identificação de Jia com o realismo tem sido central para grande parte dos estudos em torno de seu trabalho, mas a ligação adicional que estabeleço implica o realismo relacionado a uma preocupação com o movimento ou a circulação.

Enquanto diretores da Quinta Geração, como Zhang Yimou (*Raise the Red Lantern*) e Chen Kaige (*Farewell, My Concubine*), alcançaram reconhecimento internacional, no final dos anos 80 e 90, utilizando drama histórico visualmente rico como plataforma para comentários sociais, os cineastas da Sexta Geração partiram de tal esplendor.

Diretores como Jia surgiram na década de 90 com um gosto pelo cinema documental, que tratava das histórias de pessoas comuns dos dias de hoje, e a "geração urbana" posteriormente se tornaria objeto de fascínio do público da arte ocidental por sua produção cinematográfica aparentemente dissidente dentro de um país famoso pela sua censura. Eles tratam da sociedade chinesa e dos habitantes da cidade, nos anos de reforma da década de 1980 até o início do novo século, em um processo cada vez mais profundo de globalização, no qual a China se integra.

Michael Berry (2009, p. 14) considera que os diretores da década de 90 consistem em uma trilogia "não no sentido de qualquer continuidade narrativa verdadeira entre as histórias ou personagens, mas sim em termos de uma visão estética compartilhada, crítica social e terreno sócio-geográfico-histórico comum pelo qual passam".

O crítico também observa que, em termos de habilidades cinematográficas, embora na superfície, eles apareçam como "exercícios cinematográficos que carecem de tensão, desenvolvimento de enredo e drama" (Berry, 2009), o que está "oculto" é que os filmes são "um filme de ficção e drama", o que está "escondido sob essa superfície é um mundo rico em nuances carregado de paixão, poder, sensibilidade aos detalhes e um arco narrativo meticulosamente proposto. Este tipo de paixão também aparece no trabalho de estreia de outros diretores da Sexta Geração, geralmente relacionados à autoexpressão do artista ou um relato autobiográfico. A era

¹⁵ Xudong Zhang, "Poetics of Vanishing: The Films of Jia Zhangke," *New Left Review* 63 (Maio-Junho 2010).

da reforma social serve como dinâmica intrínseca para esse tipo de narrativa cinematográfica. É amplamente aceito que, em comparação com outros cineastas da Sexta Geração, a "aplicação do realismo no local" de Zhangke gera uma "temporalidade de fluxo de contingência, talvez até de caos", resultando em "um relato da marketização pós-socialista que é, na melhor das hipóteses, ambivalente.

O segundo filme de Jia Zhangke reflete a década de grande agitação, que abrangeu o período entre a morte de Mao (1978) e que antecedeu o movimento Tiananmen, em 1989. Nas palavras de Kim (2016, p. 106):

A atmosfera otimista da Nova Era gerou grandes expectativas e visões utópicas tanto para as pessoas comuns em locais provincianos, quanto para os intelectuais da elite urbana. Para os primeiros, a transformação social da década de 1980 incluía uma mudança visível e incorporada na realidade de suas vidas cotidianas; enquanto para o segundo grupo, foi uma mudança de ideologia e um projeto de modernização.

Plataforma (2000) delinea as experiências e memórias dos indivíduos de transição social por meio da ascensão e queda de uma trupe local de artistas de performances culturais, podendo ser considerado como uma tentativa de personalizar ou localizar o tempo nacional chinês no tempo específico que um indivíduo experimentou. Assim, a obra relembra as memórias e experiências individuais da década de 1980 a partir da perspectiva atual da década de 1990 e início dos anos 2000, capturando uma percepção de como as pessoas comuns vivenciaram a Nova Era, ao invés de se calçar nos discursos centrais e ideológicos.

Muitas das transformações foram mediadas por produtos culturais e comerciais como música, romances, filmes e peças de teatro, gerando um sentimento de nostalgia pública pelo passado revolucionário da China tem se difundido na sociedade chinesa, gerando a chamada "indústria da memória".

Como o passado é refletido nas memórias populares, a história passa a ser narrada novamente pelas pessoas comuns. A Revolução Cultural, por exemplo, é lembrada por ex-Guardas Vermelhos, a fome do Grande Salto Adiante é testemunhada por camponeses comuns. Seja nostálgica, traumática ou crítica, a "política da memória" gera disputas sobre interpretações de experiências históricas entre a história oficial e a memória social, e entre diferentes versões de memórias populares (Lee; Yang, 2007. p. 3).

Portanto, a história oficial e as memórias são distintas, enquanto a história oficial é tida como o discurso coletivo “verdadeiro” desenhado por aqueles que mantêm as estruturas de poder, as memórias são construídas pela individualidade das pessoas. Como aponta Stuart Hall

(1997), as histórias da margem por meio das memórias são mais dependentes de impressões subjetivas do que da cronologia objetiva da história oficial, conforme apresentada nos livros didáticos.

Os sujeitos do local, da margem, só podem entrar em representação, por assim dizer, recuperando suas próprias histórias. Eles precisam recontar a história de baixo para cima, e não de cima para baixo.... Essas são as histórias ocultas da maioria que nunca foram contadas (Hall, 1997. p. 34).

Plataforma é um filme que ecoa essa proliferação de memórias populares desde o final da década de 1990. O filme lida com o passado como memória e, portanto, a história é ambígua e solta em vez de delicadamente planejada. Em outras palavras, o filme tenta capturar a atmosfera da época em vez de apresentar os "fatos" do que aconteceu naquele momento.

Embora o filme tenha cerca de duas horas e meia de duração, o enredo é um tanto simples. O esboço da história é o seguinte: no inverno de 1979, em Fenyang, uma trupe de artistas de performance cultural encena o drama *Trem para Shaoshan* (火车相哲烧山泡Huoche Xiangzhe shaoshan pao) com o objetivo de engrandecer o Presidente Mao.

Durante o período proposto, a trupe enfrenta a transformação social da Reforma. À medida que a trupe é privatizada, seu repertório de apresentações muda de artes de propaganda para shows populares. Os valores estrangeiros começam a ser naturalizados, os artistas fazem permanente no cabelo, dançam ao som de música disco e cantam músicas populares de Hong Kong e Taiwan. Nessas condições sociais em transformação, novos membros se juntam à trupe, enquanto outros partem para uma nova vida. A trupe viaja de um lugar para outro apresentando-se para ganhar a vida, mas sua situação piora. Por certas vezes, seu desempenho é rejeitado, e os personagens percorrem um longo caminho em vão. Não sendo mais bem-vindos, seu show não é mais assistido por ninguém.

Um dia, depois de 10 anos de agitação, Cui Mingliang finalmente volta para casa, mas seu lar não é mais o que costumava ser.

6.1 A memória enquanto espaço

Em *Plataforma* (2000), o tempo é episódico. O período de dez anos é tratado como se fosse uma unidade, em vez de ser dividido em fases correspondentes a eventos sociopolíticos específicos. Os acontecimentos do filme são fragmentados e não cronológicos. Enquanto uma cena que cobre um tempo curto da trama é prolongada, duas tomadas que cobrem um longo

intervalo de tempo são diretamente conectadas. Assim como na memória, a causa e o efeito são ambíguos, a ordem dos eventos é frequentemente invertida. O que Jia captura não é a história, mas uma imagem da história. Em sua análise da obra, Kim (2016, p. 111) afirma que:

O tempo não é transmitido por meio de incidentes sociopolíticos, como a implementação da política do filho único (1979), o trigésimo quinto aniversário de fundação da RPC (1984) e a repressão na Praça Tiananmen (1989). Em vez disso, ela é transmitida por meio de mudanças na cultura popular: moda, filmes, dança e música popular. O tempo no filme é refletido por experiências individuais: os momentos em que a calça boca de sino era popular; o cabelo com permanente era um ícone da moda; o período em que o filme indiano *Awara* (1951) foi exibido nos cinemas; o momento em que os personagens se reuniram para dançar disco e cantaram juntos a moderna música de rock *Genghis Khan*; quando ouviram pela primeira vez a cantora pop taiwanesa Deng Lijun (Teresa Teng) através de fitas piratas; e a música pop-rock chinesa *Platform* (展台 Zhantai) expressou seus sentimentos.

O emprego da cultura popular como um marcador temporal transmite não apenas a passagem do tempo, mas também as personalidades e emoções dos personagens do filme. Por um lado, cada traje se refere a um período específico considerado popular; por outro, as várias tendências coexistem simultaneamente para representar uma situação de transição através de fases de tempo mistas. Cecilia Mello (2019) trata do termo “hipermídia”, como no trecho abaixo ao discutir a obra:

Exemplos de hipermídia são o uso de transmissões trechos de outros filmes, telas de celulares, computadores e tablets, vídeos de karaokê pop, transmissões de rádio e música pop, entrelaçados na narrativa de seus filmes com efeitos variados, embora nunca com a intenção de desviar a atenção do real. De fato, esses efeitos estão em sintonia com a crescente experiência da hipermídia em nossos dias [...] como parte integrante da experiência de Jia ao crescer na China na década de 1980, quando gradualmente as mediações chegaram às casas e às vidas das pessoas. A memória da década de 1980 e a experiência da contemporaneidade, portanto, são marcadamente hipermidiáticas, e essa característica do real está impregnada na forma e no conteúdo da obra autoral de Jia Zhangke (Mello, 2019, p. 86).

Como o passado é lembrado por meio da cultura popular vivenciada na época, ele é a época, ele é personalizado por meio da experiência específica de um determinado lugar. Embora um determinado produto cultural tenha sido originalmente produzido e/ou importado oficialmente para a China há muito tempo, ele se referiria ao tempo presente se um indivíduo o encontrasse agora.

As maneiras pelas quais a Nova Era foi vivenciada de forma diferente. Embora os discursos centrais e oficiais dos intelectuais durante o período tenham sido marcados pela

expectativa de novas mudanças sociais, os indivíduos em nível local possivelmente se decepcionado com a nova transformação social vivenciada fisicamente na realidade ou mesmo ter sofrido como resultado dela.

A chegada da era do consumo mencionada por Jia está diretamente relacionada à implementação de Deng Xiaoping, a partir de dezembro de 1978, das metas econômicas da década de 1960 de Zhou Enlai, conhecidas como as Quatro Modernizações, que marcaram o início da era da reforma na China por meio da ênfase em quatro áreas: agricultura, indústria, defesa nacional e ciência e tecnologia. [...] Desde então, a China tem se tornado cada vez mais cheia de viajantes, que cruzam o país em busca de novas oportunidades, voltando para casa ou saindo de férias, um fenômeno sem precedentes na história moderna do país (Mello, 2019, p. 80).

Plataforma começa com um apito longo e agudo em uma tela preta. Quando o som do apito se sobrepõe ao som da multidão tagarelando, o plano geral de abertura revela um grupo de pessoas, a fonte desse som, esperando por uma apresentação teatral. *Train to Shaoshan* (Trem para Shaoshan), que Jia usa para representar uma cena social do final da década de 1970, é uma peça que retrata o fato de que diversos passageiros de diferentes classes e origens étnicas no trem em direção a Shaoshan (o local de nascimento de Mao Zedong) estão unidos pelo idealismo socialista. Como um drama de propaganda, a peça de teatro representa o coletivismo socialista como um traço da Revolução Cultural no final da década de 1970.

Figura 32: Encenação de “Um trem para Shaosheng”, *Platform* (2000)



Fonte: *Plataforma* (2000)

Com a introdução do motivo do trem, podemos finalmente identificar o apito que abre o filme como um significante não-diegético do trem imaginário prestes a sair da estação - e o

trem cinematográfico de memórias de Jia Zhangke, que nos levará de volta à sua cidade natal e para a época de sua juventude. Com exceção da primeira tomada da cena, que olha para a plateia do fundo do palco, toda a sequência é filmada em uma longa tomada do fundo do teatro, com os atores individuais mal identificáveis. A tomada extremamente longa funciona não apenas para a distinção entre os artistas individuais no palco, mas também indica que, embora o trem imaginário (composto por uma série de pequenos bancos em que os atores se movimentam) tenha saído da estação, o destino está bem distante e talvez inalcançável.

Após essa sequência de abertura, o filme corta para outra tomada longa mostrando membros da trupe no ônibus voltando para casa após a apresentação. Os dois personagens principais são apresentados como o líder da trupe, Xu, que chama seus nomes para se certificar de que todos estão a bordo. Nessa cena, Zhang Jun e Cui Mingliang são os dois únicos nomes que Xu tem que chamar duas vezes, porque eles chegam atrasados.

Cui, o último a embarcar no ônibus, é particularmente destacado em sua discussão com Xu, que o critica por sua falta de espírito coletivo ao fazer os outros membros esperarem por tanto tempo. A crítica de Xu se volta para o fato de Cui ter imitado mal o apito durante a apresentação. Cui responde que não poderia ter um bom desempenho, pois nunca tinha visto um trem, muito menos andado em um.

Figura 33: O retorno de ônibus



Fonte: *Plataforma* (2000)

Se por um lado a transição entre essas duas cenas iniciais opera para mostrar a transformação social do coletivismo da China socialista para o individualismo do novo mundo

capitalista, temos o trem utópico representando os ideais e aspirações do comunismo, que une diferentes classes sob a égide do idealismo compartilhado. Esse trem simboliza a união, a solidariedade e a busca por um objetivo comum em uma sociedade orientada para o bem coletivo.

Por outro lado, contrastando fortemente com essa imagem, está o ônibus dilapidado do mundo real, onde a discórdia, o sarcasmo e a discussão são predominantes. Este ônibus desgastado é um reflexo sombrio da realidade cotidiana, em que as desigualdades sociais, as tensões e as lutas individuais se manifestam de forma crua e implacável. A mudança de um para o outro não apenas delineia a evolução socioeconômica da China, mas também ilustra a transição de ideais coletivos para uma realidade fragmentada e, muitas vezes, conflituosa. A dicotomia entre o trem e o ônibus encapsula a complexidade e as contradições da sociedade contemporânea, ressaltando os desafios e as nuances inerentes à busca da identidade e do significado em um mundo em constante transformação.

Assim como o tempo em *Platform* é lembrado como memória individual em vez de história nacional o espaço é dividido pela diferença entre o interior como privado e o exterior como público. Enquanto o primeiro está relacionado ao indivíduo, ao desejo e ao futuro, o segundo está conectado ao coletivo, à política e ao passado. Por meio do contraste entre esses dois espaços, o filme mostra o momento de transição social das mudanças do socialismo para o capitalismo, do político para o popular e do público para o privado. (Kim, 2016, p.124)

Em outra cena, Cui e Yin assistem a um filme indiano no cinema, no entanto, o pai de Yin, um policial, chama a filha para o saguão e a dissuade de assistir a um filme estrangeiro em um lugar tão inadequado. Ao contrário da atmosfera livre e vibrante do interior do cinema, a cena do saguão foi projetada como um espaço público que promove o ar solene do poder do Estado.

Figura 34: Yin discute com seu pai



Fonte: *Plataforma* (2000)

Como um significante do sistema socialista, retratos de Lênin e Stalin estão pendurados no alto da parede, e um retrato do jovem Mao Zedong é visto entre Yin e seu pai, a “separação entre esses dois espaços ilustra a tensão e o conflito entre o indivíduo e o Estado, o privado e o público, o desejo e a disciplina.” (Kim, 2016, p. 133)

O poder do Estado é ainda mais enfatizado pelo grupo de jovens forçados a se agachar contra a parede pelo pai de Yin. A forma como a violência é normalizada em toda a obra serve como um poderoso lembrete das mortes que marcaram a história dos anos de Mao (por meio de desastres naturais, perseguição política e fome) e lançou uma sombra escura sobre a “milagrosa era da reforma”. O preço não são apenas as mortes em si, mas a maneira como elas se tornaram uma parte fundamental da vida cotidiana das pessoas.

A clara ruptura entre a geração de Yin Ruijuan e a de seu pai é mais do que uma diferença geracional - uma fissura mais fundamental na política, cultura e história; entre a China de Mao e a nova era pós-socialista. Embora a rápida liberalização e a reforma econômica, que varreu a China na década de 1980, Yin e seus colegas parecem estar na vanguarda do novo país, pois, à medida que o filme avança (e as reformas de Deng Xiaoping se tornam cada vez mais difundidas), a geração mais velha parece perder a direção moral que antes estava enraizada no maoísmo e nos elevados ideais socialistas.

Outro exemplo é encontrado no contraste entre duas cenas ambientadas no salão de cabeleireiro e na sala de reuniões da trupe. Enquanto o salão de cabeleireiro onde Zhong Ping faz permanente funciona como um sinal da nova cultura e moda e, portanto, significa a liberdade e o desejo do indivíduo, a sala de reuniões da trupe está relacionada à ordem coletiva e à disciplina do Estado. A distinção é feita de forma eficaz por meio de seu design de tomada semelhante e da edição consecutiva. Ambas as cenas apresentam retratos em posições centrais: a primeira mostra uma modelo feminina com permanente, a outra a clássica foto do Presidente Mao. Esses dois retratos dominam as características dos espaços. Enquanto a cena do salão de cabeleireiro tem uma atmosfera animada, com pessoas com roupas brilhantes e coloridas, a reunião da trupe ocorre em um tom seco e formal.

O efeito é ainda aumentado quando Zhong Ping entra na sala de reuniões da trupe, o elogio ao seu cabelo permanente no salão de beleza é substituído pela piada sarcástica do líder da trupe, Xu, dizendo que ela se parece com uma garota espanhola.

Embora o mundo interno do salão de cabeleireiro de Wenzhou parece ser “um mundo autônomo de liberalismo e abertura, a sala de reuniões da trupe parece ser um exemplo de um espaço socialista conservador” (Berry, 2009, p. 71). A súbita infiltração de Zhong Ping com sua "onda permanente de estilo ocidental" fornece um sinalizador da instabilidade do "socialismo ortodoxo". Essas negociações representam uma parte fundamental da visão estética e da *mis en scène* do filme, bem como da filosofia geral da obra.

Enquanto velhos slogans socialistas são vistos nas paredes da rua e anúncios políticos sobre eventos nacionais são transmitidos pelo rádio, o indivíduo desfruta da nova cultura popular em seu próprio espaço privado, onde o desejo pode ser revelado. (Kim, 2016, p. 134)

Por exemplo, é no quarto de Zhong Ping, que é decorado com pôsteres de modelos, que Yin Ruijuan não só faz fofocas sobre seus namorados e sexo, mas também aprende a fumar. Cui Mingliang e Zhang Jun dançam disco com músicas pop ocidentais em seu esconderijo. Perto do final do filme, há também uma cena em que um grupo de jovens assiste a um vídeo sobre vida sexual em uma sala escura e secreta.

Em outra cena, Cui está lendo *A Dama das Camélias*, e seu pai, erroneamente, acredita que o jovem está consumindo pornografia e o repreende por estar "espiritualmente poluído" pelas culturas capitalistas ocidentais. Essa reação desordenada mostra a assinatura do discurso maoista residual, porém hegemônico. As pessoas, naquela época, só conseguiam assistir a filmes estrangeiros importados e limitados, a maioria dos quais eram adaptados de obras

clássicas do realismo do século XIX e lançados por canais oficiais, o mesmo se dava com as produções de literatura. Assim, elas não tinham acesso ao conhecimento do mundo exterior, pois não tinham a chance de vivenciá-lo; a nova política de reforma e abertura ainda não havia proporcionado um canal viável para isso.

Figura 35: Ruijuan dançando em seu escritório



Fonte: *Plataforma* (2000)

Outra cena que reflete a diferenciação entre o mundo externo e o mundo conhecido é a de Yin Ruijuan dançando em seu escritório, sendo uma das mais comoventes de todo o filme. Depois de se recusar a viajar com Cui e a trupe por ter que cuidar do pai, que adoeceu repentinamente, a moça se tornou agente fiscal em Fenyang. Enquanto ouve músicas populares pelo rádio em seu escritório, ela começa a dançar serenamente sozinha. Embora não tenha podido participar da viagem da trupe, ela ainda guarda os desejos internos de uma artista. Em seu espaço particular, ela pode dançar sozinha, sem conflitos e restrições.

6.2 Império dos signos

Uma característica marcante do filme *Platform*, de Jia Zhangke, que aumenta de forma mais eficaz nossa sensação de virtualidade do tempo é a presença de espaços vazios.

Por exemplo, na cena memorável em que Cui Mingliang e Yin Ruijuan conversam sobre seu relacionamento na muralha da cidade, a câmera fica parada em um determinado momento enquanto os dois personagens se movem para frente e para trás, entre um ponto que podemos ver e outro que está escondido atrás de uma parede, com momentos quando os dois personagens estão fora da tela e nos deparamos apenas com o espaço vazio do muro da cidade. A questão é

que a câmera não está seguindo o movimento dos personagens, mas, em vez disso, nos mostra uma paisagem vazia.

Jia explora os ângulos e a atmosfera desolada do muro durante uma série de encontros que ocorrem ao redor da antiga muralha da cidade de Fenyang. Isso mostra o uso magistral que Jia faz da *mise-en-scène* para retratar a transformação do relacionamento de seus personagens.

E, embora cada sequência seja filmada no mesmo local e com o mesmo elenco, o uso que Jia faz de diferentes ângulos, distâncias de câmera e durações de tomadas mostra seu uso criativo de variações na edição para acentuar o conteúdo emocional.

Figura 36: A conversa aos pés da muralha



Fonte: Plataforma (2000)

Na cena em questão, os personagens descem pela muralha para escapar do olhar do pai de Yin, sua sombra se aproxima e a conversa se deteriora ainda mais. A frieza da cena é reforçada pelo manto de neve e pelo céu nublado, que acentuam ainda mais a distância física e emocional do casal.

Por meio dessas sequências, o lugar simbólico do pai entra em colapso na própria muralha, que foi construída para manter as pessoas afastadas, assim como ele tenta manter Cui fora da vida de sua filha. Firme, imóvel e tradicional, o muro serve como uma metáfora poderosa para a aparente impossibilidade de seu relacionamento. Como um símbolo de imobilidade, proteção contra o exterior e tradição, a muralha também separa os personagens de sua "cidade natal" e do mundo exterior, sendo a antítese direta da simbologia do trem que se repete continuamente e é mencionado no título do filme.

Para dar outro exemplo, em uma cena posterior, quando Cui Mingliang vagueia por uma rua com alguns amigos, a câmera os segue por alguns segundos, mas depois se fixa em um grande outdoor que bloqueia cerca de dois terços da tela enquanto os personagens caminham e desaparecem de nossa visão atrás de uma esquina. Em seguida, vemos duas pessoas saindo correndo de uma loja e virando na mesma esquina. Um movimento regular nos leva de um momento presente para outro no processo de esculpir um espaço contínuo, a atenção deslocada da ação para o espaço vazio cria a sensação de que o presente afunda em um abismo, onde ele não está, e que esse abismo do tempo coexiste com o presente como seu duplo virtual.

Isso explica o ar contemplativo ou até mesmo sonhador que a presença do espaço vazio sempre cria no filme. Como os dois amantes alternadamente ou simultaneamente saem de vista durante sua conversa na muralha da cidade, a cena adquire uma sutil sensação de irrealidade, como se eles não estivessem apenas se movendo para fora do espaço físico, mas sim desaparecendo no outro lado de um espelho.

Com a partida da trupe de Fenyang, no entanto, o trem implícito no título do filme ainda não aparece. Como não há estação ferroviária em Fenyang, a partida de Cui não é feita de trem para as grandes cidades do sul, mas de caminhão para a zona rural próxima, em uma vila de mineração, um encontro que faz com que Cui e a trupe se depararem com as realidades do atraso, da pobreza e exploração. Cui, que inicialmente não reconhece Sanming, fica impressionado com a transformação do primo. O silêncio e a incapacidade de articular suas experiências marcam Sanming, mas, acima de tudo, o profundo senso de tragédia, desigualdade e tristeza que afeta o protagonista.

Figura 37: A conversa aos pés da muralha



Fonte: Plataforma (2000)

Para a maioria dos espectadores chineses que assistem ao filme (principalmente o público urbano) e praticamente todos os públicos estrangeiros, a visão de Fenyang projetada na tela já parece provinciana, mas aqui Jia Zhangke nos lembra que há realidades ainda muito mais desoladoras, a câmera se move lentamente sobre a terra seca, escura e ressecada, apresentando o próprio ambiente em si como outro fator que contribui para a opressão do campo, utilizando do vazio simbólico para a construção do sentido.

Por fim, o tão esperado trem sugerido no título do filme aparece, mas não há "plataforma" e o trem nunca para. Os jovens membros da trupe de teatro correm atrás de um trem de carga que passa pela desolada área montanhosa onde a trupe está presa. O significado simbólico da cena é óbvio: é uma encarnação visual da experiência de espera, tão contrastante com o rápido ritmo urbano. A associação entre o trem e o sentimento de saudade é bastante convencional. O que é extraordinário aqui é como a cena transforma o símbolo comum do trem em uma verdadeira experiência de espera. O elemento mais importante que contribui para isso é a longa e estática fixação da câmera na paisagem vazia da montanha que precede a chegada do trem. Enquanto esperamos pela cena, parece que estamos como se estivéssemos esperando no passado. Nós ouvimos os gritos distantes das pessoas, o apito do trem e a vibração da ferrovia, tudo isso indica movimentos do presente contínuo. No entanto, esses movimentos parecem apenas aumentar ainda mais a quietude da paisagem montanhosa, com a agitação caindo no vazio assim que surge.

Figura 38: A espera do trem



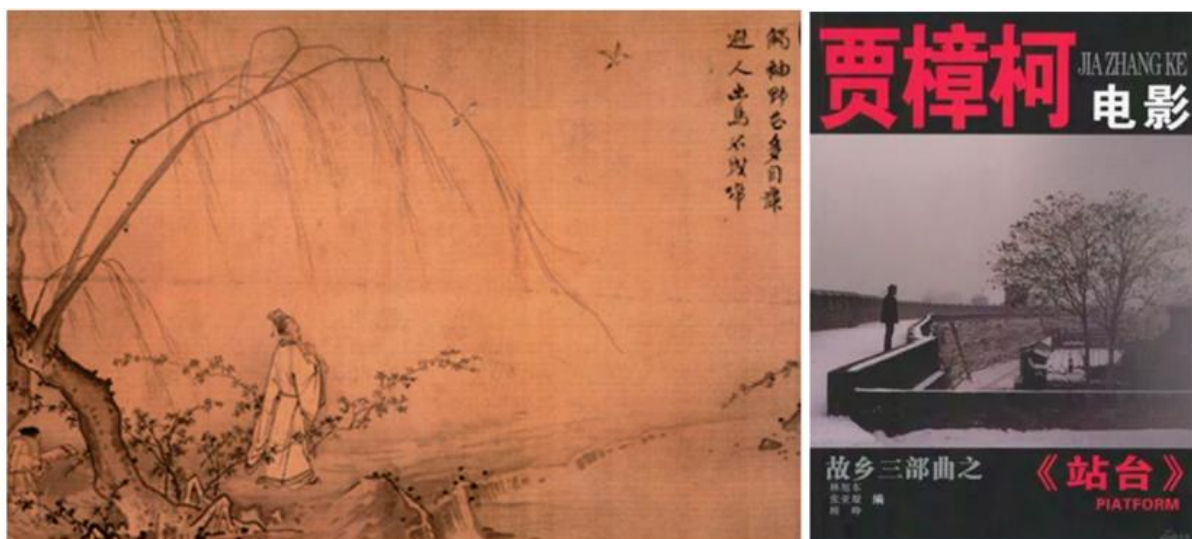
Fonte: *Plataforma* (2000)

A presença do espaço vazio é uma característica importante que Deleuze (1989) identifica nos mundos cinematográficos de Michelangelo Antonioni e Yasujiro Ozu. De acordo com o autor, o espaço vazio – juntamente com o espaço desconectado – está associado à invenção da imagem-tempo. Ao contrário do espaço dos filmes realistas, que fornece um cenário para as ações, ele oferece uma experiência direta do tempo.

O vazio (空, kong) e o nada (无, wú) estão entre os termos mais importantes nos pensamentos do leste asiático. Se alguém se perguntasse sobre o conceito de vazio na cultura chinesa, certamente se voltaria para o taoísmo ou o budismo, seja por conhecer as características básicas de cada uma das três visões de mundo ou por causa da abundância e disponibilidade de literatura sobre o tema, como, por exemplo, Inada (2001) e Zhang (2009). Considerando que essa é uma etapa lógica, uma reflexão mais profunda necessariamente levanta questões sobre as conexões entre o taoísmo, o budismo e o confucionismo. Embora muitas vezes avaliadas individualmente, essas três escolas de pensamento devem ser como lados diferentes de uma única civilização dinâmica em seu processo de desenvolvimento contínuo de vários mil anos. Todos os conceitos significativos têm suas contrapartes e a conexão fundamental é aparente - seja por meio de semelhanças diretas ou pelo conceito chinês de união e harmonia dos opostos. Os conceitos taoístas de não-existência ou ausência de ser e espaço vazio ou vacuidade são formados como imagens espelhadas da existência e do ser, e a ideia budista chinesa é que o vazio (kōng) é, na verdade, forma, podem ser interpretadas paralelamente.

Este conceito é também projetado nas pinturas, conhecido como Liubai 留白, o “Vazio (branco) Intencional”. Trata-se de um espaço que o artista intencionalmente deixa em branco, o que forma uma imagem mais coordenada e requintada. A composição é usada para levar o espectador a experimentar a intenção artística e as necessidades emocionais com um contraste entre preto e branco, vazio e solidez. É importante observar essa ênfase no valor do silêncio e do vazio. Acredita-se que a técnica tenha se desenvolvido durante a dinastia Song.

Figura 39: Ma Yuan (active 1190-1224), *On a Mountain Path in Spring* comparada à capa do VHS do filme *Platform* em sua versão chinesa



Fonte: Montagem do autor (2024)

Esta construção vazia deixa o espectador com imaginação ilimitada. Laozi (2008), a voz representativa do taoísmo, diz que "tudo sob o céu nasce da existência, e a existência nasce do nada" (天下萬物生於有, 有生於無). Laozi também argumenta sobre a interpretação do espaço, que ilustra a relação dialética de interdependência e transformação entre existência e inexistência. Está escrito no Laozi (2008, p. 24) que:

As rodas são compostas de trinta raios conectados ao aro e ao cubo, por causa do espaço que elas criam, elas têm o papel e a função de uma carruagem; os utensílios feitos de terra também estão vazios no meio, e é nesse espaço que eles podem ser realmente usados; construir janelas e portas para dividir o cômodo cria o espaço vazio que é o propósito da construção de casas.

O pensamento taoísta acredita que o universo é uma combinação de vazio e forma, sendo o vazio tão real quanto a forma, ou até mais, sendo ele próprio a causa de toda a realidade. Sem a existência do vazio, nada pode crescer e não há vitalidade na vida. Esse tipo de cosmologia é expresso na arte, o que exige que a arte também seja combinada com solidez e vazio a fim de refletir verdadeiramente o mundo vivo.

Em uma das penúltimas cenas do filme, a trupe finalmente chega à margem do Rio Amarelo. É aqui, no berço da civilização chinesa e a mítica "terra natal" de toda a China, onde a jornada dos protagonistas finalmente se aproxima do fim. Enquanto Zhang Jun está na margem, olhando para a água, uma barcaça de carga entra lentamente no quadro.

A barcaça está transportando uma nova remessa de televisores em cores, a mais nova forma de entretenimento popular a se infiltrar nas pequenas cidades da China no final da década de 1980. A chegada desse modo de "entretenimento doméstico" recém-acessível marca uma mudança drástica em relação ao "entretenimento de massa" do passado – a implicação, é claro, também é a dissolução dos grupos de entretenimento itinerantes, que se tornarão cada vez mais supérfluos, como a trupe em questão.

6.3 Sonhos à deriva

Uma característica única do trabalho de Jia é o desenvolvimento da sociedade chinesa como pano de fundo de seus filmes, o que inevitavelmente aumenta a tensão. A rapidez do desenvolvimento da China é certamente um ponto a ser considerado nestas construções.

Na China socialista, as empresas estatais foram superdimensionadas e sobrecarregadas com mão de obra desnecessária para lidar com a industrialização, bem como com os problemas de desemprego no espaço urbano. O ônus excessivo se tornou um dos fatores mais significativos na redução da competitividade das empresas estatais após a introdução da economia de mercado. A demissão de trabalhadores tornou-se um problema social notável.

No início do *Plataforma* (2000), a trupe trabalhava para uma instituição cultural local de propriedade estatal, no entanto, a privatização atrapalha os planos do casal central. Cui permanece na trupe privatizada e trabalha para o novo chefe, enquanto Yin encontra outro emprego e continua a servir ao governo.

Ao girar a experiência de vida das duas figuras antes e depois da transição da trupe estatal para a trupe privada, o filme expõe a transformação dos trabalhadores chineses de "trabalhador no estado" para "trabalhador na empresa"

No sistema socialista, trabalhar em uma empresa oficial significava que os trabalhadores recebiam a chamada "tigela de arroz de ferro", ou seja, um emprego vitalício como funcionário público, do berço ao túmulo. Quando o modelo de economia planejada dominava a sociedade chinesa, o governo mantinha controles rígidos sobre a produção e a alocação de fatores: a maioria dos empregos era designada a indivíduos pelo governo; as pessoas recebiam empregos estáveis e vitalícios, além de bem-estar (por exemplo, moradia barata, educação, assistência médica e benefícios de aposentadoria).

Como Cui disse à sua mãe, "se você não me alimentar, o partido o fará". Em termos dos objetivos do trabalho, servir ao país desempenha um papel importante na motivação dos

residentes urbanos. Os trabalhadores artísticos das empresas estatais no sistema socialista servem como porta-vozes do governo. Como Cui Mingliang diz a seu pai com orgulho: "sou um trabalhador artístico [do Partido Comunista] que não precisa fazer trabalho manual".

Após a privatização da trupe, os programas revolucionários são substituídos por programas populares (por exemplo, rock e música pop) e as apresentações começam a perseguir as demandas do mercado, oferecendo sua arte para os moradores urbanos e pedestres a fim de obter lucros. Cui Mingliang se transforma de "trabalhador no estado" em "trabalhador na empresa", morando em albergues baratos, barracas coletivas esfarrapadas e até mesmo na carroceria do caminhão para minimizar o custo.

Figura 40: Trupe se apresentando no novo estilo



Fonte: *Plataforma* (2000)

O caminhão da trupe, que transporta Cui e seus colegas de um palco para outro, torna-se o epítome do estilo de vida à deriva dos trabalhadores artísticos no contexto da economia de mercado.

Figura 41: Caminhão da Trupe cortando o deserto



Fonte: *Plataforma* (2000)

A transformação da economia planejada para a economia de mercado não só muda o estilo de vida das pessoas, mas também resulta em uma sensação de “abandono e separação”. A economia planejada é construída com base na autoridade do Estado, uma vez que as atividades culturais e econômicas são projetadas pelo governo. Os trabalhadores das estatais são patrocinados e protegidos pelo poder do Estado, e, ao mesmo tempo, o Sistema de Registro da China legaliza ainda mais o status socioeconômico superior dos trabalhadores não agrícolas sobre os camponeses ao distinguir “os não agrícolas” e “os agrícolas”.

As pessoas com registro “não agrícola” são principalmente trabalhadores urbanos de empresas estatais, enquanto as pessoas com registro “agrícola” são agricultoras e pecuaristas. Em sua obra sobre a construção da Pós-Modernidade Chinesa, Deng Huiming (2018, p. 125) comenta sobre o assunto da seguinte forma:

Os residentes não agrícolas poderiam desfrutar de melhor educação e tratamento médico, pensões, oportunidades de trabalho e bem-estar público mais do que os agricultores. Assim, os trabalhadores da China socialista devem ser interpretados de forma diferente da divisão tradicional de classes das sociedades ocidentais: no sistema de classes socialista, os trabalhadores fazem parte da classe dirigente, enquanto em um sistema de classes capitalista tradicional, eles tendem a pertencer às classes mais baixas. Nessa circunstância, o colapso das empresas estatais não significa apenas a perda de empregos para toda a vida, mas também se refere ao declínio do status social superior.

Após a reforma de mercado da trupe, o sustento dos trabalhadores culturais não é mais protegido pelo governo. Pelo contrário, eles precisam depender de si mesmos para ganhar dinheiro. O rosto deprimido de Cui, junto com a versão chinesa da música *Bella Ciao* e o ângulo de câmera, que continua olhando para trás, gera a impressão de que o passado está ficando para trás em ritmo acelerado, enquanto o futuro não é visto. Neste sentido, essa cena se refere tanto a uma sensação de falta de pertencimento e abandono quanto à ansiedade de um futuro incerto. Como Jia Zhangke, em entrevista para Huiming (2018, p. 46) afirmou: “depois que concluímos essa tomada de saída, percebi de repente que havia encontrado a composição do filme inteiro: ‘Entrar na cidade, sair da cidade’, partida, retorno”.

Certamente, *Plataforma* não implica apenas na deriva espacial de uma trupe, mas também explora a deriva mental dos trabalhadores chineses depois de terem sido descartados pelo sistema de economia planejada e, posteriormente, exilados no contexto da economia de mercado independente.

O declínio das empresas estatais é acompanhado pela desilusão com os ideais da economia planejada socialista. Nesse sistema, a classe trabalhadora obtém um status político e

econômico mais elevado, além de uma rede de segurança geral que considera os trabalhadores como gloriosos construtores da “modernização da China”, oferecendo-lhes tanto aporte financeiro como propósito de vida. Entretanto, a prosperidade é quebrada depois que as fábricas ou empresas não conseguem obter lucros e manter o salário fixo, a pensão e, até mesmo, as oportunidades de emprego.

Assim, os trabalhadores guardam tanto um senso de nostalgia da era socialista passada, quando o sustento era garantido pelo governo, quanto um protesto contra a globalização, que os priva de seus empregos e bem-estar vitalícios e lhes rouba o propósito.

Se a reforma radical do mercado causou problemas sociais ao demitir milhares de trabalhadores urbanos com pouca ou nenhuma indenização, ao mesmo tempo, é difícil para o mercado de trabalho oferecer novas oportunidades de emprego suficientes, especialmente para aqueles classificados como “de baixa qualificação” e “idosos”. Assim, os trabalhadores demitidos são degradados da classe principal para a classe baixa, sem esperança e sem futuro.

Soma-se ainda a corrupção dos administradores das empresas estatais, que agrava ainda mais a crise de confiança, que acumulam riquezas ao transformar as empresas estatais em sua propriedade privada durante o processo de modernização, enquanto os trabalhadores demitidos têm de enfrentar a pobreza devido ao desemprego. A crescente lacuna socioeconômica entre ricos e pobres estabelece a base para o colapso dos ideais socialistas.

Finalmente, os trabalhadores ficam presos em uma situação de abandono coletiva causada pela desilusão da economia. O destino errante dos trabalhadores se torna não apenas um trauma coletivo, mas também uma questão sociopolítica delicada que não pode ser exposta ao público.

Simultaneamente ao sentimento de abandono, o cansaço é um tom emocional que permeia toda a duração do longa, definindo a experiência de espera, conforme retratada no filme, refletindo a orientação existencial que enquadra as atitudes gerais dos personagens em relação ao mundo.

As cenas podem ser alegres ou tristes, animadas ou sombrias, mas as várias emoções são todas filtradas pelo tom de cansaço. Por trás das atividades conscientes dos protagonistas e de seus estados emocionais acompanhantes, podemos discernir um modo de ser que prefigura o que eles fazem e sentem, simplesmente é “esperar em cansaço”.

O sentimento de “cansaço existencial” ocorre quando o que está para acontecer não parece levar a nenhuma mudança, mas já ter se tornado parte de um passado determinado.

Em última análise, é o tempo que nos desgasta - o tempo que é desprovido de ação, que carrega o abismo do passado dentro do presente ao mesmo tempo em que pressiona o futuro. Em vez de centros de ação que transformam o mundo, os personagens se movimentam pelo espaço com uma passividade marcante. Pouco antes da metade do filme, a trupe privatizada deixa a cidade em uma turnê. Até o retorno final dos protagonistas, a trupe se desloca de um lugar para outro, que se tornam cada vez mais remotos e hostis. Os personagens perdem gradualmente as interações significativas com o ambiente em que vivem e são reduzidos a um estado de impotência.

Em uma das cenas da obra, somos apresentados a uma tomada estática de uma paisagem árida e vazia, com um caminhão aparecendo ao longe no horizonte, guiado lentamente em direção à câmera. Quando o caminhão passa no caminho de volta, a tampa da caçamba é aberta e vemos seus passageiros. Eles parecem perplexos enquanto são levados para longe de nós no veículo. A fragilidade das figuras humanas capturadas contra o pano de fundo da paisagem árida e vazia e o movimento aparentemente sem sentido do caminhão é uma das imagens mais expressivas do filme sobre o cansaço que aflige seu estado de ser. Especificamente, a luta do corpo cansado contra o abismo virtual do tempo se torna particularmente visível pela maneira impassível que marca o movimento do corpo.

Figura 42: Caminhão da Trupe cortando o deserto



Fonte: *Plataforma* (2000)

O estilo de atuação em *Plataforma*, como em quase todos os outros filmes de Jia, é caracterizado como discreto. Embora possa ser tentador interpretar esse estilo de atuação como uma cópia fiel da realidade, uma vez que somos menos propensos a movimentos dramáticos em nossa vida cotidiana, a função estética desse estilo de atuação é capturar as lacunas e os vazios que podem habitar a atitude cotidiana do corpo. Sem dúvida, os movimentos dos personagens geralmente estão em conformidade com a lógica convencional da continuidade espacial, entretanto, em virtude da atenuação do significado nesses movimentos, eles não são fundidos em uma forma unida, mas tendem à fragmentação e à dispersão. Um movimento que não leva a lugar algum, um olhar disperso no vazio, um gesto, que parece ser automático e desprovido de significado, povoam o filme.

6.4 Superfícies e operários

Desde o início da década de 1990, diretores e documentaristas têm explorado o território chinês e tornado visíveis pessoas e lugares raramente vistos. Esse movimento cresceu em um espaço específico, geralmente descrito como um domínio intermediário entre a esfera pública e a privada e se dedicou ao registro das margens da China, tanto geográficas quanto sociais.

Embora o espaço desempenhe um papel importante na definição do escopo dos temas do filme, seu modo de representação também transmite a opinião do cineasta sobre o evento, bem como suas preferências estéticas, assumindo uma nova abordagem tanto no enredo, quanto em opções estilísticas. A representação do espaço é uma maneira de o diretor afirmar suas escolhas estéticas e expressar suas opiniões sobre a realidade, demonstrando como a produção de significado e a estética que ela pressupõe induzem e andam de mãos dadas com a necessidade de produzir uma experiência cinematográfica significativa.

Como afirmado anteriormente, a produção de *Plataforma* guarda semelhanças estilísticas e temáticas com os documentários produzidos na China durante a década de 1990. Como um dos primeiros documentaristas independentes, Jia Zhangke se concentrou muito nas populações marginais, aproveitando as províncias do nordeste e centro-norte. O foco nas populações urbanas marginais, como artistas de vanguarda, populações flutuantes e mendigos, prostitutas e viciados em drogas demonstra que a marginalidade observada nos primeiros documentários independentes chineses não é apenas a das contrapartes filmadas, mas também, muitas vezes, uma marginalidade sentida pelos próprios diretores, que compartilham, nesse

aspecto, a mesma identidade flutuante dos protagonistas. Sobre as temáticas, muitos desses filmes se concentram em problemas de desapropriação, viagens, reclusão ou imigração, urbanização e a destruição de paisagens rurais ou industriais, como se o principal interesse dos cineastas fosse relacionado ao espaço.

Além de destacar as dinâmicas sociais dos protagonistas, os filmes exploram profundamente a relação das pessoas com o espaço, revelando-o como um tema subjacente recorrente. As escolhas temáticas refletem uma realidade marcada pela interseção entre os indivíduos e o ambiente que habitam: os desafios enfrentados, muitas vezes, estão intrinsicamente ligados ao lugar que ocupam ou ao qual aspiram ocupar, aos territórios que perdem ou aos quais são impedidos de acessar. O cenário em que vivem não apenas molda suas experiências, mas também expõe sua marginalidade ou trivialidade, servindo como um espelho das lutas e aspirações humanas. Daí a profusão de filmes que abordam a saga dos trabalhadores migrantes, perpetuamente enraizados em jornadas sem fim, ou que retratam a dor dos despojados de suas moradias ou terras agrícolas, evidenciando como o espaço físico é um fator crucial na tessitura das narrativas filmicas.

De fato, o espaço aparece como uma fonte de inúmeros problemas e conflitos na China contemporânea, uma vez que possuir um registro rural ou urbano e, consequentemente, estar afiliado a uma determinada localidade, pode determinar a posição social e a atividade de uma pessoa. Os vestígios da história contemporânea deixados no território chinês também servem como uma fonte significativa de inspiração para muitos cineastas. Estes artistas frequentemente exploram a arquitetura socialista e os monumentos remanescentes da era maoísta como elementos narrativos poderosos. Ao fazê-lo, eles não apenas retratam a paisagem física, mas também desvelam as complexidades das relações sociais que foram moldadas pelos espaços.

A escolha de destacar a arquitetura socialista e os vestígios da era maoísta em filmes revela uma compreensão profunda de que o ambiente construído é mais do que simplesmente cenário. É um testemunho tangível das ideologias passadas e das práticas sociais que moldaram e continuam a moldar a vida das pessoas. Além disso, ao enfatizar esses elementos arquitetônicos e monumentais, os cineastas destacam o papel fundamental do gerenciamento espacial como uma forma de conceitualizar e controlar as relações sociais. Assim, através da lente cinematográfica, os filmes não apenas documentam a história visualmente, mas também lançam luz sobre as dinâmicas sociais subjacentes, mostrando como o espaço físico pode encapsular e perpetuar ideologias, poderes e relações de classe na China contemporânea.

As mudanças que afetam as áreas rurais por meio da urbanização, da destruição de bairros tradicionais e da gentrificação de áreas antes empobrecidas mostradas nos filmes revelam a evolução do espaço como uma construção social e como uma ferramenta hierárquica usada para separar as pessoas por atividade, status social, idade ou origem étnica. Elas mostram a relação inextricável entre o espaço geográfico e as realidades sociais, bem como as camadas históricas ocultas por trás dos lugares.

A filmagem de Jia Zhangke é marcada, principalmente na sua trilogia inicial, por ser realizada “*on the spot*”, não utilizando imagens de arquivo, narração ou sons adicionais. Os sons que ouvimos são produzidos no espaço real de filmagem e não são adicionados durante a pós-produção, consequentemente, não há disjunção entre imagem e som, o que dá unidade e homogeneidade espaciais. Longas tomadas de paisagens com ou sem pessoas realizando ações são exibidas em toda a sua extensão, dando ao espaço mais do que apenas um valor de fundo. A filmagem geralmente consiste em seguir as contrapartes filmadas sem perturbar o evento, tendo o cineasta que se adaptar à ação e ao local onde ela está acontecendo. As restrições espaciais da filmagem são, portanto, integradas à matéria do próprio filme.

Quando filmados em locais privados, a câmera revela a falta de espaço por meio de ângulos estranhos, enquanto as tomadas em espaços públicos abertos têm de lidar com o barulho da rua e as diferenças de escala entre a paisagem e as pessoas. Em locais abertos, a câmera mantém distância das pessoas, ela não tenta interferir com elas ou entender o que realmente está acontecendo, em vez disso, tenta capturar a natureza das interações pessoais no espaço público.

Figura 43: Comparação entre tomada interna e externa em *Platform* (2000)



Fonte: *Plataforma* (2000)

O próprio diretor Jia Zhangke (2015, p. 106) explicou que decidiu, em suas produções, "ouvir o que o espaço está dizendo" e "depois ter um diálogo com ele". O elemento mais marcante desse filme é, de fato, o relativo silêncio em que as pessoas evoluem, encontrando, por vezes, maneiras muito reservadas de se comunicar.

Os sujeitos filmados interagem como se estivessem dominados por uma forma de timidez e modéstia devido à natureza pública do espaço onde eles se desenvolvem. O espaço público é restritivo para as pessoas e para o diretor, e força o espectador a mobilizar outras faculdades além daquelas que ele normalmente usa em produções cinematográficas, ajudando-o a ver além do espetáculo de restrições sociais geradas pelo espaço.

Assim como o espaço molda a forma do filme, o cineasta molda o espaço e o apresenta de maneira subjetiva. Essa reinterpretação não é feita apenas por meio da edição, mas também muito antes, começando com a filmagem, quando o diretor está fisicamente envolvido na situação e ele pode infundir traços de sua subjetividade nas imagens. A presença física é, no entanto, muito mais perceptível por meio do movimento da câmera.

A dimensão do processo de filmagem enfatiza a importância da experiência pessoal do diretor com a situação.

Neste sentido, *Plataforma* é também um registro da experiência física do diretor com as pessoas, a situação e o espaço do filme. Filmado "in-loco" e baseado nos relacionamentos do cineasta e em seu confronto com a realidade, sendo uma prova de autenticidade, entrelaçando criativamente a experiência subjetiva e o registro de uma "realidade" externa.

Abordar o cinema de Jia Zhangke é encontrar as superfícies que fisicamente fornecem evidências da complexa transitoriedade da vida moderna. Interpretar cada tomada, quadro ou gesto em um filme é interpretar momentos específicos no espaço, no tempo e na identificação emocional que os une. O poder emocional do realismo, somado à crítica social, garante que os filmes, enquanto "criações de espaço e tempo", representam um significado raramente visto no cinema contemporâneo. Jia consegue isso concedendo ao espectador acesso (embora distante e minimalista) a personagens individuais que transmitem uma perspectiva do mundo.

Argumento que o denominador comum entre cada uma das personagens dos filmes de Jia pode ser entendido como a classificação relativa de cada pessoa como trabalhador. Na maioria de seus filmes, as personagens são literalmente trabalhadoras, no sentido de que são empregadas pelo Estado ou, digamos, por uma fábrica ou construção, entretanto, essa definição estrita nem sempre é aplicável. Em vez disso, refiro a um trabalhador como alguém que opera em espaços de modernidade e, portanto, em um país com um forte programa nacionalista como

a China, está sujeito às maquinações do sistema macroeconômico e político. Desta forma, todo o país pode ser visto como um palco de produção, e todos os seus sujeitos econômicos como trabalhadores do palco nacional.

Os mundos representados nos filmes de Jia são momentos específicos da realidade chinesa, fragmentos do espaço e do tempo com significado contemporâneo que, assim como os muros de Fenyang que são constantemente destruídos e reconstruídos ao longo das eras, são criados com intencionalidade.

Ao se envolver diretamente com sujeitos humanos para fornecer perspectiva para o espectador, o filme pode ser visto como textos que acompanham o deslocamento entre o individual e o coletivo em uma cultura chinesa pós-maoista que está começando a aceitar e colaborar para a economia global. Como a maioria das personagens em seus filmes que falam de suas histórias pessoais como "construtoras" de algum tipo, Jia reconhece sua própria contribuição na construção das realidades chinesas. Sua visão é a de um dos muitos trabalhadores da produção nacional - outra superfície do plano de desenvolvimento moderno.

Como espectadores, nós experienciamos a produção antes de saber exatamente o que está acontecendo, sendo expostos à uma série de quadros com a intenção de apresentar várias ideias sobre as realidades chinesas, em vez de transferir conhecimento puro do artista para o espectador. O método de distanciar o espectador da identificação tem a tendência de criar experiências bastante oblíquas. Suas personagens são alienadas de seus ambientes imediatos e retratadas à distância, dificultando a identificação do espectador com elas.

As "superfícies" representam fragmentos de mudança: paredes antigas são derrubadas, novas são construídas etc. Toda a China é um cenário de produção e todos os trabalhadores, sejam eles operários ou artistas, tornam-se ajudantes de palco.

Por meio de uma variedade de técnicas autorreflexivas complexas e sutis, as "superfícies" dos filmes refletem a mudança na fisicalidade das paisagens econômicas e sociais chinesas percebidas pelas pessoas que vivem nos cenários.

O envolvimento com a dialética estética é fundamental para entender o cinema de Jia, muitas vezes preocupado com os paradoxos da vida contemporânea. O filme pode ser entendido como uma dialética entre a lentidão e a rapidez. Em outras palavras, porque a obra lida com a transformação por meio da destruição e da construção do espaço, a preferência de Jia pela lentidão por meio de tomadas longas dá uma definição assustadora à rapidez com que a China está se transformando para a população local afetada pelo desenvolvimento.

De certa forma, Jia está combatendo a rapidez da transição da China com a lentidão do eterno presente. Em geral, é por esse motivo que o diretor é comumente associado ao neorrealismo. Ele pretende fazer com que a condição moderna seja algo profundamente sentido pelo espectador, e consegue isso levantando a cortina da produção encenada da realidade de seu país.

Considerações finais

Em sua obra *Urban Transformations in China Through the Cinema of Sixth Generation* (2010), Ivan Alvarez inicia a discussão sobre a “aceleração vertiginosa de seu tempo histórico”, que já se estende por três décadas.

Aqueles que conseguiram visitar a China já nos anos 1980 perceberam essas transformações em loco, mas foi principalmente a partir dos anos 1990 que tais mudanças passaram a figurar no cinema.

Iniciando sua discussão partindo dos conceitos de sociedade do espetáculo de Guy Debord, Alvarez (2010, p. 171) discute a cidade “como o lugar do espetáculo e da sedução visual, e os poderes políticos e econômicos a utilizam como palco para impor sua visão de mundo”. O Estado tenta controlar seus cidadãos por meio do campo visual definindo o “que deve ser visto e desejado, impondo um estilo de vida e um tipo de sociedade por meio de suas próprias representações narcísicas” (Alvarez, 2010, p. 171). Discutindo essas transformações urbanas na China, o autor nos apresenta a seguinte ideia:

O esplendor da nova e moderna China tem de coexistir todos os dias com as ruínas de seu passado e, portanto, as terras devastadas são um ícone tão válido quanto os arranha-céus para definir a imagem atual do país. Esse movimento voraz de atração e rejeição que milhares de pessoas vêm sofrendo nos últimos anos borra a fronteira entre o mundo rural e o urbano. (Alvarez, 2010, p. 173)

A era da industrialização parece ter acelerado as mudanças de mentalidade, relações, poder e mesmo os espaços em um caminho voltado para o individualismo e o consumismo, afastados das lógicas de povo e unidade. Todas essas transformações foram vividas em uma “transição traumática entre dois estilos de vida opostos que ainda coexistem, mesmo que por um curto período” (Alvarez, 2010, p. 173).

O cinema chinês, na figura de seus realizadores está envolvido neste contexto histórico se posicionam como cronistas e sismógrafos, como cronistas buscando descrever a transformação de lugares e pessoas com a perspectiva crítica de alguém de dentro, e como

sismógrafos ao captarem essas pequenas transformações, registrarem seus efeitos e extrapolá-los em tela denunciando suas implicações. Essa nova geração de cineastas, voltam suas câmeras para a cidade para registrar os processos de demolição e realocação, somados com os novos desafios de vida nas megalópoles.

Esse movimento de retorno para o ambiente urbano evidenciando uma China que "não é mais", mas "ainda não se tornou" (Alvarez, 2010, p. 175), tanto ao tratarmos do espaço urbano em constante reforma e construção, quanto ao falarmos da dicotomia passado x futuro, presente como um dos dilemas desta geração é o fio condutor para o trabalho realizado nesta pesquisa. Os cineastas da Geração Urbana, como Jia Zhang-ke, Edward Yang, Wong Kar-Wai e Tsai Ming-liang, rejeitam os dramas rurais e preferem mergulhar na realidade urbana.

O chão da cidade com suas ruas e mercados são os cenários onde seus personagens vivem dramas que, em alguns casos, eles nem mesmo entendem. O realismo como o estilo mais adequado para capturar essas histórias, muitas vezes se parece com abordagens documentais. Essa estética, “on the spot”, é definida na China pelo termo xianchang (现场) que significa "no local" ou "na cena") estabelecendo uma relação bem próxima entre o cineasta e o ambiente retratado.

A mudança urbana é o resultado de políticas que abandonaram o planejamento econômico maoísta em favor da globalização capitalista. No entanto, a transformação também faz parte de uma mudança nas práticas visuais. O novo visual das cidades resulta de novas práticas de observação, tecnologias de imagem e conceitos de visualização. Os anos de 1990 foram marcados tanto por mudanças ideológicas e conceituais, quanto pela reconstrução física do espaço urbano – um período em que os preceitos estabelecidos de planejamento, arquitetura, economia e organização empresarial foram questionados e começaram a ser substituídos. “Capturar o presente tornou-se um imperativo estético e político para essa geração. a linguagem da câmera de vídeo, combinada com a intensidade das tomadas longas, possibilita a representação da "unidade do evento". (Alvarez, 2010, p.177).

Novas práticas visuais acompanharam os desenvolvimentos materiais - peças de teatro e filmes exibem modelos arquitetônicos; cineastas pegam emprestadas técnicas de imagem da publicidade; dramaturgos redefinem a "quarta parede" e os espaços de atuação; cinegrafistas usam a fotografia como forma de preservação.

O cinema é frequentemente descrito como exercendo poder sobre o público. Os estudiosos tentaram sondar as mentes dos cineastas e dos espectadores para explicar como esse poder se manifesta. Os estudos descrevem a atração do espetáculo, concentrando-se no

momento do encontro entre a tela e o espectador. A experiência cinematográfica supostamente despoja os espectadores de seu julgamento ou os desperta como sujeitos autônomos; o filme é, por assim dizer, dominante ou fortalecedor.

A relação entre o cinema e a cidade, como explorada, estipula que o espectador não é apenas um sujeito que olha; nem a cidade é apenas um determinado ambiente onde os filmes são filmados e no qual o cinema está presente na forma de estúdios, teatros, quadros e telas.

Em todo o processo, procuramos entender como essas mudanças repercutiram no cinema no final do século XIX. Essas questões foram exploradas de uma forma explicitamente espacial.

Nossa intenção, portanto, foi afirmar que nossa compreensão do cinema chinês pode ser enriquecida pelo pensamento geográfico ou espacial, seja ele aplicada à economia política das indústrias cinematográficas, aos padrões de mudança estética ou aos espaços mapeados por filmes individuais.

Filmar a cidade também foi fundamental para os diretores que buscavam capturar o *zeitgeist* da China, Taiwan e Hong Kong do final dos anos 1980 e 1990. Em filmes como *História de Taipei*, a cidade se tornou uma parte importante da desconstrução da China dos gêneros e valores ideológicos do Confucionismo. A cidade em crise era tanto um espaço físico e material que os personagens habitavam e um objeto simbólico de crítica cultural.

Ao mesmo tempo em que os cineastas criticavam externamente aspectos da cidade - por exemplo, como abstrata e alienante, o centro da corrupção, da depravação moral e da violência, ou o foco de uma nova cultura de consumo - eles absorviam a energia e a vitalidade inerentes às cidades e encontravam inspiração visual em suas paisagens urbanas. A abordagem da representação da cidade e os significados políticos dos filmes exigiram um tratamento mais próximo e refinado que exploramos por meio de estudos de caso individuais.

Neste sentido, parece importante uma poética do cinema chinês. Ao invés de analisar os filmes sob uma perspectiva “de cima para baixo”, subordinando os valores estéticos a um esquema conceitual definido a priori, adaptando a construção estilística do filme para incorporar o significado sociológico, a análise feita aqui pode ser considerada “de baixo para cima”, em uma abordagem que nos permite colocar os filmes no palco central.

Neste formato, os filmes foram analisados a partir de suas perspectivas formais e padrões estilísticos, e podemos perguntar quais atividades/sensações do mundo podem ativamente contribuir para a produção de sentido nestas obras. Assim, podemos dizer que, com nossa análise, promovemos insights mais compatíveis com os estudos de cinema chinês.

Nossa abordagem também consegue endereçar algumas falácias e interpretações errôneas sobre o cinema chinês. Uma delas é uma noção quase existencial e distintiva do “estilo de cinema chinês”, tipicamente caracterizado pelos longos takes distantes/contemplativos e por uma ênfase nas paisagens naturais. Essa caracterização, creio, é majoritariamente apoiada pelos filmes desenvolvidos durante a Quinta Geração, na China Continental, que, devido à projeção internacional, moldou as percepções do ocidente sobre o cinema de língua-chinesa. A percepção de cinema chinês unificado já é distinguida no título desta obra.

Cada um dos três cinemas, Hong Kong, Taiwan e China Continental, desenvolve um programa estético diferente, e nossa análise acolhe essas diferenças negando a noção unificadora do cinema chinês.

Outra falácia sobre os filmes que dizem que o cinema produzido na China - seja em contextos estéticos, narrativos e visuais - não comunica com as audiências globais em um contexto cross-cultural. Alguns filmes, embora tenham alcançado sucesso no ocidente, como *O clã das Adagas voadoras* (2004), *Herói* (2002) e o *Tigre e o Dragão* (2000), reciclam os estereótipos orientalistas apontando para uma China exótica. Conseguimos, nesta análise, identificar padrões estilísticos transculturais compartilhados entre os filmes de Hong Kong e Hollywood de gêneros parecidos ao analisarmos o trabalho de Wong Kar-Wai.

Embora os capítulos sejam unificados por um arranjo histórico e temporal e análises teoricamente fundamentadas de determinados filmes, gêneros e obras, eles exemplificam as múltiplas linhas de investigação disponíveis.

O cinema em língua chinesa selecionado para esta tese, em parte em virtude de sua exposição em festivais, é um cinema de autor, e os capítulos dão ênfase adequada aos traços estilísticos de determinados cineastas (Edward Yang, Jia Zhangke, Wong Kar-Wai e Tsai Ming-Liang). Em um nível mais geral, os capítulos abordam uma série de gêneros e modos de produção cinematográfica considerando a relação entre a construção estilística de determinados filmes e as forças industriais, econômicas e socio-históricas que influenciam essa construção relacionando sempre ao espaço.

Os capítulos não esgotam, é claro, as possibilidades de análise. Mas espera-se que eles demonstrem não apenas as virtudes dessa abordagem de pesquisa, mas também o valor intrínseco da produção cinematográfica chinesa como um objeto de estudo duradouro e gratificante.

Tsai Ming-Liang é conhecido por sua estética minimalista e contemplativa. Sua câmera lenta e longos planos sequência capturam a essência do espaço urbano, convidando os espectadores a refletirem sobre a solidão e a desconexão na vida moderna.

Em muitas das obras de Tsai Ming-Liang, o espaço urbano não é apenas um pano de fundo, mas um personagem por direito próprio. A cidade de Taipei, em particular, desempenha um papel central em seus filmes, com suas ruas movimentadas, becos sombrios e apartamentos claustrofóbicos fornecendo o contexto para as histórias de seus personagens.

O espaço urbano como uma metáfora para a solidão e o isolamento que permeiam a vida de suas personagens, que lutam para se conectar em meio à agitação da cidade. A arquitetura impessoal e os espaços públicos congestionados destacam a alienação experimentada por muitos habitantes urbanos.

Ao examinar a rotina diária de suas personagens, o diretor revela a beleza e a banalidade da vida cotidiana na cidade. Ao transformar paisagens urbanas em cenários carregados de significado, ele convida os espectadores a contemplarem a complexidade e a profundidade da experiência humana dentro do ambiente urbano.

No outro filme relacionado à Taipei, Edward Yang encapsula a essência do espaço urbano e sua relação com as personagens principais, retratando a modernização e a transformação da cidade do ponto de vista geracional e da mudança de mentalidade de seus habitantes.

A paisagem urbana reflete a interseção entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade. Somos apresentados às vidas das personagens principais, que estão intimamente ligadas ao ambiente urbano e às possibilidades e limites que esses espaços oferecem. Elas enfrentam desafios pessoais e profissionais que refletem as tensões e as oportunidades presentes na cidade em constante mudança. A busca por identidade e significado em meio à rápida urbanização é um tema central do filme.

Os espaços moldam as experiências e as relações das personagens. Os locais icônicos de Taipei, como os mercados de rua e os bairros residenciais, fornecem um contexto para as histórias individuais que se desenrolam ao longo da obra.

O filme lança luz sobre as transformações sociais e culturais que ocorrem na cidade, ao mesmo tempo em que mergulha nas histórias pessoais e nas emoções dos habitantes urbanos. É uma obra que nos convida a refletir sobre o significado de lar, identidade e pertencimento em um mundo em constante mudança.

Amores Expressos, dirigido por Wong Kar-wai, oferece uma perspectiva singular sobre a relação entre as personagens e o espaço urbano, especialmente em meio ao caos e à agitação de Hong Kong. Neste filme, o diretor mergulha profundamente na atmosfera vibrante e frenética da cidade, explorando como os espaços urbanos moldam e refletem as emoções e os relacionamentos. Um labirinto de arranha-céus, vielas apertadas e estações de metrô movimentadas, onde as personagens estão constantemente em trânsito físico e emocional. A cidade é apresentada como um cenário pulsante, cheio de energia e vida, mas também carregado de solidão e desconexão.

Os espaços urbanos servem como metáforas visuais das experiências emocionais das personagens. As ruas movimentadas e os mercados lotados refletem a sensação de isolamento e alienação, enquanto os espaços íntimos, como apartamentos pequenos e bares escuros, destacam a busca por conexão humana em meio à multidão. Wong Kar-wai transmite a dinâmica do espaço urbano.

A câmera ágil e os cortes rápidos capturam a intensidade e a fragmentação da vida na cidade enquanto os tons vibrantes e as luzes neon destacam a atmosfera surreal e hipnotizante de Hong Kong à noite. A trilha sonora combina músicas pop ocidentais e asiáticas e contribui para a construção do ambiente urbano e a evocação das emoções das personagens.

Amores Expressos oferece uma reflexão poética sobre a interseção entre os indivíduos e o espaço urbano. Wong Kar-wai convida os espectadores a mergulharem na complexidade e na beleza da vida urbana, revelando as nuances e os paradoxos da experiência humana em meio à agitação da cidade. Estamos próximos, porém distantes, vivemos na ânsia de um momento que não virá. É uma obra que celebra a efemeridade e a magia dos encontros fortuitos e das conexões fugazes em um mundo em constante movimento.

Falamos sobre a solidão, sobre as transformações de mentalidade, sobre a efemeridade, e, então, temos Jia Zhangke nos lembrando das modificações políticas. O filme explora a profunda relação entre as personagens e o espaço urbano na China em meio a mudanças sociais e econômicas profundas através da viagem por diferentes regiões durante a década de 1980 e início dos anos 1990, testemunhando as transformações radicais do país.

O espaço urbano é retratado como um cenário em constante evolução que reflete as mudanças culturais, políticas e econômicas da China em rápida industrialização. Desde pequenas cidades provincianas até metrópoles em expansão, as personagens encontram uma variedade de ambientes urbanos que moldam suas experiências e perspectivas. Marcado pela dualidade entre o antigo e o novo, o rural e o urbano.

Jia Zhangke retrata cidades em transição, onde arranha-céus modernos surgem ao lado de edifícios antigos e tradicionais. Essa mistura de elementos reflete a complexidade da identidade chinesa contemporânea e as tensões entre tradição e modernidade, não pelas questões filosóficas como faz Edward Yang, mas pelo viés político.

Para transmitir a atmosfera única do espaço urbano chinês, Jia usa longos planos sequência e enquadramentos amplos para capturar a vastidão e a diversidade das paisagens urbanas, bem como para explorar a experiência sensorial das personagens em meio ao caos e à agitação da vida na cidade comparando com a mesma vastidão natural dos espaços rurais e naturais.

A reflexão profunda sobre a relação entre as personagens e o espaço urbano em um período de transformação histórica nos convida a contemplar as complexidades e contradições da vida nas cidades em rápida mudança, destacando os desafios e as oportunidades que surgem quando os indivíduos são confrontados com o impacto avassalador da urbanização e da modernização.

Apesar do revigorante campo de exibição e circulação que essas obras receberam nos circuitos internacionais e do esclarecimento dos muitos desafios enfrentados pelos cineastas, o foco da pesquisa foi examinar, por meio de uma análise textual minuciosa, os filmes que estimulam a discussão sobre as maneiras pelas quais os cineastas estão se envolvendo com as temáticas relacionadas à urbanização e ao espaço urbano.

Nos últimos anos, as atenções se voltaram para a China em todos os campos acadêmicos, já que o país se tornou a economia de crescimento mais rápido do mundo. A contribuição para o campo foi o envolvimento crítico com a análise textual de filmes que são representativos do campo diversificado do cinema chinês e que colaboram para o estudo do cinema mundial. A pesquisa é um estudo sobre as transformações atuais da China por meio de uma investigação textual crítica que contribui para um debate.

Argumentei que as tensões na realidade são representadas no cinema chinês contemporâneo por meio de relações entre não ficção e ficção, desempenho e representação, arte e ativismo, o local e o global.

Concluir uma tese sobre o cinema chinês, Hong Kong e Taiwan requer uma reflexão abrangente sobre as questões levantadas ao longo do trabalho e as contribuições significativas dessas cinematografias para a cultura do cinema global.

Seja explorando questões de identidade cultural, os desafios da modernidade ou a vida cotidiana, as cinematografias analisadas oferecem um espelho para a condição humana em todas as suas facetas.

À medida que nos despedimos deste estudo, é importante lembrar que o cinema chinês, de Hong Kong e de Taiwan são mais do que simplesmente formas de entretenimento; são testemunhos da resiliência, criatividade e diversidade do espírito humano. Celebrando essas tradições cinematográficas, não apenas enriquecemos nossa compreensão do mundo, mas também honramos as vozes e as histórias de milhões que contribuíram para essa herança cinematográfica. Que essas vozes continuem a inspirar e nos conectar.

Referências bibliográficas

ABBAS, Ackbar. **The New Hong Kong Cinema and the Deja Disparu**. Discourse 16.3, 1994.

_____. **Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance**. Volume 2, University of Minnesota Press, 1997.

ALOVISIO, Silvio; CHATRIAN, Carlo. **Le ceneri del tempo il cinema de Wong Kar Wai**, TracceEdizioni, Piombino (LI), 1997

ALVARES, Ivan Villarmea. **Urban Transformations in China through the Cinema of the Sixth Generation**, Universidad de Santiago de Compostela (USC), 2010.

ANDERSON, John. Edward Yang. **Contemporary Film Directors**. Champaign: Illinois Press. 2005.

ANDREW, Dudley. Além e abaixo do mapa do cinema mundial'. In: Stephanie Dennison (ed.), **World Cinema: As novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2013, pp. 35–50.

ANDRADE, Tonio. **How Taiwan Became Chinese: Dutch, Spanish and Han Colonization in the Seventeenth Century**. New York: Columbia University Press. 2005.

BAILEY, Cameron. **Wong Kar-wai works show enormous energy**. 1997. Disponível em: [https:// www.xs4all.nl/-chinaman](https://www.xs4all.nl/-chinaman). Acesso em: Ago, 2023.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. "From Work to Text." In: **Debating Texts: A Reader in Twentieth Century Literary Theory and Method**, ed. Rick Rylance, pp. 117–122. Milton Keynes, U.K.: Open University Press. 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: **Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3ª ed. Obras escolhidas. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BELSEY, Catherine. **Desire: Love Stories in Western Culture**. London, Wiley-Blackwell, 1994.

BERRY, Chris. Neither One Thing Nor Another: Toward a Study of the Viewing Subject and Chinese Cinema in the 1980s. In: Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau (eds.). **New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 pp. 88-113

_____. Every Colour Red? Colour in the Films of the Cultural Revolution Model Stage Works. **Journal of Chinese Cinemas** 6:3, 2012, pp.233–246.

_____. **China on Screen: Cinema and Nation**. New York: Columbia University Press, 2006.

_____. Where Is the Love? The Paradox of Performing Loneliness in Ts'ai Ming-Liang's *Vive l'amour*. In: **Falling for You: Essays on Cinema and Performance**, ed. Lesley Stern and George Kouvaros, Sydney: Power Publications. 1999. pp. 147–175.

_____. **Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution**. New York: Routledge. 2004.

BERRY, Michael. **Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy': Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures** (BFI Film Classics). London: British Film Institute. 2009.

BETTINSON, Gary. **The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. **Ozu and the Poetics of Cinema**. Princeton N.J: Princeton University Press, 1988.

_____. **Poetics of Cinema**. London: Routledge, 2007.

BOURDIEU, Pierre. The Social Definition of Photography. In: EVANS, J. & HALL, S. (eds) **Visual Culture: A Reader**. London: Sage, 1999, pp. 162-180

BRAESTER, Yomi. If We could Remember Everything, We could be able to fly: Taipei's Cinematic Poetics of Demolition, In: **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol 15, n.1, 2003, pp. 29-62.

BRESSON, Robert. **Notes on the Cinematographer**. New York: NYRB Classics, 1975.

BURUMA, Ian. **Taiwan's New Nationalists**. Foreign Affairs, 1996, pp. 77-91.

CASETTI, Francesco. **Theories of Cinema 1945–1995**. Trans. Francesca Chiostrì & Elizabeth Gard Bartolini-Salimbeni with Thomas Kelso. Austin: University of Texas Press. 1999.

CASSIRER, Ernest. **Antropología filosófica**, Madrid, FCE. 1975.

CHAN, Kenneth. Goodbye, Dragon In: Tsai Ming-liang's Political Aesthetics of Nostalgia, Place, and Lingering. In: **Journal of Chinese Cinemas** I, 2007. pp. 89–103.

CHARNEY, Leo. **Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift**. Durham and London: Duke University Press. 1998.

CHANG, Wing-Tsit B. **Source Book in Chinese Philosophy**. New Jersey: Princeton Publishing, 1969.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHENG, Anne. **História do Pensamento chinês**. Trad. Gentil Avelino Tilton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHEE, Lilian; LIM, Edna. **Asian Cinema and the Use of Space Interdisciplinary Perspectives**. London: Routledge, 2018.

CHEN, Yun-ru. **The Five Dynasties and Sung Period.** In Wang Yao-t'ing (ed.). *The Art and Aesthetics of Form: Selections from the History of Chinese Paintings*. Translated by Donald E. Bix. Taipei: National Palace Museum, 2003, pp. 24–35.

CHEUNG, Esther. The Urban Maze: Crisis and Topography in Hong Kong Cinema. In: **A Companion to Hong Kong Cinema**, edited by Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti, and Esther C.M. Yau, West Sussex: Wiley Blackwell, 2015, pp. 55-70.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema** (ed. and trans. C. Gorbman). New York: Columbia University Press, 1999.

CHIU, Melissa; ZHENG, Shengtian (eds.). **Art and China's Revolution**. New York: Asia Society, 2008.

CHOW, Rey. **Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema**. New York: Columbia University Press. 1995.

_____. **Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility**. New York: Columbia University Press. 2007.

_____. **Entanglements, or Transmedial Thinking about Capture**. Durham and London: Duke University Press. 2012.

_____. 'China as Documentary: Some Basic Questions (inspired by Michelangelo Antonioni and Jia Zhangke)'. **European Journal of Cultural Studies** 17:1, 2014, pp. 16–30.

CIMENT, Michael. **A Chat with Wong Kar-wai**. Positif410, 1995. Disponível em: <http://www.xs4all.nl/-chinaman/chat.html#begin>. Acesso em: Agosto, 2023.

COSTA, José Manuel; ABRUNHOSA, Gil. **Cinema Chinês**. Lisbon: Cinemateca Portuguesa; Macau: Instituto Cultural de Macau. 1987.

CLARKE, Roger. The Incomplete Tsai Ming-liang. **Sight and Sound** (December), 2007. pp. 24–26.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAI, Jinhua. **Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua**. Edited by Jing Wang and Tani E. Barlow London and New York: Verso, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Contraponto; 1ª edição: São Paulo, 2007.

DENG, Huimin. **The Construction of the Post-socialist Urban Identity: China's Reform and Drifting Urban Population**. Shenzhen: Shenzhen University Press: 2018.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Cinema, a imagem-movimento**, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Lógica do sentido**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DEWEY, Richard. **Louis Wirth on cities and social life**. Edited by Albert J. Reiss, Jr. Chicago: The University of Chicago Press, 1964. 350

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIMENDBERG, Edward. Down these seen streets a man must go: Siegfried Kracauer, "Hollywood's Terror Films," and the Spatiality of Film Noir. **New German Critique**, ed. 88, 2003. pp. 113 -143.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 72-102.

_____. **Film Theory: An Introduction Through the Senses**. New York: Routledge, 2009.

_____. Cinephilia or the Uses of Disenchantment. In: **Cinephilia: Movies, Love and Memory**, ed. Marijke de Valck and Malte Hagener, pp. 27–43. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2005.

_____. World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (eds). **Realism and the Audiovisual Media**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 3–19.

FRASCA, Giampiero. No reply: il Dilemma della (non) comunicazione in Hong Kong Express e Angeli perduti. In: ALOVISIO, Silvio; CHATRIAN, Carlo. **Le ceneri del tempo il cinema de Wong Kar Wai**, TracceEdizioni, Piombino (LI), 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____. **As palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GAN, Wendy. **0.01cm: Affectivity and Urban Space in Chungking Express**. Hong Kong: University of Hong Kong, 2003.

GRANET, Marcel. **O Pensamento Chinês**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GODARD, Jean-Luc. 2011. Jean-Luc Godard. In: Tacita Dean. **Film**, ed. Nicholas Cullinan, p. 75. London: Tate Publishing.

HABERMAS, Jurgen. **Teoria de la accion comunicativa** (vol. 2). Madrid: Catedra. 1987.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Psicopolítica: neoliberalismo e novas técnicas de poder**. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

_____. **A Salvação do belo**. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HALL, Stuart. **Cultural Studies: Two Paradigms**. Media, Culture and Society 2: 1980. pp. 57–72.

_____. **Representation: Cultural Representation and. Signifying Practices**. Los Angeles: Sage, 1997.

HESSLER, Peter. **China's Instant Cities**. National Geographic 211:6, 2007, pp. 88–117.

HIGSON, Andrew. **The Concept of National Cinema**, Screen, Volume 30, Issue 4, 1989, pp 36–47.

HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

HONG, Guo-Juin. *Historiography of Absence: Taiwan Cinema before New Cinema 1982*. **Journal of Chinese Cinemas** 4 (1): 2010. pp. 5–14.

HONG, Jeesson. *The Global Generation of Chinese Film Directors — Chinese Films at the 2021 Busan International Film Festival*, 2022, pp. 259-287.

_____. **Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen**. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2011.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HU, Jubin. **Projecting a Nation: Chinese National Cinema Before 1949**, Hong Kong University Press, 2003.

HU, Ke. **The Influence of Hong Kong Cinema on Mainland China (1980-1996)**. HKIFF 21st: 1997.

HUANG, Fu-san. **A Brief History of Taiwan. Chapter 6: Colonization and Modernization under Japanese Rule (1895–1945)**. ROC Government Information Office. 2005.

HUANG, Tsung-yi. **Hong Kong Blue: Flânerie with the Camera's Eye in a Phantasmagoric Global City**. *Journal of Narrative Theory*, Volume 30, Number 3, 2000.

HUANG, Xuelei. **The Heroic and the banal: Consuming soviet movies in pre-socialist China 1920s to 1940s**. University of Edinburgh, UK, 2014.

_____. **Shanghai Filmmaking: Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922–1938**, 2014.

INADA, Kenneth. **The nature of emptiness and Buddhist ethics**. In: *Philosophy between Europe and Asia, Dimensions of Aesthetic*, vol. 22, 2001.

JAMESON, Frederic. **New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics “Remapping Taipei”**. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.

Jl, Dawei. **I see therefore I am: films of development and identity recognition**. Youshi wenyi. 1996.

JIA, Zhangke.. ‘Director’s Statement’. **Platform [feature film]** Directed by Jia Zhang-ke. Xstream Pictures, China, 2000, 150 minutes [Artificial Eye,VFC 42169]. 2000

JIA, Zhangke **Jia Zhangke speaks out: the Chinese director's texts on film**. Beijing: Beijing University Press. 2015

KIM, Jung Koo. **Cinema of Paradox: The Individual and the Crowd in Jia Zhangke's Film**, Goldsmiths College, University of London, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**, translated by Donald Nicholson- Smith. Oxford: Blackwell. 1991.

LEE, Daw Ming. **Historical Dictionary of Taiwan Cinema**. Lanham: Scarecrow Press, 2012.

LEE, Shu-ching. China's Traditional Family, Its Characteristics and Disintegration, **American Sociological Review**, v.18, 1953.

LEE, Ching Kwan; YANG, Guobin. **Re-envisioning the Chinese Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memory in Reform China**. California: Stanford University Press, 2007

LIM, Song Hwee. **Tsai Ming-liang and a cinema of slowness**. University of Hawaii Press, 2014.

_____. **Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas**. Honolulu: University of Hawaii Press. 2006.

_____. Taiwan New Cinema: Small Nation with Soft Power. In: **The Oxford Handbook of Chinese Cinemas**, ed. Carlos Rojas and Eileen Cheng-yin Chow, pp. 152–169. New York: Oxford University Press. 2013, p.152-169

LIU, Na’Ou. **Chi sheyingji de nanren 持攝影機的男人** (Man with a Camera). 1933. TOSEE, 2006.

LAO, Tzu. **Tao Te Ching**. Trans. D. C. Lau. Harmondsworth: Penguin. 1963.

MA, Jean. **Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

MCGRATH, Jason. The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic’. In: ZHANG, Zhen (ed.). **The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century**. Durham: Duke University Press. 2007.

MARTIN, Fran. Introduction: Tsai Ming-Liang’s intimate public worlds, **Journal of Chinese Cinemas** 1:2, 2007, pp. 83-88.

_____. **The European Undead: Tsai Ming-liang’s Temporal Dysphoria**. Senses of Cinema. In: http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/27/tsai_european_undead.html. 2003.

MELLO, Cecília (org.) **Realismo Fantasmagórico** / Cecília Mello *et al.* São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

_____. **The Cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film**, London: Bloomsbury Academy, 2019.

_____. **‘Everyday Voices: The Demotic Impulse in English Post-war Film and Television’** [PhD Thesis]. London: University of London. 2006.

_____. Jia Zhang-ke's Cinema and Chinese Garden Architecture. In: Nagib, Lucia ;JERSLEV, Anne (eds). **Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film**. London: I.B. Tauris, 2014. pp. 183–202.

_____. 'Montagem, metáfora e poesia: Eisenstein e o ideograma'. In: Adilson Mendes (ed.). **Eisenstein/Brasil**. São Paulo: Azougue Editorial, 2014. pp. 155–61.

NAKAJIMA, Seio. Film as cultural politics. In: Lee CK and Hsing Y (eds). **Reclaiming Chinese Society: The New Social Activism**. London: Routledge, 2009. pp.159–183.

NAGIB, Lúcia. **World Cinema and the Ethics of Realism**. London: Continuum. 2011.

_____. 'Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno'. **Aniki 1**, 2014, pp. 8–21.

NERI, Corrado. **Tsai Ming-liang and the Lost Emotions of the flesh**. Duke University Press, 2008.

NIE, Jing. **A City of Disappearance: Trauma, Displacement and Spectral Cityscape in Contemporary Chinese Cinema**'. In: SHELDON, Lu and JIAYAN, Mi (eds). **Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge**. Hong Kong: Hong Kong University Press. 2009.

PEREZ, Gilberto. **The Material Ghost: Films and Their Medium**. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1998.

POWERS, John; WAI, Wong-kar. WKW. **The Cinema of Wong Kar Wai**. New York: Rizzoli Publisher. 2016.

PORTUGAL, Ricardo Primo; TAN, Xiao. **Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia Tang**. São Paulo: Editora Unesp. 2013

QICHAO, Liang. **Collected Works and Essays of Liang Ch'i-ch'ao**. Shanghai, 1932.

RANCIÈRE, Jacques. **The Future of the Image**. London: Verso. 2009.

RAYNS, Tony. **Poet of time: Wong Kar-Wai on Chungking Express** (interview from 1995): In: Sight and Sound Magazine, 2020. Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/archives/wong-kar-wai-chungking-express>

REHM, Jean Pierre; JOYARD, Olivier e RIVIERE, Daniele. **Tsai Ming-Liang**. Paris: Dis Voir, 1999.

REYNAUD, Bérénice. "Entretien avec Tsai Ming-liang", **Cahiers du Cinéma** 516, 1997, pp. 35-7.

RODRIGUEZ, Jairo. **Un Análisis Malestar Urbano a traves de los espacios en Taipei Story**, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019.

ROJAS, Carlos. "Nezha Was Here": Structures of Dis/placement in Tsai Ming-liang's "Rebels of the Neon God". In: **Modern Chinese Literature and Culture**, Vol. 15, No. 1, Special Issue on Taiwan Film, 2003.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp. 2004.

SAUNDERS, Thomas. **Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany** (Volume 6). California: University of California Press. 1994.

SEMSEL, George, Xia Hong and Hou Jianping (eds.) **Chinese Film Theory: A Guide to the New Era**. New York: Praeger. 1990.

SHENG, Kai. **The Different Faces of Nezha in Modern Taiwanese Culture**. Oriental Archive Institute, Prague, 2013.

SKLAR, Robert. **The Engineer of Modern Perplexity: An Interview with Edward Yang**. **Cinéaste**, Vol. 26, No. 1, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40079381>

SVENDSEN, Lars. **A Philosophy of Boredom**. Trans. John Irons. London: Reaktion Books. 2005.

SOJA, Edward. **Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory**. London: Verso. 1989.

_____. **The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Retheorisation**. London: Palgrave, 1985.

_____. **Thirdspace A Women's Studies Anthology. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places**. London: Wiley-Blackwell, 1996.

TEO, Stephen. Promise and perhaps love: Pan-Asian production and the Hong Kong-China interrelationship. **Inter-Asia Cultural Studies** 9:3, 2008, pp. 341–358.

_____. **Cinema with an Accent: Interview with Jia Zhangke**, director of Platform. Senses of Cinema [Online]. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/zhangke_interview/, 2001.

TRUFFAUT, François. 'A Certain Tendency of the French Cinema'. In: **Cahiers du Cinéma in English**, vol. 1 (New York: Cahiers Publishing Co.), 1966 pp. 30–40

TSUI, Curtis K. "Subjective Culture and History: The Ethnographic Cinema of Wong Kar-wai." **Asian Cinema** 7.2, 1995 pp. 93-124.

VILLIERS, Nicholas de. **Cruisy, Sleepy, Melancholy, Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang**. University of Minnesota. 2022.

WANG, QI. **Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2014.

- WATSON, William. **Style in the Arts of China**. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books. 1974.
- WICKS, James. **Chinese Cinema**. Berkshire Encyclopedia of China. Berkshire Publishing Group LLC, 2009.
- WONG, Ain-Ling (ed.). **Restored Classic Confucius**. Hong Kong: Hong Kong Film Archive. 2009
- WOOD, Chirs. Realism, intertextuality and humour in Tsai Ming-Liang's Goodbye Dragon Inn, **Journal of Chinese Cinemas** 1:2, 2007, pp. 105-116.
- WU, Hung. A Story of Ruins. **Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture**. London: Reaktion Books. 2012.
- XAVIER, Ismail (1993). **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense.
- XI, Song. **Nezha**, Bei Jing Shi Dai Hua Wen Shu Ju, Beijing, 2019.
- XIAO, Zhiwei. Chinese cinema. In: ZHANG, Yijing (ed.). **Encyclopedia of Chinese Film**. London: Routledge, 1998, pp.3–30.
- YEH, Emilie; DAVIS, Darrell Williams. **Taiwan Film Directors: A Treasure Island** "Navigating the House of Yang". New York: Columbia University Press. 2005.
- ZHANG, Xianglong. The Coming Time "Between" Being and Daoist Emptiness: An Analysis of Heidegger's Article Inquiring into the Uniqueness of the Poet via the Lao Zi. In: **Philosophy East and West** Vol. 59, No. 1, University of Hawai'i Press, 2009, pp.71-87
- ZHANG, Yijing. **Chinese National Cinema**. New York: Routledge. 2004.
- _____. **Cinema, Space, and Polylocality in A Globalizing China**. Honolulu: University of Hawaii Press. 2010.
- _____. **A Companion to Chinese Cinema**. Chichester: Wiley-Blackwell. 2012.
- ZHANG, Yijing; XIAO, Zhiwei. **Encyclopedia of Chinese Film**. London: Routledge. 1998.
- ZHANG, Zhen. Introduction: Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of "Transformation". In: ZHANG, Zhen (ed.). **The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century**. Durham: Duke University Press. 2007.
- ZHAO, Yuezhi. **Communication in China: Political Economy, Power and Conflict**, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.

ZHUANGZI. **The essential writings with selections from traditional commentaries**; translated by Brook Ziporyn, Indianapolis: Hackett Publishing., 2009.

ZOU, Hongyan; Pugsley, Peter. **Chinese films and the sense of place: Beijing as 'Thirdspace' from In the Heat of the Sun to Mr Six**. In: GRFFITHS, Mary and BARBOUR Kim. *Making Public, Making Places*, University of Adelaide Press, 2016.

Anexos

1. Fichas técnicas das Obras de referência

Amores Expressos (1994)

Título	Amores Expressos (pt-br) Chungking Express (Eng) Chong Qing Sen Lin (Original)
Ano produção	1994
Direção	Wong Kar Wai
Roteiro	Wong Kar Wai
Produção	Jeffrey Lau, Yi-Kan Chan
Estreia	12 de Abril de 1996 (Brasil) 14 de Julho de 1994 (Mundial)
Duração	102 minutos
Classificação	12 - Não recomendado para menores de 12 anos
Gênero	Drama Mistério Romance
Países de Origem	Hong Kong
Elenco	Faye Wong (Faye); Takeshi Kaneshiro (He Zhiwu, Policial 223); Tony Chiu-Wai Leung (Policial 633); Brigitte Lin (Blonde); Chen Jinquan (Gerente do Restaurante)



Rebels of the Neon God (1994)

Título	Rebeldes do Deus Neon (pt-br) Rebels of the Neon God (Eng) Qing Shao Nian Nuo Zha (Original)	
Ano produção	1992	
Direção	Tsai Ming-Liang	
Roteiro	Tsai Ming-Liang	
Produção	Feng-Chyt Jiang; Li-Kong Hsu; Je Cheng Sui	
Estreia	10 de Dezembro de 1992 (Mundial)	
Duração	106 minutos	
Classificação	18 - Não recomendado para menores de 18 anos	
Gênero	Drama	
Países de Origem	Taiwan	
Elenco	Chen Chao-jung (Ah Tze); Lee Kang-sheng (Hsiao Kang); Jen Chang-bin (Ah Bing); Chang Jen Wei (Ah Kuei); Tien Miao (Pai); Lu Yi-Ching (Mãe)	

Taipei Story (1985)

Título	História de Taipei(pt-br) Taipei Story (Eng) Qing mei zhu ma (Original)	
Ano produção	1985	
Direção	Edward Yang	
Roteiro	Edward Yang; Hou Hsiao-hsien; T'ien-wen Chu	
Produção	Edward Yang	
Estreia	22 de Abril de 1985 (Mundial)	
Duração	110 minutos	
Classificação	Não classificado	
Gênero	Drama	
Países de Origem	Taiwan	
Elenco	Hou Hsiao-hsien (Lung); Tsai Chin (Chin); Hsiu-Ling Lin (Ah Ling); I-Chen Ko (Sr. Ke); Su-Yun Ko (Gwan); Wu Nien-Jen (Taxista); De-ming (Lyu); Fang Mei (Mãe de Chin); Li-Yin Yang (Qin); Ping Nan Wu (Pai de Chin); Te-Nan Lai Coach (Técnico de beisebol)	

Platform (2000)

Título	Plataforma (Pt-br) Platform (Eng) Zhangtai (Original)	
Ano produção	2000	
Direção	Jia Zhang-ke	
Roteiro	Jia Zhang-ke	
Produção	Kit Ming Li; Shozo Ichiyama	
Estreia	5 de Setembro de 2000 (Mundial)	
Duração	154 minutos	
Classificação	Não classificado	
Gênero	Drama, História	
Países de Origem	China	
Elenco	Bo Z. Wang (Yao Eryong); Hongwei Wang (Cui Minliang); Liang Jingdong (Zhang Jun); Sanming Han (Sanming); Tao Zhao (Yin Ruijuan); Yang Tianyi (Zhong Ping)	

2. Linha do Tempo - Século XX

- O período de reformas “modernizadoras”

- 1840-1911: O final da Dinastia Qing

1862: Expansão do sistema portuário do tratado

1868: Restauração Meiji no Japão

Década de 1870: O ponto alto da "estadística"

1895: O Japão derrota a China e toma Taiwan

1898: As reformas do imperador falham, conservadores assumem

- 1911-1949: República da China

1912-1916: Presidência de Yuan Shikai

1916-27: Era dos Senhores da Guerra

1919: A manifestação de 4 de maio

1921: Fundação do Partido Comunista

1927-37: Guomindang unifica parte da China; capital em Nanjing

1927: Comunistas derrotados, retirada para o campo

1931: Os japoneses tomam a Manchúria

1935-36: A Longa Marcha

1937: Os japoneses invadem o norte da China

Guerra Civil Guomindang-Comunista de 1945-49

1949: Guomindang derrotado, retirada para Taiwan

- O período do alto socialismo

1949: Fundação da República Popular

1947-52: Reforma agrária

1954-56: Agricultura coletivizada

1956: Indústria socializada

1957: Campanha antidireitista

1958: Grande Salto em Frente e Comunas Populares

1959-61: Fome

1962: Retirada da produção comunitária para a produção coletiva

1966-69: Grande Revolução Cultural Proletária

1966-76: A "Década da Revolução Cultural"

1969-78: Juventude para o campo

1972: Nixon visita Pequim e restaura parceria com os EUA

1976: Mao Tsé-Tung morre

1978: Política oficial de reforma anunciada

- O período da Reforma

1979-82: Desmantelamento da produção agrícola coletiva
1979: Início do Programa de Planejamento de Perto
1984: A nova constituição permite alguma liberdade de prática religiosa
1985: Empresa privada urbana permitida
Final da década de 1980: colapso das restrições à migração para as cidades
1989: Movimento estudantil, culminando no massacre de Tian'anmen
1993: A candidatura olímpica da China fracassa
1994: Recentralização das finanças
Década de 1990: Ascensão da sociedade de consumo urbana
Década de 1990: O nacionalismo substitui a revolução como objetivo nacional
1997-2003: Regime liderado pelo secretário-geral Jiang Zemin
1998: Grandes inundações trazem uma mudança em direção à proteção ambiental
2001: A candidatura olímpica da China é bem-sucedida
2002 - 2012: Regime liderado pelo secretário-geral Hu Jintao
2008: revoltas tibetanas, terremoto, Olimpíadas.
2009: revoltas uigures
2012- Regime liderado pelo secretário-geral Xi Jinping