



ID 1531

Marcos Aurélio Felipe

E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil.

DIMENSÕES (AUTO)BIOGRÁFICAS EM HOU HSIAO-HSIEN

Tout fait vécu ne fait pas une expérience; il y faut une économie du réel et de sa récitation, un échange. Or, ici précisément, des traces, des récits, des indices inscrivent dans le film le lent processus d'une expérience.

Laurence Giavarini

Já faz quase oito anos que te levantamos sobre esta bacia [batismal], e que a água com que foste batizado caiu dentro dela. [...] E por estes dias vai fazer quarenta e quatro anos que teu saudoso pai recebeu o batismo, e a água que escorreu da cabeça dele caiu nesta mesma bacia. Foi aqui, nesta casa, sua casa paterna, na sala ao lado, e quem o batizou foi ainda o velho pastor Hesekiel [...]. E há setenta e cinco anos batizaram a mim, também nesta mesma sala, e mantiveram minha cabeça por cima da bacia, exatamente como a vês agora colocada sobre a bandeja; e o pastor pronunciou as mesmas palavras como no teu batizado e no de teu pai, e a água morna e límpida escorreu da mesma forma dos meus cabelos (não tinha muito mais do que tenho agora) e caiu aqui, nesta bacia dourada.

Thomas Mann

(Diálogo entre o jovem Hans Castorp e o seu avô – em *A Montanha Mágica*, 1924)

O que sobram são as memórias.

Oradora da turma

(Em discurso, a oradora de uma turma de formandos de alguma escola de Taipei, Taiwan, na abertura de *Um Verão na Casa do Vovô* – 1984, de Hou Hsiao-hsien)

A Yasujiro Ozu

Introdução

Em *Um tempo para viver, um Tempo para morrer* (1985, de Hou Hsiao-hsien), uma elipse parte a estrutura narrativa em duas, como, comumente, fazem os diretores Apichatpong Weerasethakul (em *Síndromes e Um Século*, 2006) e Hong Sang-soo (em *Certo Agora, Errado Antes*, 2014) – se olharmos para outras latitudes asiáticas do cinema contemporâneo ainda que com distintas perspectivas formais. Constitutiva de certa continuidade que, paradoxalmente, não é da ordem do *telos* (XAVIER, 2012), essa elipse em Hou Hsiao-Hsien costura dois momentos de uma trajetória em formação, sem qualquer outra finalidade que não seja a da condensação das experiências no tempo (mas no sentido mais do mosaico, cujos fragmentos formam um todo e não de partes que se justapõem de forma interdependente) e sem qualquer compromisso com “o intervalo”, quanto ao seu preenchimento, ou com elos entre as partes. Mais do que uma mudança abrupta, um salto entre um momento e outro da história, ao promover a passagem para outra fase geracional do personagem, a elipse se dá quando um menino, cuja trajetória acompanhamos até aquela hora, toma um susto com um grito de dor que escuta da sala de banho onde está a se lavar da poeira do tempo impregnada no seu corpo. Vemo-lo de costas, com a câmera a registrar, à distância, o cotidiano banal, como tantos outros que divisamos ao longo do filme. De repente, em plano fechado (quase um close-up), A Ha (como é chamado por sua avó) volta-se em direção ao grito que escutara. No plano seguinte, mais aberto e, igualmente, distante, está a sua mãe, junto a sua irmã, no leito de morte do pai¹.

Essa cena, delineada pela câmera subjetiva, é o registro de uma perda, como tantas outras que Hou rememora com a sua escritura sobre experiências e passagens no entorno dos corpos do pai, da mãe e da avó – “Três mortes que marcam, singularmente, como na *Trilogie d’Apu* de Satyajit Ray, essa história [...]; cada vez menos brutais, mais e mais misturadas com a vida dos vivos” (GIAVARINI, 2005, p. 164). Se até o momento tínhamos acompanhado a infância de A Ha, quando o plano volta ao seu rosto em um enquadramento mais fechado (e, nesse caso, a concepção de plano cabe melhor do que a de quadro, pois estamos em uma unidade de tempo, de fragmentos fílmicos que se movimentam e se encaixam), a elipse nos transporta para a sua face mais madura: o semblante de um adolescente tardio – quase na juventude. Essa transição exprime (entre tempos e espaços distintos) um dos veios de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*: o espaço fílmico não é o lugar da ação dramática,

¹ “Fala-se de ‘elipses’ cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada [...], exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois [acontecimentos] e restitua os elos que falta” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 96-97).

mas lugar de passagem – da inocência e das experiências da infância aos desafios e descobertas da adolescência tardia. É nesse âmbito que, ao filmar o menino que presenciou a face da morte em um *tableaux* de partida, Hou desenhou uma das mais belas (auto)biografias do cinema e eternizou um acontecimento que transcende as dimensões individuais. Isso ocorre porque, como escreveu Benjamin (2012, p. 38-39), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, uma chave para tudo o que veio antes e depois”.

Nascido no Cantão, China continental, em 8 de abril de 1947, Hou Hsiao-hsien tornou-se um diretor central do cinema contemporâneo e, mais especificamente, do Cinema Novo de Taiwan. Ainda na década de 1980, realizou o ciclo (auto)biográfico, que tem em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* uma das obras mais emblemáticas desse momento². A partir dele, analisamos a sua poética, seguindo o pressuposto de que os filmes constituem uma obra, ordenam e se organizam em uma espécie de rede cinematográfica. Por isso, os demais filmes do ciclo (auto)biográfico entraram em cena (*Os garotos de Fengkuei*, 1983; *Um verão na casa do vovô*, 1984; e *Poeira ao vento*, 1986), subsidiando o trabalho analítico e permitindo enredar melhor a tapeçaria (auto)biográfica. Integramos, por consequência, o ciclo histórico: *A cidade das tristezas*, *O mestre das marionetes* (1993) e *Bons homens, boas mulheres* (1995) – além de outras obras que permitem uma maior compreensão do projeto de Hou Hsiao-hsien assentado em uma *poética do recuo*, “um olhar” e a “proximidade na distância” (FRODON, 2005, p. 18; BURDEAU, 2005, p. 44)³. Analisamos as problemáticas das relações entre história individual e história coletiva e, em simbiose, como são moldadas pelo cinema na condição de escritura de memória. Nessa perspectiva, focamos não, necessariamente, no cotejamento da vida e da obra de Hou, procurando paralelismos que, por si só, muitas vezes são impossíveis de verificação, mas, sobretudo, na “tapeçaria (auto)biográfica”, o que envolveu conceitos como história, memória e (auto)biografia; bem como: quadro, enquadramento, plano e espaço fílmico.

² Hou Hsiao-hsien formou-se em cinema, em 1972, pela Academia Nacional de Artes de Taiwan. Ao longo de quatro décadas, dirigiu cerca de vinte filmes, sem contar as parcerias com os outros cineastas tawaneses e chineses como ator e roteirista (*Histórias de Taipei*, 1985 – de Edward Yang) e produtor executivo (*Lanternas Vermelhas*, 1991 – de Zhang Yimou). Se o Cinema Novo de Taiwan tem o seu marco no filme coletivo *In Our Time* (1982, de Edward Yang e outros), ganha reconhecimento internacional quando Hou recebe o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1989 por *A Cidade das Tristezas* (1989) (FRODON, 2005, p. 11): “Esse prêmio [...] consagra a formação, sistemática e inspirada, de um pensamento da realidade construído no ponto de encontro entre duas grandes histórias humanas, a história chinesa e a história do cinema”.

³ Em entrevista a Emmanuel Burdeau (2005, p. 88), Hou Hsiao-hsien explica que, a partir de *Os Garotos de Fengkuei*, o seu método de trabalho passou a se desenvolver em dois momentos complementares: “o primeiro é ser direto” e, em seguida, “observar o mundo de longe”.

Narrativas de Experiências e Passagens

Nas faces dos atores que interpretam Hou Hsiao-hsien na segunda infância e na adolescência tardia (Yu An-Shun), em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, vemos espelhado o rosto do diretor chino-taiwanês da maturidade, a atualidade das expressões e marcas do seu corpo. Impossível não fazer a correspondência, pois, de todos os atores do *ciclo (auto)biográfico*, a caracterização dos meninos que o interpretam nessa obra, sobretudo em seus perfis e expressões, é o que de imediato mais aproxima a vida e a obra. Uma aproximação análoga em termos bióticos, sem que isso signifique uma analogia na trajetória narrada, quanto aos eventos delineados diante da câmera. Nesse sentido, pedir explicações ao diretor não resolveria sobre o quanto dele existe ou está ausente em cada uma das expressões corporais e faciais daqueles jovens atores taiwaneses que o interpretam em dois momentos da sua vida – especialmente, nos dois períodos cruciais para a sua formação como sujeito, social e moralmente, em constituição. Como escreveu Benjamin (2012, p. 38), o narrador “não descreve em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem viveu. O principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”. Independentemente das correspondências entre a vida e a obra, é preciso notar que Hou não cai no conto da idade da inocência (quando representa a infância), tampouco nos estereótipos e mitos típicos sobre a juventude dourada (alienada), cinza (delinquente), branca (com todas as responsabilidades) (NOVAES, 1998).

Se o realizador não precisa ter a preocupação com a reconstituição objetiva da sua trajetória, em função da problemática de escolhas e esquecimentos, intencionais ou não, que envolve a memória, essa dimensão também não pode ser o centro das preocupações do pesquisador ao trabalhar com estudos sobre (auto)biografias. Isso se dá, principalmente, porque diante do que restou e, como na abertura de *Um verão na casa do vovô*, “o que sobram são as memórias” (ou seja, a obra em si, na qual podemos divisar a sua trama e a sua urdidura), o que importa são como as narrativas se configuram; e, por consequência, como a “tapeçaria (auto)biográfica” é constituída, qual o lugar de cada pedra, madeira e tijolo na arquitetura de tantos significados, sensações e percepções sobre como os sujeitos interagem com o seu habitat socioeconômico, cultural e político; movimentam-se no tempo e no espaço que, na poética de Hou Hsiao-hsien, são “como dimensões da mesma natureza” (FRODON, 2005, p. 23). Basicamente, *Um tempo para viver, um tempo para morrer* é uma obra, na qual, ao contrário das outras que integram o *ciclo (auto)biográfico*, dá conta de um tempo mais extenso da história do futuro cineasta por atravessar dois tempos contíguos e distintos das suas experiências

infantojuvenis. Por essa razão, centramos a nossa análise em sua proposta fílmica mais do que nas demais obras.

Nesse filme, descortinam-se a infância e a juventude (ou a adolescência tardia), que se fundam na contiguidade geracional e delineiam o homem que se tornara. Já em *Um verão na casa do vovô* e em *Poeira ao vento* Hou Hsiao-hsien trabalha cada um desses períodos de forma isolada, registrando, no primeiro, a infância (entre rios, tartarugas, personagens exóticos e familiares); e, no segundo, as responsabilidades da juventude entre Taipei e os interiores periféricos (entre amores conquistados e desfeitos, estações e vagões de trens, lazer e responsabilidades com empregos diversos). Essa abordagem mais estrita talvez decorra do fato de esses filmes serem mais vinculados às histórias dos dois principais roteiristas dos *ciclos (auto)biográfico e histórico*, do que a própria trajetória de Hou, como revelou em entrevista: “Grande parte de *Um verão na casa do vovô* foi inspirada na infância de Chu Tien-wen e o filme, além disso, foi rodado onde ela viveu quando criança. *Poeira ao Vento* retrata a experiência de Wu Nien-Jen” (BURDEAU, 2005, p. 82) – mesmo que, em ambos, tenham vestígios diretos e indiretos da sua própria travessia no tempo e no espaço⁴. Já em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, esses dois momentos da trajetória de Hou se inscrevem em um só campo (auto)biográfico. A elipse, ao vincular infância e juventude, não opõe duas personalidades distintas, que, face a face, desatam nessa obra dividida em duas partes. Isso ocorre, sobretudo porque Hou não julga os personagens, tampouco idealiza a idade da inocência *versus* a fase de crise (ou de personalidade instável).

Ao olhar para trás, Hou Hsiao-hsien não realizou um conto moral, no qual avalia os outros e se autoavalia. Isso não ocorre sequer quando o menino A Ha esconde as bolas de gude e as moedas que ganhara na partida com os colegas de rua e leva uma bronca da sua mãe. Em uma perspectiva *confunciana* assumida pelo próprio diretor: “olhar e não intervir”/ “observar e não julgar” (BURDEAU, 2005, p. 76), *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, na verdade, preocupa-se muito mais em desdobrar a tapeçaria, a trama e a urdidura das suas experiências, nas quais estão as suas travessias, desafios e descobertas. Revisita a cidade da infância nas suas relações com as pessoas com quem conviveu: familiares, amigos, professores e, sobretudo, com a avó – com quem parte em vão rumo ao continente e, no caminho, colhe as goiabas que o farão rememorar mais tarde esses momentos quando mais uma perda se fizer visível. São dimensões de um trajeto individual entrelaçado a trajetos coletivos. Portanto, não

⁴ “Em *Um Verão na Casa do Vovô*, há um cena onde o herói, pendurado em uma árvore, vê chegar uma garota. Eu filmo o longo momento de espera, os campos no horizonte, as árvores que farfalham. Esta cena vem de uma lembrança pessoal” (BURDEAU, 2005, p. 82).

temos um sujeito isolado, mas em interações constantes, que compartilha sensações e experiências, como o desejo manifesto por sua avó, em um diálogo de ressonâncias maiores do que seu *locus* familiar, de retornar ao continente em busca do templo dos ancestrais. Hou, nesse momento, torna-se o *narrador benjaminiano*: “que pode recorrer ao acervo de toda uma vida (que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 2012, p. 240).

Nessa perspectiva, a elipse que parte o filme em dois, em contrapartida, possibilita visionarmos um corpo narrativo contíguo e experiências que revelam os modos como os sujeitos se constituem nas interações com o meio e com outros sujeitos. Como escreveu Giavarini (2005, p. 166-167), ao interpretar o lugar narrativo da avó de A Ha nesse tríplice contexto de memória, experiência e formação, “A história só pode ser apreendida a partir dos lugares, dos espaços, dos traços que cada um guarda na memória [...] [que promovem] a conversão paciente, custosa e incerta do tempo vivido em experiência”. Nesse percurso, se a memória é lacunar, na seleção dos eventos biográficos e na exclusão natural de outros, a natureza elíptica do cinema reflete a natureza (auto)biográfica das narrativas, pois, em consonância com o ato de rememorar, não existe linguagem mais lacunar em termos de sensação e materialidade fílmica. Isso se dá principalmente porque, ao contrário de outras linguagens da imagem, o cinema permite uma aproximação simulada do “real”, com os movimentos dos corpos no espaço fílmico como se fossem movimentos do mundo histórico e natural. Se, em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, Hou Hsiao-hsien concentrasse em um único momento da sua história os eventos da infância ou da adolescência tardia, outra dimensão não teria se materializado da mesma forma: o espaço fílmico como um lugar de passagens (e, portanto, de sensações), mesmo que possamos estender a outro filme do ciclo (auto)biográfico *a passagem do tempo* como elemento estruturante, ainda que não ocorra em uma perspectiva intergeracional. Referimo-nos, nesse caso, a *Os garotos de Fengkuei*, que transita entre o interior litorâneo e o centro urbano, o adolescente de muitas contendas e o jovem de responsabilidades, o enlace e desenlace dos amigos que, no final, sentimos os fios se esfacelarem, esvaírem-se ao vento.

A primeira parte de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* apresenta o menino A Ha nas suas descobertas e desafios, como vemos nas sequências da escola, nas quais o diretor registra quando o poder da autoconfiança domina a percepção de uma criança (no “domínio da matéria escolar”, a “supervisão” do professor não consegue impedir A Ha de repassar a cola; e na cobrança, aos seus colegas, que lhes pagam em moedas, há encenações que privilegiam as interações entre os sujeitos e os espaços os mais diversos: a rua, a casa, a escola, as estradas sem

retorno e sem pontes, os trilhos de trem, as oficinas de feitura de “peão”, os mercados de rua). Na segunda parte, uma sucessão de eventos demarca os enfrentamentos de um adolescente com o mundo histórico circundante (a morte da mãe e da avó, a descoberta do sexo e do primeiro amor, o poder das ruas nem sempre consolidado, o confronto com a realidade depois das perdas sucessivas, a autoconfiança e a solidariedade). Todo esse universo, que Hou rememora, desenvolve-se no centro de uma câmera que documenta a rede cotidiana apenas observando os personagens – *a poética do recuo*, sem qualquer evidência explícita de intervenção, mesmo que seja mais evidente a planificação mais fragmentada (ainda que, incomparavelmente, com bem menos fragmentos do que o usual). Ao contrário de filmes posteriores, como *Café Lumière* (2003), com o seu quadro observacional, inabalável e irredutível, fixo e de longa duração, a partir de um olhar distante, direto, olhando sem intervir e sem julgar. Mas, como se estivessem em rede, compartilham o “quadro cinematográfico sempre maior do que o próprio enquadramento” (GARDNIER, 2010, p. 13), no qual “cada centro de expressão e pontos focais se esvaem” (DALY, 2010, p. 40).

Sob a poética de Hou Hsiao-hsien, que gestou um cinema longe dos cacoetes narrativos (neo)clássicos – apegados ao climax, ao plano-contraplano, a figura do herói imaculado e, nas palavras de Marc Vernet (1995, 122-123), a “‘história programada’ [...] com etapas obrigatórias, desvios, avanços e recuos, até a solução final” (FELIPE, 2018, p. 269), o que figura em quadro é o transcurso do tempo, o modo como os sujeitos se relacionam e ocupam os espaços – adensado, moldado e lapidado por um certo *quadro houhsiaohsieneano*. O que explica Hou ser um diretor do cotidiano, do ordinário e do banal, das ações e dos movimentos rotineiros, sistematicamente, circulares, mesmo quando testemunha eventos históricos: um menino de 10 anos que, jogando “peão” na poeira do tempo com outros meninos de rua, vê de repente “a galope” a marcha da História na cavalaria do Kuomintang, que dominou Taiwan por quatro décadas fugindo da Revolução de Mao de 1949. Tomando emprestada a observação de Benjamin (2012, p. 39) sobre Proust, Hou mesmo quando filma a “hora sumamente individual, o faz de tal maneira que a reecontramos em nossa própria experiência”. Esse modo de filmar, como se, aparentemente, ele nos apresentasse “a vida como ela é”, no seu transcurso natural, ordinário e banal, que se repete incessantemente, Hou Hsiao-hsien domina com a consciência de quem detém os meandros do seu ofício – de quem sabe a sua história, as conformações que ganhara ao longo do tempo, as diversas maneiras e artesanatos que o envolvem.

Mas o que é essa *quadro houhsiaohsieniano*, aludido anteriormente? Em *Os garotos de Fengkuei*, há uma sequência em que os rapazes entram em um prédio abandonado para

assistir a uma sessão de cinema negociada na rua com um vendedor ambulante de ingressos, mas, por um grande janelão de um dos compartimentos, o que veem é a cidade que se descortina no “enquadramento” (da janela) dentro do “enquadramento” (da câmera). Como escreveu Joyard (2005, p. 154), em relação a essa sequência, “O que está em jogo é apenas a concorrência entre duas imagens que partilham o mesmo plano”. Também, em *Um verão na casa do vovô*, outra exemplar do ciclo autobiográfico, tem-se a sofisticada composição com os personagens que, em uma decupagem, milimetricamente, marcada, fixam-se entre o portão da casa e as árvores da rua, entre quadros dentro do quadro primário, quando o pai cobra do filho a responsabilidade quanto à gravidez da namorada. *Um tempo para viver, um tempo para morrer* segue esse andamento estético, com Hou Hsiao-hsien criando obstáculos entre a câmera e os motivos, que, além de refletirem certo desejo metacinematográfico, colocam em xeque o que de fato se mostra como sendo o motivo central e o pressuposto da não intervenção da sua câmera, como se o que estivéssemos vendo – refração de refração – só nos chegasse por meio de enquadramentos dentro de enquadramentos. Procedimento que nos permite divisar apenas parte do campo da imagem – como na sequência da primeira crise de tuberculose do pai de A Ha, quando, a partir de apenas três planos, o quadro primário se desdobra em quadros internos até desaguar no “close-up” das manchas de sangue sobre a (auto)biografia que, cotidianamente, o patriarca escrevia na mesa de trabalho.

Invariavelmente, o quadro está sempre “obstruído” por uma parede à direita ou à esquerda das suas bordas, por algum móvel ou objeto entre a câmera e os dramas cotidianos à frente, portas e janelões a interferirem, no que, supostamente, é o motivo central do *tableaux houhsiaohsieneano*: a cena humana, cotidiana e social. Nesses instantes, Hou desvela as mediações internas ao quadro entre o nosso olhar e o que sua câmera registra, como se, em abismo, o quadro primário (o produzido pela câmera) pudesse se desdobrar em outras janelas dentro do campo da imagem; e, dentro destas, surgissem outros tantos quadros e enquadramentos, da mesma forma e como vemos em várias sequências da *Filha do Nilo*, especialmente, na sequência final, quando, sentada à mesa da cozinha, a personagem de Lin Hsiao-yang (que a divisamos entre as “bordas” de uma porta, espécie de segundo enquadramento) se levanta e atravessa o portal entre a pequena casa e o pátio (terceiro enquadramento) (mais um espaço fílmico, do que um espaço natural e social), depois que sabe da morte do seu irmão. Com esse procedimento metafílmico composicional, no mínimo, Hou cria três enquadramentos dentro do enquadramento primário (descentralizado, assimétrico e em desequilíbrio). Desvela, assim, o “registro natural” da realidade (ou desnaturalizando o

espaço por onde transcorrem o tempo e os personagens), ao utilizar-se de portas e janelas dos cômodos como mediadores da cena, aparentemente, imaculada, com a sua *mise-en-abyme*.

Esse contexto composicional acompanhamos ainda no plano-sequência que encerra o episódio “Um tempo para a juventude” do longa-metragem *Três tempos*, com a câmera seguindo dois jovens em uma moto que cruza Taipei. De repente, os dois jovens na moto desaparecem do quadro para ser (re)enquadrados mais à frente por uma escritura que procura o que importa, pois, como lembra Bazin (1955 citado por AUMONT; MARIE, 2012, p. 203), alguns cineastas “acreditam na imagem” enquanto outros “acreditam na realidade”. Já em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, observa-se um dos quadros mais reveladores do seu cinema – com quase nenhuma luminosidade –, em uma perspectiva visual, plástica e ótica, que testemunha os momentos de dor e sofrimento que antecedem a morte da sua mãe. Em primeiro plano, vemo-la ao lado da sua irmã que a abana, depois que retorna para casa após procedimentos médicos em função do câncer da garganta. Por trás de um “véu”, que separa o cômodo, estão os irmãos com réstias de luz sobre seus corpos distraídos diante da iminência da perda. Com a câmera a observar mais um evento de perda iminente na família, Hou configura uma cena quase religiosa pelo silêncio e pelo cuidado que emanam de uma experiência estética entre a partida e a tristeza de todas as lembranças, com o campo fundido entre a sombra e a luz diante de uma câmera moldada pela poética do recuo – “do olhar e proximidade na distância”. É, portanto, a “imagem de uma experiência coletiva”, teria escrito Benjamin (2012, p. 232) se tivesse visto o filme, “para a qual o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo, nem um impedimento”.

Entretanto, ao contrário de *Flores de Xangai* (1998) e *Café Lumière* fundados nos planos de longa duração; e fissurando uma certa lógica do *quadro houhsiaohsieniano*, observa-se no *ciclo (auto)biográfico* uma decupagem mais concreta com a propensão maior, mas apenas em momentos decisivos, para quadros mais fechados (entre o close-up e o primeiro plano). Desvios narrativos, digamos assim, que capturam traços e manchas (GIAVARINI, 2005) do espaço fílmico, que demarcam algum fato que se sobressaia da rede cotidiana, naturalmente, sem eventos que se constituam em “clímax (neo)clássicos” comuns as intrigas evolutivas e programadas que inexistem no cinema de Hou Hsiao-hsien. São os pingos de sangue sobre as anotações na mesa de trabalho do pai que visionamos após a crise da tuberculose que o acomete; a marcação na mesa escolar do menino A Ha, que lhe informa da sua passagem para outro estágio escolar. É a mancha do líquido lodoso sob o corpo da avó, quando, no final, descobre-se o seu corpo já em decomposição sobre o tatame. Portanto, uma planificação que nos confronta, pois, mesmo com planos, preponderantemente,

observacionais e abertos, não se furta de interferir no campo da imagem, de enfatizar passagens e experiências da trajetória do menino e adolescente Hou. Como escreveu Didi-Huberman (2010, p. 29, 34-35), “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, “o que é visível diante de nós, no entorno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser vista como portando o *traço de uma natureza perdida* [grifo do autor]” – como todos aqueles sinais, traços, manchas e vestígios destacados por uma câmera a perscrutar as inflexões daquele cotidiano ordinário e banal, transparente e natural – esvaindo-se de forma indelével e com todos os seus imponderáveis.

O Mundo de Weibo

O mundo histórico de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, assim como dos outros filmes do *ciclo (auto)biográfico* e, em parte, do *ciclo histórico*, no qual os personagens de Hou Hsiao-hsien confrontam os desafios da vida (pessoais, familiares e das ruas), gira, invariavelmente, sobre a “Questão Taiwan”: a luta por um Estado autônomo – na sua relação com a República Popular da China (a partir de um embate pela soberania nacional que, se alcançada por um dos lados, significa a rendição ao “inimigo”). No contexto da Revolução Chinesa de 1949, desencadeado por uma guerra civil que instalou a República de Mao Tsé-tung, o embate entre revolucionários e nacionalistas provocou mortes, fugas e exílios. Nesse cenário, a ilha de Taiwan se tornou o porto seguro para os nacionalistas, que dominavam a República da China desde 1911, com o esfacelamento da Dinastia Qing e, portanto, do período monárquico milenar. Entre 1911 e 1949, o Kuomintang (KMT), que agregava os nacionalistas, e o Partido Comunista (PC), que abrigava os revolucionários, digladiaram-se incessantemente até que, no final dos anos 1940, Mao chegou ao poder e o Kuomintang transferiu a República da China para Taiwan. Desde então, das políticas anticomunistas do Kuomintang à pressão militar e econômica dos governos comunistas, a história entre os “dois países” foi um palco de recuos, acordos decisivos e recomeços, sem contar a tensão com as manobras militares na costa taiwanesa, como o “Conflito do Estreito de Taiwan de 1996” (ARANDA, [2011], p. 109).

Até o início da década de 1970, nos anos da Guerra Fria, a República da China (com sede em Taiwan e com Taipei como capital) era o Estado que tinha assento na Organização das Nações Unidas (ONU). Reconhecido, assim, como o Estado chinês de fato. Somente a partir de 1971, é que a China comunista ganha assento na ONU e passa a ser reconhecida como Estado, desbancando o Kuomintang de Taiwan, que se transforma em uma província

rebelde e assim é tratada em uma crescente correlação de forças com o continente. Em 1992, já com a China continental em um processo ininterrupto de abertura econômica, o presidente chinês Deng Xiaoping propõe uma trégua, na qual a reunificação se dará sob o manto de “Um país, dois sistemas”, no qual Taiwan teria garantida a autonomia política, socioeconômica, jurídica, legislativa e militar. Nas décadas seguintes, dois tratados são cruciais nesse jogo de aproximações: a “Lei Antissecessão de 2005”, na qual o governo comunista “tem por objetivo defender a soberania nacional e integridade territorial da República Popular da China e opor-se às forças de separação que buscam a independência de Taiwan” (ARANDA, [2011], p. 110 – *tradução nossa*); e o “Acordo Marco de Cooperação Econômica entre a China e Taiwan de 2010”. Se, por um lado, o acordo de cooperação promoveu intercâmbios econômicos favoráveis aos “dois países”, por outro, a “reunificação” para resolução do conflito, quase sempre chegando à superfície, não ocorreu no campo político (ARANDA, 2011).⁵

Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, mas sobretudo em *A Cidade das Tristezas e Bons Homens, Boas Mulheres* (dois filmes do *ciclo histórico*), Hou Hsiao-hsien testemunha os eventos e a atmosfera ideológica do conflito – direto e indireto – entre a República Popular da China e a Ilha de Taiwan. Esse conflito infiltra-se no corpo narrativo que, se não escapa de certo didatismo (o plano do colega de classe de A Ha que, ao retornar do pátio, bate na mesa do professor e informa a todos que “reconquistarão o continente”), não constitui registro ficcional gratuito, como se fosse apenas adereço de um percurso de formação que, necessariamente, diante da “Questão Taiwan”, não tinha como fugir das dimensões político-ideológicas do seu tempo. A sequência central, justamente que documenta os incidentes das comemorações do 47º aniversário da República da China, em 1954, envolve o combate entre aviões dos “dois países”, quando, tecendo o cotidiano das horas e dos afazeres domésticos, a família de A Ha escuta pelo rádio a queda de dois aviões taiwaneses e de cinco aviões chineses, em típicos anúncios radiofônicos triunfalistas, com a locução tensa dos últimos acontecimentos e a glorificação dos heróis mortos que ocorreram, coincidentemente, nas comemorações da Festa Nacional do “10 de outubro de 1911” (Duplo-dez)⁶. Em duas palavras, Hou testemunha o tecido poroso da “propaganda político-ideológica” da época da sua infância.

Antecedendo e sucedendo essa sequência, com outras duas cenas, Hou cria a ambiência política, psicológica e ideológica da Taiwan do seu tempo de menino. São

⁵ No momento em que escrevo este tópico, uma matéria do *The New York Times*, do final do ano de 2017, reporta a coletiva da presidente de Taiwan Ing-wen que denuncia “a pressão militar chinesa” (HORTON, 2017).

⁶ “1911: Na China, movimento insurrecional de 10 de outubro (O Duplo-dez) que cria as condições da queda dos Qing e anuncia a ascensão da corrente republicana” (TASSY, 2005, p. 229-230).

momentos em que, das ruas à sala de aula, o menino A Ha, repentinamente, ao virar o rosto para outro ângulo da rua, presencia a força da cavalaria militar taiwanesa da altura dos seus 10 anos de idade e, na escola, aprende com o colega a necessidade de “reconquistar o continente” e, portanto, qual o “destino manifesto” da nação (o colega de classe, ao ser perguntando quem havia lhe dito isso, informa que foi o seu professor). Lembramos que, nesse contexto, Hou não traça uma ambiência de medo própria de um regime de força militar como o que dominava Taiwan, com os nacionalistas ocupando o espaço e procurando dominar os corações e as mentes dos taiwaneses. A política entra naturalmente no corpo narrativo, desde a abertura, quando, em *off*, ouvimos o próprio Hou Hsiao-hsien narrando que, apenas 40 dias após o seu nascimento, o seu pai saiu do continente e passou a morar na ilha, e, no ano seguinte, trouxera a sua família (a sua mãe, esposa e seus cinco filhos: Hou só teve dois irmãos). Como explica Benjamin (2012, p. 221), os narradores estão sempre inclinados a “começar a sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria”. Nesse sentido, as marcas de autoria na obra não estão somente nas marcas das faces e do corpo dos dois atores, mas também nas palavras iniciais biográficas que nos situam quanto à história que passamos a acompanhar.

Nessa estrutura em que os personagens são colocados entre dois regimes de força, talvez a imagem mais forte do exílio, de uma psicologia da memória e de uma história coletiva, seja a da avó de Hou Hsiao-hsien que, em vão, tenta retornar ao continente, pela Ponte de Mei-kiang, que nunca encontra, mas que está sempre em perspectiva para nortear a travessia de volta, pois pensava ela que era possível fazer o caminho apenas caminhando. Seu desejo é poder retornar, assim, ao “templo dos ancestrais”, como aconselha ao menino A Ha quando este lhe pergunta para que precisam fazer o percurso. No palco da história do século XX, no contexto geopolítico asiático, *Um tempo para viver, um tempo para morrer* dialoga com os eventos históricos (em um processo (auto)biográfico de rememorar o tempo e o espaço pelos quais o personagem se movimentou da infância à adolescência, inscrevendo o seu testemunho sobre a “Questão Taiwan”), a partir do campo das sensações mais do que da contextualização historiográfica. Por isso, Hou valoriza a audição dos eventos pelas ondas do rádio sentidas, coletivamente, no âmbito familiar; o olhar do menino em direção ao pisotear tonitruante dos galopes da cavalaria; a sonoridade arrebatadora das motos e dos caminhões militares em um quadro noturno, quando o pai de A Ha se levanta e sente os sons como a invadirem a sua casa. Como o narrador benjaminiano, Hou Hsiao-hsien não está interessado

na “explicação verificável” ou no “encadeamento exato de fatos determinados”, mas em condensar o “fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 2012, p. 226-227).

Da mesma forma sem essa mesma preocupação em *A cidade das tristezas* e em *Bons homens, boas mulheres*, são filmes do *ciclo histórico* que se voltam para o período entre o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, quando Taiwan se torna independente do Japão; e para os momentos, imediatamente, anteriores e posteriores, a instalação da República Popular da China, em 1949 (e, sobretudo, para as consequências humanitárias no campo dos direitos civis e humanos). No centro das narrativas (auto)biográficas e históricas, Hou cria *atos de memória intrafílmicos*⁷, como vemos em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* quando, após a morte da mãe de A Ha, a sua irmã lê trechos da (auto)biografia que sempre víamos o seu pai escrever (que, por sua vez, remete ao diário que o próprio Hou Hsiao-hsien escreveu nos tempos de faculdade e deu origem ao argumento do filme)⁸. Vemos esses atos se desenvolverem em outros momentos, quando ela rememora o dia em que A Ha a acompanhou na viagem de trem a fim de realizar o exame para o Instituto Educacional; e, depois, no segmento em que soube da admissão para o colégio, cujo resultado lhe foi transmitido por seu pai orgulhoso da filha que tinha. Em outra sequência, como uma narradora interna do filme (auto)biográfico, o ato de memória interno se materializa na sua mãe rememorando o tempo em que o pai deles foi para o sul aprender as práticas do comércio, começou a ensinar e entrou na faculdade, após o seu tio perceber que o sobrinho não servia para os negócios.

Entre “documentos ficcionais” e “ficções históricas”, as narrativas (auto)biográficas de Hou Hsiao-hsien desenvolvem outra dimensão da captação do mundo histórico. Por meio de tomadas diretas, no prólogo de *Um verão na casa do vovô*, registra o discurso da oradora da turma de formandos do colegial em Taipei, os estudantes em colunas cantando o hino nacional e a movimentação nos interiores e exteriores escolares. Assim, Hou coloca-nos diante de planos dominados por um viés quase documental – senão reais, mas concretos na intenção. Como escreveu Eisenschitz (2005, p. 157), “A sequência situa assim um ponto de partida: a cidade que a gente vê ainda nos minutos que seguem, um momento, um país no qual o funcionamento militar se estende à escola”. Da mesma forma acontece quando o diretor

⁷ Uma dimensão narrativa que não é externa ao filme (ou o precede e o determina), ou seja, que impulsiona e molda a existência de uma obra de cinema – como em Hou Hsiao-hsien vimos analisando. Em sua obra, no entanto, enredando com a perspectiva clássica autobiográfica, os personagens, cenas e procedimentos revelam que, no corpo da própria carne narrativa, criou-se instantâneos, atos e procedimentos de memória internos – que nomeamos de *atos de memória intrafílmicos*.

⁸ “Quando eu era jovem, era um garoto muito disperso, mas, entrando na universidade, comecei a escrever minhas memórias. *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* é inspirado nesse caderno que eu redigi quando estudante” (BURDEAU, 2005, p. 82).

produziu o registro, visivelmente documentário, dos mercados de rua no final de *Os garotos de Fengkuei*, quase a invadir o *tableaux* ficcional. Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, o registro chega ao limite, por meio de uma “fotografia fictícia”, quando, em determinada sequência, um fotógrafo fora de campo se posiciona frente a uma turma de professores e alunos para fazer a foto diegética que se transforma na “fotografia real” da turma da escola de Hou, com o tempo inscrito no sépia e nas marcas dos rostos reais dos ex-alunos eternizados naquela imagem. Nesse momento, a fotografia diegética (que não chega a ser uma foto de fato, pois fica no nível do plano) dá lugar à fotografia do acervo do realizador, o que nos leva, a partir Leutrat (1995, p. 30), perguntar: afinal, “qual é a imagem que absorve a outra” nesse processo no qual a “ficção” é absorvida pela “realidade” no exato instante em que o plano congela e, imediatamente, transforma-se em fotografia/realidade?

Se a “Questão Taiwan” não é secundarizada, em *A sssassina*, Hou Hsiao-hsien cria uma moeda de duas faces, a partir de uma *alegoria histórica* (XAVIER, 2005), na qual o filme versa, ao mesmo tempo, sobre o passado e o desejo de futuro – configurando uma “narrativa de fundação nacional” ou uma “alegoria de esperança”, com a “figuração do tempo histórico”, “o passado recapitulado” e “o futuro anunciado”, como analisa Ismail Xavier (2012, p. 18) em seus estudos sobre alegorias no cinema. Nesse mundo ambivalente, acompanhamos os movimentos discretos e a dimensão ótica de Nie Yinniang (Qi Shu): que, afastada da família, é treinada para matar. Se, para Benjamin (2012, p. 249), “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas preenchido de ‘tempo de agora’”; na escritura fílmica de Hou Hsiao-hsien, o distante nono século chinês, quando a Corte Imperial entra em conflito velado com a província rebelde de Weibo, que luta por sua soberania, o “tempo de agora” impregna de contemporaneidade a contenda do passado, domina o corpo narrativo e plástico como um todo para além do testemunho sobre como os sujeitos lidam com os seus sentimentos e as decisões entre a luz e a escuridão. Com uma encenação dos movimentos sutis dos corpos e dos olhares, com o filme no entorno da atmosfera do *Wushia*⁹ e o modo de filmar a cena, sobretudo as cortinas entre as quais sentimos a presença dos personagens, Hou transporta para o passado a contenda atual entre a China continental (a Corte Imperial) e a ilha de Taiwan (Weibo). Isso nos permite fazer uma leitura histórica do filme, a partir das suas “zonas não visíveis de realidade”, transfiguradas, invertidas e/ou simuladas (FERRO, 1992, p. 19).¹⁰

⁹ Típico gênero chinês de artes marciais que perpassa o cinema e a literatura.

¹⁰ Emma Tassy (2005, p. 229-239), ao cotejar a História da Ilha Formosa e a obra de Hou Hsiao-hsien, sistematizou um painel comparativo em que paralelizou fatos históricos e acontecimentos retratados pelos

(Auto)biografias Coletivas

Menos em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, já que, segundo o próprio diretor, “O filme é inteiramente inspirado em minhas lembranças” (BURDEAU, 2005, p. 82), a face (auto)biográfica estrita a Hou Hsiao-hsien não se sustenta quando pensamos nas obras do “*ciclo (auto)biográfico*” que agora colocamos entre aspas. Mas, ao contrário da sua anulação, significa, paradoxalmente, ganhar capilaridade na condição de documento ficcional (ou de ficção histórica) (auto)biográfico, sobretudo porque são experiências compartilhadas da infância, da adolescência e da juventude com os roteiristas dos seus diversos filmes, incluindo, naturalmente, o *ciclo histórico*. Portanto, não são memórias fílmicas localizadas em um único sujeito, visto que também “pertencem” aos roteiristas Chu Tien-wen e a Wu Nien-jen (BURDEAU, 2005). Sem contar que, ao refazer a sua (auto)biografia, por um lado, identifica-se que há camadas (auto)biográficas dos colaboradores intercaladas, cocomitantes e/ou análogas nos vários filmes; por outro, o próprio termo carrega consigo a palavra ~~(auto)~~biografia. Isso implica que, além de colocar em cena a sua e a história dos seus principais roteiristas em uma perspectiva autobiográfica (sem parenteses), Hou produz biografias fílmicas de sujeitos históricos, que apontam para uma temporalidade mais elástica e fora do seu eixo geracional: Li Tian-lu (*O mestre das marionetes*) e Chiang Bi-yu (*Bons homens, boas mulheres*). Redirecionando e ampliando o termo cunhado pelo crítico Jean-Michel Frodon (2005, p. 19), que o utiliza para designar apenas os filmes históricos, é mais apropriado, portanto, falarmos em “*(auto)biographie collective*”.

Além disso, a ideia de ciclo na obra do diretor Hou Hsiao-hsien precisa ser relativizada, pois, a exemplo de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, que contém dimensões (auto)biográficas e históricas atravessadas no seu corpo narrativo, os filmes de Hou perpassam os diversos ciclos e, muitas vezes, sucedem-nos. Justamente por isso não se sustenta o *ciclo houhsiaohsieneano* com começo e fim – determinado em um dado período ou temporalidade. Vide *Flores de Xangai*, que, ao remontar as “casas de flores” dinásticas do final do século XIX, sucede *Adeus, ao sul*, uma obra arrebatadora e visceral sobre a Taiwan contemporânea que, por sua vez, é posterior aos três filmes do *ciclo histórico* (1989-1993).

filmes. Por exemplo, observa que em **1954** foi um momento de agressividade permanente entre as duas Chinas (Tchang Kai-Skeh anuncia a cada ano a iminência de um contra-ataque contra os “badits rouges”), que, por sua vez, reflete-se em **Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer**, quando, da morte do pai de A Há, a rádio anuncia ataques aéreos entre China e Taiwan.

Se, por um lado, é preciso notar também que a dimensão histórica em Hou Hsiao-hsien não se resume à “Questão Taiwan”, algumas obras remontam ao período imperial (o segundo episódio “Um Tempo para a Liberdade”, de *Três tempos*, localizado no limiar da queda da Dinastia Qing, em 1911; além do próprio *Flores de Xangai*) e à colonização japonesa (1895-1945) (em *O mestre das marionetes*, 1993; e em *Bons homens, boas mulheres*). Ainda assim a “Questão Taiwan” não é colocada em segundo plano, pois, de forma indireta, Hou acaba refazendo as origens e os desdobramentos da contenda entre a Ilha Formosa e a China Comunista, o que, automaticamente, abre outras janelas que tornam mais complexa essa problemática.

Pensando o cinema como contexto do próprio cinema, os ciclos (auto)biográficos e históricos invadem-se, entrecruzam-se e, em simbiose, alimentam-se, permitindo a urdidura do tecido complexo das (auto)biografias fílmicas de Hou Hsiao-hsien; e revelando, em conjunto, a relação mais estreita entre histórias individuais e histórias coletivas, problemática do indivíduo em confluência com a problemática do país, da nação e do território. *O mestre das marionetes*, filme no qual Hou refaz a trajetória de um *titereiro*¹¹, inicia-se em 1895, quando, por meio do *Tratado de Shimonoseki*, o Império Qing entrega Taiwan ao Japão, cuja colonização encerra-se com a saída dos japoneses da ilha, em 1945, por ocasião do término da Segunda Guerra Mundial. Entre a ficção e o documentário, com o depoimento do velho Li Tian-lu (1910-1998) e (re)encenações de eventos narrados por ele, esse filme refaz a história da colonização da Ilha Formosa pelo Japão. Se *Um tempo para viver, um tempo para morrer* inicia-se já na Taiwan ocupada pelos nacionalistas do Kuomintang, pós-Revolução de Mao de 1949, Hou também registra nessa obra o período anterior: a sina de um território com antecedentes de ocupação por outro país e quando a arte está a serviço do poder, pois o teatro de marionetes se transforma em máquina de propaganda política. Se as (auto)biografias fílmicas são mais iluminadas, no sentido de apresentar quadros com mais visibilidade, em *O mestre das marionetes*, o *tableaux houhsiahsieniano* configura uma maior densidade de zonas escuras, com destaque para o *chiaroscuro*, que se sobressai nas cenas do personagem de Tian-lu na mesa do bordel e desenha um cenário composto por apenas um ponto de luz no centro, com réstias sobre os rostos e os objetos e com o restante do ambiente às escuras¹².

A fotografia, de certo modo, aproxima-se dos tons de sépia de *A cidade das tristezas*, em que o *tableaux* parece mais uma velha fotografia, com as cores borradas e os objetos sem

¹¹ Sujeito que manipula as marionetes no teatro de bonecos.

¹² Ícone do Teatro de Marionetes, personagem central de *O Mestre das Marionetes*, Li Tian-lu atuou também em *Poeira ao Vento*, *A Cidade das Tristezas* e *Filha do Nilo*.

a luminosidade dos quadros mais clássicos. Se o jogo entre documentário e ficção, em *O mestre das marionetes*, com “dois espaços-tempos coexistindo no plano” (MANDELBAUM, 2005, p. 185), produz uma relação mais livre do filme com a “reconstituição histórica”, no primeiro filme do *ciclo histórico*, que cobre o período entre a independência colonial do Japão, em 1945, e a instalação da República Popular da China (RPC), em 1949, o tempo e o espaço estão mais, historicamente, caracterizados, apesar de a (re)encenação, necessariamente, não significar o seu enquadramento nos códigos do “filme de época” (em termos de compromisso com o detalhe, a fidelidade, como nos aparece com mais força em *Flores de Xangai*). Assim como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer, A cidade das tristezas* também trabalha com atos de memória intrafílmicos, com a narrativa, em parte, sendo conduzida pelo diário escrito pela personagem Hinomi (Hsin Shu-fen); e por instantâneos de planos e sequências que, uma vez inseridos no corpo narrativo, revelam eventos relacionados “ao que aconteceu”. Esses são instantes que surgem “do nada” como a nos transportar para o passado quando algum fato se inscreve na superfície. Como exemplos, destacam-se a captura e, a provável, execução do irmão de Hinomi (amigo do personagem de Tony Leung Chiu-wai, com quem ela se casa), eventos que nos chegam quando o casal recebe uma carta. Mas, ao contrário do *flashback* demarcado, o que entra em cena são imagens com outras texturas que estabelecem uma ponte com o passado como se fosse o próprio filme que, “conscientemente”, rememorasse.

Na estrutura dual de *A cidade das tristezas*, em que o filme de gângster e o filme político andam lado a lado, as consequências das correlações de poder da máfia local e do processo de repressão permitem a Hou Hsiao-hsien testemunhar a constituição histórica de Taiwan e a intolerância de todo regime de força. A obra tem sequências que nos prendem pelo artesanato, como aquela abertura com a luz que acende em um pendente sobre a mesa e prenuncia o nascimento de uma criança, a partir de um jogo de intratextualidade (FELIPE, 2018 – citando Song Hwee Lim) que relaciona elementos internos da narrativa que se refletem – com a luz que se apaga, em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, anunciando a morte do pai de A-Ha, momento em que luz e sombra dialogam em um processo de metalinguagem que, direta ou indiretamente, marcam suas composições. Ademais, essa dimensão metafílmica prolonga-se no flerte com o “cinema silencioso”, como se voltássemos aos primeiros tempos com o personagem surdo Wen-Ching (Tony Leung Chiu-wai) e os letreiros em cartelas com as palavras que escreve em bilhetes para poder se comunicar. Dimensão que, em *Três tempos*, é levada ao limite, especificamente no segundo episódio “Um tempo para a liberdade”, ao adentrar nos códigos e nas tradições chinesas do concubinato, a

partir do contexto dos bordéis de luxo da Taiwan sob o julgo japonês. Episódio sem qualquer diálogo audível e, também, com as cartelas que nos situam frente ao que os personagens pensam e conversam – obedecendo, por sua vez, ao sistema de “recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 202).

Tanto em *A cidade das tristezas* quanto em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, a relação entre vida e morte é permanente, com a última deixando um rastro de perda (na dimensão familiar) e de horror (na dimensão política), diferentemente de *O mestre das marionetes*, no qual Hou Hsiao-hsien apresenta um personagem que, em 1993, vinha do início do século e, na sua narrativa (auto)biográfica (como segunda materialidade narrativa do filme), parecia carregar consigo todas as épocas da História de Taiwan e, metaforicamente, a eternidade. Em *Bons homens, boas mulheres*, terceira obra do *ciclo histórico* que, nas palavras de Frodon (2005, p. 19), inventa “dispositifs nouveaux” – “um prisma temporal e narrativo complexo” –, o diretor aprofunda a metalinguagem colada à problematização da história de Taiwan, ao confrontar a colonização japonesa e, depois, a repressão do Kuomintang (quando, da fuga dos nacionalistas chineses em função da Revolução de Mao Tsé-tung, passou a governar a ilha até 1987). Se de forma indireta, com a composição de quadros dentro de quadros, há uma referência metafílmica (que, no caso de Hou, faz uma referência poética ao quadro primário/original/ontológico da câmera), promovendo mais concretamente certa espacialidade com situações e objetos sendo registrados nos diversos níveis do campo da imagem pelos enquadramentos em abismo, essa opção metacinematográfica também modula as composições de *A cidade das tristezas* e de *O mestre das marionetes*.

No entanto, em *Bons homens, boas mulheres*, o metafilme está no próprio corpo narrativo, como uma das suas dimensões estruturais e, nesse filme dual, como o principal vetor de “reconstituição histórica”. Nessa obra, os personagens optam pela resistência continental ao poderio japonês e respondem com a vida em decorrência da política de execuções do Kuomintang. Como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, Hou Hsiao-hsien parte o filme em dois, mas com passado e presente, ficção e (re)encenação em alternância. Por um lado, como figuras do tempo presente, apresenta personagens à margem em uma Taiwan contemporânea, desdobrando-se entre a prostituição e o crime, as boates e a máfia, os quartos fechados e as drogas, com o filme de gângster modulando comportamentos e ações. Por outro, a partir de outras texturas, com a regulação do que deve ou não se apresentar como realidade ou ficção, temos um “filme histórico” sendo encenado e realizado dentro do filme, no qual acompanhamos um grupo de médicos (intelectuais classe média) que, mesmo vivendo em Taipei, opta pela resistência ao domínio japonês. *Bons homens, boas*

mulheres, nas palavras de Erwan Higuinen (2005, p. 191), é uma obra que se apresenta como “uma lente fundida até a superposição – do passado e do presente, do fora de campo e do campo, da anedota e do trágico, do íntimo e do histórico [...] filme-passagem por excelência” – desdobrando temporalidades em suas camadas mais básicas, entrelaçando-as e as separando em um jogo de enlace e desenlace narrativo sem precedentes.

Epílogos

A memória é lacunar e descontinuada, com os claros e os escuros quase sempre dominando o percurso de volta – o refazimento dos caminhos sinuosos, das curvas desajustadas e imprecisas, dos esquecimentos sem equilíbrio e das lembranças não compartilhadas (ou, quando compartilhadas, espaços de versões e revisões permanentes, que se assemelham a uma tapeçaria, invariavelmente, imperfeita quanto aos nós frouxos que precisam de ajustes). Essa é uma descrição que Hou Hsiao-hsien condensou na psicologia de uma personagem no exílio, especialmente na imagem do retorno impossível da avó de A Ha ao continente; e, imagetivamente, na abertura de *Poeira ao vento*, na qual o *travelling* frontal do trem que atravessa as montanhas taiwanesas, entre instantâneos de túneis e descampados verdejantes, luz e escuridão absolutas, “Faz irresistivelmente circular o sentimento do tempo sobre a via sinuosa da memória” (VASSE, 2013, p. 66). Esses cenários atravessados pelo trem nos colocam diante da imprecisão da memória que domina as narrativas (auto)biográficas fílmicas, sendo moduladas por procedimentos elípticos e metacinematográficos, por *atos de memória intrafílmicos* e, muitas vezes, pela indeterminação formal quase imperceptível da poética de Hou Hsiao-hsien.

Se, afinal, o que de fato aconteceu ou “e o que aconteceu depois?”, como nos lembra Benjamin (2012, p. 230), é uma questão própria da urdidura e da trama de qualquer narrador, por mais controlada que seja a realização de um filme, essa é a questão mais do que apropriada da escritura (auto)biográfica de Hou (ou da escritura de uma (auto)biografia coletiva): aberta, instável, evanescente, contraditória, perturbadora – um processo que, na verdade, é mais do que um objeto, anomatizado e verificável (FELIPE, 2018 – citando Chris Fujiwara). Mais do que qualquer explicação sobre um período que tenha vivenciado da História de Taiwan, como vemos em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, são os desdobramentos e o transcurso do tempo e do espaço no entorno de um menino de 10 anos e dos desafios incontornáveis para um adolescente o que se inscrevem no conjunto das imagens do diretor, a partir de sensações e atmosferas que nos prendem e nos absorvem. Sua obra nos

lega uma escritura de passagens e experiências, particulares e universais, revisitando períodos diversos da sua trajetória e da história do “seu país” – nas relações com regimes de forças, correlações de poder e testemunhos de resistência política.

Ao mesmo tempo, na escritura de Hou Hsiao-hsien, as trajetórias dos sujeitos, em simbiose, integram as trajetórias coletivas na esfera familiar ou geracional, no contexto de país ou de um momento da sua História. Esse invólucro, que se forma a partir dos ciclos (auto)biográficos e históricos, em nenhum momento, pode ser resumido a um período fechado (o que quebra a própria noção de ciclo). A dimensão histórica, por exemplo, atravessa todas as décadas da sua obra, incluindo os filmes (auto)biográficos e as obras híbridas (indeterminadas quanto ao gênero e ao objeto que abordam). Ampliando o termo, é mais apropriado falarmos em “(auto)biografia coletiva” quanto à obra de Hou e não, propriamente, em ciclos determinados, em sua temporalidade ou natureza – fragilidade terminológica que já identificamos. Além disso, como analisamos, há o fato das experiências narradas originarem-se também das memórias dos roteiristas colaboradores dos seus filmes, somado ao próprio ato (auto)biográfico do personagem de *O mestre das marionetes*, o que só vem consolidar o argumento para que pensemos no termo de forma mais abrangente. E para concluir esse aspecto, naquilo que é possível diante de uma escritura tão complexa que se organiza em rede, precisamos desdobrar o termo (auto)biográfico, já que a escritura de Hou Hsiao-hsien tem uma dimensão pessoal (quando pensamos no diretor), ao mesmo tempo, que se funda em uma dimensão estritamente biográfica e, paradoxalmente, coletiva (ao se voltar para a história de personagens reais).

Face ao exposto, se os filmes pertencem a “história das formas fílmicas”, “inscrevem-se em correntes” ou “até em ‘escolas’ estéticas” (VANOYE; GOLIOT-LÈTÈ, 1996, p. 23); se “falar de um filme” é “falar de filmes e falar de cinema” (AUMONT, 1995, p. 26); se, como lembra Frondon (2014, p. 32), ao analisar a obra de Jia Zhang-ke “sua importância deve ser inscrita e apreciada [...] em uma longa história do cinema chinês, ou, antes, dos cinemas chineses”; conclui-se que é fundamental situar o cinema de Hou Hsiao-hsien no contexto do Cinema Novo de Taiwan e das cinematografias do continente e de Hong Kong. Tsai Ming-liang, ao contrário de Hou, se formos buscar comparativos momentâneos, por exemplo, está mais focado em confrontar a contemporaneidade de Taipei, sua condição social, afetiva e urbana (*Rebeldes do deus neon* 1992; *Viva o amor* 1994; *Cães errantes* 2013). Confronta também a questão da memória, que prestes a se tornar ruína, precisa perdurar no registro fímico (*Adeus, Dragon Inn* 2003) (FELIPE, 2018), o que não significa exatamente um “retorno ao passado” (a História de Taiwan) nos moldes de Hou Hsiao-hsien. Ademais, se a

metalinguagem em Tsai aparece, é mais para transfigurar mitologias (*Face*, 2010), do que propriamente condensar uma evocação na dimensão composicional que, sob a escritura fílmica de Hoo, é dominada por um certo viés maneirista e/ou autoreferencial dos quadros ozunianos dos últimos filmes no sentido dos enquadramentos que se desdobram dentro do enquadramento primário da câmera (*Crepúsculo em Tóquio*, 1957; *Bom dia*, 1959) que marca *Café Lumière* em uma das sequências da jovem Yôko (Yo Hitoto) na casa dos seus pais.

Em seu ensaio clássico, Benjamin (2012, p. 214) condensa o poder do narrador nas figuras do viajante, que, ao percorrer o mundo, coleciona casos, informações e conhecimentos; e do habitante local sedentário, que, ao permanecer em seu território, reúne lendas e mitos, histórias e tradições. Do ciclo (auto)biográfico ao histórico, além das obras que atravessam sua filmografia sem, necessariamente, limitarem-se a esses ciclos, Hou Hsiao-hsien é um híbrido dessas figuras benjaminianas. Como viajante do tempo, sem sair da sua comunidade, sua escritura fílmica retornou ao nono século chinês para descortinar as tradições do gênero *Wushia*, (re)dimensionando ambientes, figurinos e personagens no centro das suas correlações de forças entre um poder central e as províncias rebeldes; retornou também às casas de flores imperiais, às concubinas e ao poder descentralizado; e ao tempo da arte do teatro de marionetes. Refez, com um dos seus colaboradores, a primeira metade do século XX da Taiwan colonizada pelo Japão. A cada filme, entre o passado e o presente, Hou Hsiao-hsien produziu documentos em série nunca sobre si apenas, mas sobre o seu entorno cultural, político e histórico. Uma escritura que, permanentemente, inscreve um grau elevado de temporalidade na contemporaneidade e atualiza o passado, que restitui e devolve as imagens da história, no sentido político como coloca Didi-Huberman (2015, p. 223), “não como lugares-comuns [...], mas como o *lugar do comum*”.

Esse entrelaçamento entre vida e obra, história de um “país” e cinema, na poética de Hou Hsiao-hsien, é orgânico e vertical. Mas, sobretudo, materializa-se nas operações sensoriais, de significação e histórico-sociais. Desse modo, os fatos (auto)biográficos são antes fílmicos, que, em simbiose, ganham forma em procedimentos que o diretor trabalhou preocupado com a imagem e com a realidade. Portanto, os *taches*, *traces* e *récits* (GIAVARINI, 2005), na condição de indicativos da conversão do tempo vivido em experiência, mais do que apontarem momentos de *passagem* como dimensões temáticas, são antes fatos da realidade que se condensam em planos subjetivos (as marcas de sangue sobre o papel); *atos de memória intrafílmicos* (as evocações narrativas do passado); e em instantes elípticos e metafílmicos (como já analisamos ao longo de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* em termos de composição). Dimensões interfaciais que, por exemplo, vemos

condensadas em uma cena de *Dias de outono* (1960), de Yasujiro Ozu, quando a personagem interpretada por Setsuko Hara justifica para a filha a razão pela qual não se casará uma segunda vez: “Eu ainda convivo com as memórias do seu pai” – o que explica a sua resignação, o seu silêncio e a sua solidão. Em suma, não são tempos e espaços da realidade, mas tempos e espaços, personagens e sentimentos fílmicos, em simbiose com o mundo histórico que a poética de Hou Hsiao-hsien representa, deforma, inventa, tenciona, reflete, articula, re inventa, constroe, desmonta, revela, refrata, deflete, ausenta, fissura e nos devolve como arte.

Referências

A ASSASSINA. Título original: Cìkè Niè Yinniáng. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 2015. (1h 45min).

A CIDADE das Tristezas. Título original: Beiqíng chéngshì. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 1989. (2h 37min).

ADEUS, ao Sul. Título original: Nan guo zai jian, nan guo. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Japão: 1996. (2h 4min).

ADEUS, Dragon Inn. Título original: Bu san. Diretor: Ming-liang Tsai. Tailândia: 2003. (1h 22min).

ARANDA, Isabel Rodriguez. Los desafíos a la reunificación de China y Taiwán: la Ley Antisecepción (2005) y el Acuerdo Marco de Cooperación Económica (2010). **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 54, n. 1, p. 105-124, [2011].

AUMONT, Jacques. Meu caríssimo objeto. **Imagens**, São Paulo, Editora da Unicamp, n. 5, p. 18-27, ago./dez. 1995. (Cinema 100 anos).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50. (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252. (Obras Escolhidas I).

BOM Dia. Título original: Ohayô. Diretor: Yasujiro Ozu. Japão: 1959. (1h 34min).

BONS HOMENS, Boas Mulheres. Título original: Hao nan hao nu. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 1995. (1h 48min).

BURDEAU, Emmanuel. Les aléas des l'indirect. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 37-48.

BURDEAU, Emmanuel. Rencontre avec Hou Hsiao-hsien. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 65-133.

CÃES Errantes. Título original: Jiao you. Diretor: Ming-liang Tsai. Tailândia: 2013. (2h 18min).

CAFÉ Lumière. Título original: Kôhî jikô. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia; Japão: 2003. (1h 48min).

CERTO Agora, Errado Antes. Título original: Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teul-li-da. Diretor: Sang-soo Hong. Coreia do Sul: 2015. (2h 1min).

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**. Imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.

CRESPÚSCULO em Tóquio. Título original: Tôkyô Boshoku. Diretor: Yasujiro Ozu. Japão: 1957. (2h 20min).

DALY, Fergus. Sobre quatro formas prosaicas que podem resumir a poética de Hou. **Catálogo – Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas**, p. 37-41, [2010].

DIAS de Outono. Título original: Akibiyori. Diretor: Yasujiro Ozu. Japão: 1960. (2h 8min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-226.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

EISENSCHITZ, Bernard. Un Été Chez Grand Père. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 157-162.

FELIPE, Marcos Aurélio. Problemáticas do contemporâneo em Tsai Ming-liang: memória, distanciamentos e sexualidade. **Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v.

5, n. 2, p. 257-283. 2018. <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/361>>. Doi:10.14591/aniki.v5n2.361

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLORES de Xangai. Título original: Hai shang hua. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia; Japão: 1998. (2h 10min).

FRODON, Jean-Michel. En Haut du Manguier de Fengshan, Immergé dans L'espace et le Temps. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 11-28.

FRODON, Jean-Michel; SALLES, Walter (Org.). **O mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUJIWARA, Chris. Crítica e estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell. Traduzido por Calac Nogueira. **Contracampo**: revista de cinema, abr. 2013. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/100/artcriticafujiwara.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

GARDNIER, Ruy. Hou Hsiao-hsien, chefe da experiência. **Catálogo – Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas**, p. 13-15, [2010].

GIAVARINI, Laurence. Un Temps pour Vivre, Un Temps pour Mourrir. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 163-168.

HIGUINEN, Erwan. Good Men, Good Woman. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 191-194.

HISTÓRIA de Taipei. Título original: Qing mei zhu ma. Diretor: Edward Yang. Tailândia: 1985. 1 DVD (1h 59min).

HORTON, Chris. Taiwan President Says China's Military Expansion Could Destabilize Asia. **The New York Times**. Publicado em: 29 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/12/29/world/asia/taiwan-china-tsai-ing-wen.html>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

IN OUR TIME. Título original: Guang yin de gu shi. Diretores: Yi Chang, I-Chen Ko, Te-Chen Tao, Edward Yang. Tailândia: 1982. (1h 46min).

JOYARD, Olivier. Les Garçons des Fengkuei. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 145-150.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LANTERNAS Vermelhas. Título original: Da hong deng long gao gao gua. Diretor: Yimou Zhang. Tailândia: 1991. (2h 5min).

LEUTRAT, Jean-Louis. Cinema & história: uma relação de diversos andares. **Imagens**, São Paulo, Editora da Unicamp, n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995. (Cinema 100 anos).

MANDELBAUM, Jacques. Le Maître de Marionnettes. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 185-190.

MESTRE das Marionetes. Título original: Xi meng ren sheng. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 1993. (2h 22min).

MILLENNIUM Mambo. Título original: Qianxi mànbo. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. França: 2001. 1 (1h 59min).

NOVAES, Regina. “Apresentação”. **Comunicações do ISER**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 17, p. 5-13, 1998.

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

OS GAROTOS De Fengkuei. Título original: Feng gui lai de ren. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 1983. (1h 41min).

REBELDES do Deus Neón. Título original: Qing shao nian nuo zha. Diretor: Ming-liang Tsai. Tailândia: 1992. (1h 46min).

SÍNDROMES e um Século. Título original: Sang sattawat. Diretor: Apichatpong Weerasethakul. França: 2006. (1h 45min).

TASSY, Emma. Taiwan, Histoires et histoires. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 227-239.

TRÊS Tempos. Título original: Zui hao de shi guang. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 2005. (2h 12min).

UM TEMPO para Viver, um Tempo para Morrer. Título original: Tóngnián wangshì. Diretor: Hou Hsiao-hsien. Taiwan: 1985. (2h 18min).

UM VERÃO na Casa do Vovô. Título original: Dong dong de jiàqi. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 1984. (1h 33min).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VASSE, David. L'art du temps cardinal. In: FIANT, Antony; VASSE, David (Org.). **Le cinema de Hou Hsiao-hsien**: espaces, temps, sons. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2013. p. 63-72.

VIVA o amor. Título original: Ai qing wan sui. Diretor: Ming-liang Tsai. Tailândia: 1994. (1h 58min).

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 339-380.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.