



## O *Slow Cinema* e a Paisagem Urbana em “Cães Errantes”.<sup>1</sup>

Alan Campos ARAÚJO<sup>2</sup>

Angela PRYTHON<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

A partir do filme “Cães Errantes” (Dir: Tsai Ming-Liang, 2013), o presente artigo propõe-se a levantar questões acerca da paisagem urbana no cinema contemporâneo e no uso do tempo dilatado na diegese fílmica. O trabalho se baseia em textos antropológicos para fazer melhor entender os lugares políticos onde a narrativa se inscreve, bem como autores que refletem características das imagens cinematográficas.

### Palavras Chave

Tsai Ming-Liang, Slow Cinema, Cães Errantes, Paisagem Urbana, Tempo.

### Introdução

De todas as categorias fílmicas banalizadas entre espectadores, cinéfilos e teóricos, talvez não exista nenhuma tão problemática quanto “cinema de arte”. A redução de uma obra a tal termo é constantemente utilizada para classificar filmes que radicalmente – às vezes nem tanto se levarmos em consideração de que “cinema de arte” pode apenas ser um sinônimo para “realizado fora de *Hollywood*”- escapam do lugar comum.

Ao mesmo tempo em que o termo é censurável por cometer o pleonasma de apontar um tipo de cinema enquanto arte, ele indica e categoriza toda obra que foge de do senso comum, conseqüentemente eliminando ou negligenciando as propriedades e particularidades estéticas que formam determinado filme.

Acredito que muitos desses filmes adjetivados como “chatos ou difíceis” são rotulados de tais maneiras devido à relação nada convencional que seus respectivos diretores constroem o tempo narrativo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 - Comunicação Audiovisual do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação será realizado de 3 a 9 de setembro de 2016, na USP – Universidade de São Paulo, em São Paulo - SP

<sup>2</sup> Recém-graduado em Cinema pela Universidade Federal de Pernambuco, e-mail:alancampos1965@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho, professora de cinema da UFPE, e-mail:prysthon@gmail.com



Esse artigo propõe-se a partir do filme “Cães Errantes” (2013), de Tsai Ming-liang (diretor malaio que é naturalizado em Taiwan e cujos filmes são constantemente vistos como “cinema de arte”), discorrer sobre alguns conceitos sócio-estéticos e pensá-los no filme, enfatizando a construção do tempo criada em “Cães...”. Para melhor compreender como se da tal construção, o trabalho apresenta questões e apontamentos sobre a paisagem urbana diegética, a noção de um “*slow cinema*” e traça algumas referências comuns ao cinema contemporâneo.

### *Slow Cinema*

Os primeiros cinquenta anos do cinema (1895-1945) foi basicamente o período de construção e desenvolvimento de sua linguagem. Noções clássicas de montagem, som, fotografia perduram até hoje na grande maioria da produção fílmica. Em se tratando de um cinema *hollywoodiano*:

Os planos se reúnem através da montagem, que segue o princípio da continuidade temporal. Encadeamento linear de ações que constroem a representação de um tempo espacial, fruto da montagem conhecida como orgânica (SÁ REGO, 2011, P 340).

O neorrealismo italiano<sup>4</sup> do pós-segunda guerra foi um dos primeiros movimentos a anunciar uma quebra na estrutura temporal cinematográfica. Se o cinema clássico *hollywoodiano* é baseado em ações, na fluidez narrativa de cortes rápidos, na luz artificial de estúdio, o neorrealismo existe em contraponto a isso: a defesa dos momentos sem muita ação, aqueles momentos que narrativamente induzem o espectador à incerteza da imagem, e o estúdio era substituído por locações reais. Tais escolhas provocaram uma mudança drástica em como o espectador experimentava um filme, o neorrealismo era um vislumbre das possibilidades que o cinema poderia desenvolver enquanto arte do tempo, ou seja, um tipo de arte capaz de usar seu tempo (o tempo de projeção do filme e o tempo diegético, na qual sua narrativa está inserida) enquanto marca estética. O plano-sequência se tornou quase que inseparável desse novo tipo de cinema que surgira.

Acontecimentos flutuantes. Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava a um real sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-

---

<sup>4</sup> No vídeo-ensaio “*What is Neorealism?*”, o autor kogonada propõe um experimento para se pensar as diferenças entre um filme *hollywoodiano* e um neorealista. Disponível em: < <https://vimeo.com/68514760> Acesso em: 15 de julho de 2016



sequência tendia a substituir a montagem das representações (DELEUZE, 1990, *apud* SÁ REGO, 2011, P 341).

Passando-se décadas após o neorealismo italiano, o cinema contemporâneo vem apresentando cinemas ainda mais radicais em suas experimentações com o tempo diegético. O filipino Lav Diaz passou dez anos realizando seu filme “Evolução de Uma Família Filipina” (2004), resultando em uma obra com onze horas de duração acerca das transformações humanas e sociais que ocorrem com a família do título. Já o Russo Alexander Sokurov emulou em seu filme “Arca Russa” (2002) um único e dinâmico plano-sequência com mais de noventa minutos. O multifacetado “Satantango” (1994) é uma obra com mais de sete horas de duração acerca do colapso de um vilarejo húngaro. Seu diretor, Bela Tarr, não filmou durante vários anos como Diaz, ao invés disso a ação de Satantango se passa em poucos dias e com poucos acontecimentos ocorrendo em paralelo.

Os exemplos citados não revelam simplesmente filmes com durações inusitadas. Mais do que isso, tais filmes revelam uma vontade de se opor as formas convencionais cinematográficas e a maneira na qual o espectador se relaciona com a imagem cinematográfica. Song Hwee Lim (2016) aponta que o consumo desenfreado de muita informação na virada do século 21 fez com diversos movimentos em oposição a esse estilo de vida acelerado surgissem, o *Slow Cinema* seria um deles:

Ao mesmo tempo, um cinema da lentidão tem aparecido em muitas partes do mundo direcionado tanto ao aumento da velocidade da vida moderna na esfera social quanto ao tratamento do tempo em filmes narrativos (LIM, 2016, Tradução nossa P. 89).

Diferentemente do termo “cinema de arte”, o *Slow cinema* não é um termo que visa totalizar ou reduzir a experiência estética, e sim em entender determinados cinemas enquanto contrapontos à temporalidade do cinema *mainstream*. O objeto não está em categorizá-los como iguais, mas em refletir e analisar como seus respectivos realizadores se aproximaram da construção temporal de suas narrativas.

Importante ressaltar que quando aponto a existência de um grupo de cineastas que são normalmente classificados como um *Slow cinema*, os mesmos não são unanimidades entre cinéfilos e críticos. E muitos espectadores acabam por categorizá-los como um cinema chato que provoca tédio em suas estéticas não convencionais.



Em seu artigo *Cinema, Heidegger, and Boredom*<sup>5</sup>, Richard Misek (2012) comenta que o cinema é uma mídia mais predisposta ao tédio do que outras porque impõe uma duração. Seus consumidores (dentro de uma sala de cinema) não possuem controle do tempo de projeção cinematográfica. Portanto esse fato somado à falta de familiaridade com narrativas do “*slow cinema*”, faz com que cineastas como Tsai Ming-Liang possam ser vistos como entediantes ou vazios.

É relativo ao senso comum pensar que o cinema bem sucedido é aquele que se utiliza de seus artifícios para “matar tempo”, ou seja, filmes que entretém são aqueles capazes de fazer o espectador não se importar com a duração imposta a ele. Enquanto que o “*Slow Cinema*” propositalmente faz com que sua audiência sinta o tempo passando. De maneira semelhante ao *Slow Cinema*, a autora Alita Sá Rego fala de um conceito da imagem-sensação:

Cineastas pintores usam os quadros-planos para apresentar as forças físicas, exprimindo a modulação da imagem e seus excedentes ainda não capturados pela linguagem. Eles utilizam imagens-sensações para provocar o devir-outro a partir da caotização do espaço/tempo. Quando rompem com os códigos da “linguagem” cinematográfica e provocam a simbiose entre espectador e filme (SÁ REGO, 2011, P 344).

Ambos são conceitos e termos que visam uma desterritorialização da linguagem cinematográfica. Um novo terreno para novas possibilidades cinematográficas, esse artigo aponta para um exemplo dessas histórias.

### **Tsai Ming-Liang**

Nascido na Malásia em 1957, mas com a produção quase que 100% feita em Taiwan, Tsai Ming-Liang é um cineasta que chamou atenção em 1994 quando seu segundo longa-metragem para cinema, “Viva o Amor”, levou o Leão de Ouro no festival de Veneza. De lá para cá realizou diversos filmes marcados especialmente por questões urbanas.

Inspirado por Truffaut e seu Antoine Doniel (personagem alter ego do cineasta francês que foi protagonista de cinco filmes e em todos foi interpretado por Jean-Pierre Léaud), todos os filmes para cinema de Tsai são protagonizados pelo ator Kang-sheng Lee que quase (“quase”, porque em alguns casos o nome do protagonista não é referenciado) sempre interpreta o personagem Hsiao-Kang. A parceria se revela vital ao

---

<sup>5</sup> Disponível em <https://kar.kent.ac.uk/35712/1/Misek%20-%20Dead%20Time%20.pdf>



seu cinema assim como sua estética, porque ao recorrer ao mesmo ator/personagem, Tsai cria uma filmografia marcada por referências a vivências passadas do protagonista ou da continuidade a histórias iniciadas em antigos filmes.

Em geral, os personagens de Tsai estão sempre fora de ritmo com a paisagem urbana. Muitas vezes são marginalizados ou possuem empregos banais que os fazem sentir o peso do isolamento que o capitalismo contemporâneo é capaz de proporcionar. A desestruturação familiar é um tema recorrente, bem como a insatisfação sexual e as condições precárias dos menos abastados.

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

De estilo minimalista, com diálogos econômicos, e ausência de *plots* evidentes, interessa a Tsai as possibilidades do cinema enquanto ferramenta capaz de provocar sensações extremas: um monge desce uma escadaria por 14 minutos em “Jornada Ao Oeste” (2014), uma mulher estática chora por mais de 7 minutos em “Viva o Amor” (1994), uma mulher observa algo pra fora do quadro por mais de 15 minutos ao final de “Cães Errantes” (2013). A movimentação de câmera é mínima e a trilha sonora é inexistente. Indo além de terem funções narrativas pré-definidas, tais cenas visam induzir o espectador a determinados estados de espírito.

O *Slow Cinema* de Tsai é experimentado quase que em tempo real pelo espectador, é nessa busca pelo realismo extremo na retratação da lentidão de seus personagens que resulta na desterritorialização do espectador. Ao observar longos planos-sequência meditativos, a plateia é imposta a uma reconfiguração do seu lugar enquanto espectador.

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



À época de seu lançamento, Tsai anunciou que “Cães Errantes” seria seu último filme, fato que não seria inteiramente verdade (ele ainda dirigiria alguns curtas-metragens e um documentário-entrevista)<sup>6</sup>, porém é visível em “Cães...” o peso do fim.

### **Cães Errantes**

O filme acompanha um grupo de personagens em situações diurnas e noturnas (que o espectador supõe ser uma família): o pai trabalha como anunciante de imóveis embaixo da ponte, os filhos passam seus dias vagando por Taipei em busca de comida e uma mulher vez ou outra surge e ajuda-os de diversas maneiras (oferecendo comida, dando banho nas crianças, etc). As cenas ocorrem de maneira não linear, revelando mais uma visão de mundo a partir de determinadas situações do que um *plot* com estrutura definida e clímax.

O filme é pensado como sendo um conjunto de blocos fílmicos, cada um com início, meio e fim em si: os personagens escovam os dentes, a mulher penteia os cabelos, o homem fuma um cigarro<sup>7</sup>. Interessa à Tsai o presente desses momentos e não a ordem cronológica dos mesmos.

A obra encena o mais baixo grau de miserabilidade humana, personagens cujas vidas já foram há muito arruinadas pelo capitalismo (falarei mais sobre isso adiante), onde os mínimos direitos humanos a moradia e a alimentação são inexistentes. Ao se limitar a filmar por mais de duas horas a degradação corporal e emocional da família de marginalizados, Tsai expõe uma perspectiva incapaz de achar uma saída positiva para seus personagens. No ato de abrir suas imagens para a ambiguidade – através das situações desconexas e da pouca justificativa narrativa – de seus longos planos, existe um caráter perverso em direcionar o olhar do espectador para situações repulsivas: o pai encara um repolho que foi transformado em brinquedo pelos filhos, sente raiva, começa destruí-lo, cai em prantos.

Esse momento de crueldade com personagem e espectador poderia ser visto como desnecessário ou piegas no contexto de outro diretor, porém ao forçar o espectador a acompanhar em único plano a instabilidade emocional do pai, Tsai reforça

---

<sup>6</sup> Os curtas-metragens são “Jornada ao Oeste” (2014) e “No No Sleep”(2015), no mesmo ano do último ele lançou o documentário “À Tarde”, filme-entrevista onde o diretor conversa com seu colaborador Lee Kang-sheng sobre os diversos filmes que fizeram.

<sup>7</sup> A pesquisadora Alita Sá Rego (2011) aponta que os planos-sequência independentes entre si de Tsai Ming-liang remetem, cada um, aos pequenos filmes dos irmãos Lumière.



um cinema cuja materialidade é construída para dois tipos de incômodo: o tempo lento (se levarmos em conta a lógica cinematográfica do senso comum) e a desestruturação humana. Um cinema que aponta para sua própria carne e ao mesmo tempo conduz o olhar do espectador para os personagens invisíveis do cotidiano das grandes cidades.

É notável que muitos filmes do *Slow Cinema*, até mesmo os primeiros exemplos dessa abordagem contemporânea oriundos do neorealismo italiano, sejam obras que busquem as vozes não ouvidas da sociedade. E no fundo “Cães Errantes” é um mapeamento geográfico de onde essas vozes estão e como se dão suas vivências no espaço urbano.

Irei focar em aspectos relativos aos espaços e paisagens retratados em “Cães...” nas páginas seguintes. O movimento do artigo, indo do *Slow cinema* para conceitos relacionados ao ambiente urbano do filme tem por finalidade enriquecer os apontamentos já feitos pelo trabalho, bem como sugerir novos lugares que o filme pode levar.

### **A perda de identidade na sobremodernidade**

Jean-Luc Nancy (2005) em seu texto “*Uncanny Landscape*” trata a noção de país como uma área de terra delimitada geograficamente ou culturalmente. Um país reivindica a ideia de pertencimento do sujeito que o habita, ele se sente acomodado em seu país, é um ambiente que lhe é conhecido. Ressalto que o mesmo conceito sentimento de familiaridade pode ser aplicado à cidade/bairro/rua do sujeito.

Ainda no mesmo texto a figura do camponês aparece não necessariamente como alguém que trabalha com agricultura, e sim como alguém cuja ocupação é da ordem do pertencimento, portanto um camponês pode trabalhar com ciências exatas ou filosóficas. O autor categoriza o camponês como aquele que trabalha numa terra imóvel, diariamente no mesmo lugar e na mesma hora.

Em suma, um país/cidade/bairro/rua/etc corresponde a um lugar identitário, um espaço ao mesmo tempo, originário e produtor de memórias/culturas. Entretanto como se pensar espaços cujas relações com seus indivíduos não são estabelecidas através de laços afetivos e identitários? E quais são esses lugares?



O teórico Marc Augé (1994) defende que vivemos num período da “sobremodernidade”, marcado pela abundância de informação e acontecimentos. Nessa nova sociedade, diversos espaços e lugares são reconfigurados e outros se proliferam:

Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem histórico, definirá um não-lugar [...] a sobremodernidade é produtora de não-lugares, quer dizer de espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelaireana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam nela uma área circunscrita e específica [...] os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeiras de hotéis e os *squats*, os clubes de férias, os campos de refugiados, os bairros de lata prometidos à destruição ou a uma perenidade em decomposição), em que se desenvolve uma rede cercada de meios de transporte que são também espaços habitados, em que o frequentador habitual das grandes superfícies, das caixas automáticas e dos cartões de crédito reata os gestos do comércio “mudo”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efémero (AUGÉ, 2007, P 67).

O não-lugar cria transeuntes e eles são induzidos a estabelecerem relações pragmáticas e diretas enquanto se deslocam pelo não-lugar. O que se apresenta é uma reconfiguração do papel do ser humano na sociedade capitalista. E enquanto o meio social se revela insensível às identidades que por ali transitam, é justamente os invisíveis desses não-lugares de passagem que “Cães Errantes” reencena. Devido à falta de poder aquisitivo, seus protagonistas representam os incapazes de aderirem a essa sociedade de consumo, limitando-se a vagarem por esse espaços.



Ironicamente, a figura do pai acaba por perpetuar a política do não-lugar ao segurar uma placa de anúncio embaixo de um viaduto. Digo isso porque Augé (2007) cita que uma das formas que o não-lugar estabelece se apresenta através de placas/anúncios/outdoors que evocam lugares/imagens. Substantivos comuns (estadia,



viagem, mar, sol) possuem, em determinado contexto, a mesma potencia em evocar outros lugares.

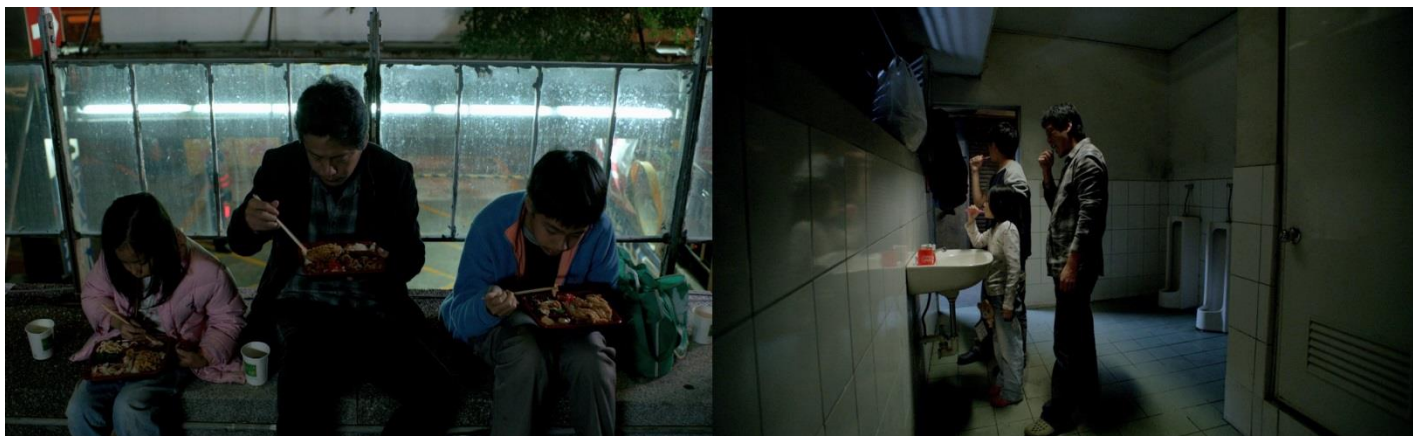
O objeto-mediador (nesse caso, uma placa) evoca imagens e ideias (uma casa passa a sensação de conforto, por exemplo). A repetição – uma característica também do *Slow cinema* – dessa atividade tende a enfatizar seu grau de mecanicidade – em determinado momento o pai sofre com a violência do vento. Adicionando que,

O único rosto que se desenha, a única voz que ganha corpo, no diálogo silencioso que desenrola com a paisagem-texto que a ele se dirige como aos demais, são os seus- rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante pelo fato de evocar milhões de outras [...] o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança (AUGÉ, 2007, P 87).



Em suma, “Cães Errantes” é um filme esmagado pelo presente (sobremodernidade), ele documenta cenas e espaços que são familiares ao espectador e enfatiza que sua *mise-en-scène* se configura numa prisão para aqueles personagens, condenados a vagar por tempo indefinido por esses espaços. Ao construir uma diegese rodeada por não-lugares, Tsai Ming-Liang toma um desses rostos da solidão e o desnaturaliza enquanto pertencente de um país e o torna mais um arquétipo do oprimido pela sociedade capitalista, a figura do sujeito que não pertence a canto algum. O filme vai tão a fundo nessa questão que momentos comumente relacionados à intimidade do lar (refeições em conjunto, escovação de dentes, etc) são feitos em não-lugares (passarelas e banheiros abandonados), até mesmo o cenário da casa varia nas vezes em que aparece.

Seus personagens não fincam raízes. O que resta dos sujeitos é a perda da capacidade de se relacionar harmoniosamente ou afetivamente com o ambiente que os rodeia. Sobra à adaptação à força para enfim, sobreviver.



### O movimento, o sujeito e o não-lugar

Augé (2007) desenvolve outra variação do “não-lugar”, uma relacionada ao movimento entre os espaços e lugares urbanos, o transeunte é seduzido pelo deslocamento geográfico que tem finalidade apenas a si.

O espaço como prática dos lugares e não do lugar procede com efeito de um deslocar-se duplo: do viajante, decerto, mas também, paralelamente, das paisagens das quais nunca obtém senão vistas parciais, “Instantâneos”, adicionados uns atrás dos outros na sua memória e, literalmente, recompostos na narrativa que deles faz ou no encadeamento dos diapositivos cujo comentário, por ocasião do regresso, impõe aos que o rodeiam [...] a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever por instantes àquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro (AUGÉ, 2007, P 63-64).

“Cães Errantes” também é cheio dessas *polaroids*, de perspectivas que vem até o espectador e que lhe dá uma vista rarefeita. O deslocamento constante do pai parece existir apenas por ser uma condição natural a sua existência já que o tipo de solidão que se atinge aqui parece diretamente conectada com os não-lugares diegéticos. O movimento vai descobrindo novos espaços urbanos, o território do filme é constantemente expandido.



O movimento entre supermercados, passarelas, tuneis, rios confere uma espécie de suspensão temporal. Consequentemente existe um duplo sentido na abordagem do tempo narrativo: por um lado há a vontade em fazer o espectador experimentar as ações no tempo real de seus protagonistas, entretanto ao quebrar os clichês cinematográficos de linearidade tempo-espacial de seu filme, Tsai Ming-Liang promove cada novo lugar como respondendo ao seu próprio tempo, ou seja, o filme não busca um ritmo estável ou constante e sim blocos temporais descompassados que criam uma relação de sentido através do movimento pelos mesmos.

A meu ver quando Augé (2007) fala de uma reminiscência de um passado e um vislumbre do futuro, ele defende que a percepção do viajante passeia por diversas esferas temporais, quando o mesmo se abre para novos horizontes e lugares, ele está pré-disposto a encontrar uma espécie de “fuga” de sua realidade.

Se dermos uma pequena pausa e regressarmos à Song Hwee Lim (2016) é interessante observar como o mesmo aponta que a estética da lentidão – onde o “*slow cinema*” se encaixa – pode ser uma consequência da ansiedade em torno do recente efeito de modernização e industrialização de seus países. Pois daí surge o desejo de se prender a um passo menos agitado do passado marcado pela agricultura. Esse apontamento ganha mais força quando pensarmos que vários filmes pertencentes ao “*slow cinema*” tem nos últimos 30 anos problematizado a nova sensibilidade que surge dos embates entre rural e urbano: “Artesão Pickpocket” (Jia Zhangke, 1997), “Adeus ao



Sul” (Hou Hsiao-Hsien, 1996), só para citar alguns exemplos. O próprio “Cães” parece se encaixar aponta caminhos para uma nostalgia pelo bucólico.

### **Nostalgia e o Vislumbre**

O momento em que “Cães Errantes” é mais convidativo à ambiguidade é a relação confusa que seus personagens estabelecem com um mural num prédio em ruínas – que o pai e os filhos usam como abrigo em alguns momentos. Tais momentos ressignificaram e muito minha experiência com o filme.



O desenho de uma paisagem com montanhas, vegetação rasteira, pedras, montanhas e horizontes, é destoante da urbanização predominante das outras locações. O desenho é a única imagem cujo horizonte mira no infinito.

A paisagem abre para o desconhecido [...] Eu diria que ao invés de retratar a “terra” enquanto “local (endroit)”, acaba por ser enquanto uma “deslocação (evers)”: o que se apresenta é um anúncio do que não está lá; mais precisamente, é o anúncio de que lá não há presença, e ainda assim não existe acesso a qualquer lugar que não seja “aqui” (NANCY, 2005, p. 59).

Não é a primeira vez que o filme conduz o olhar do espectador a outros lugares e temporalidades. Em uma das vezes que o pai se encontra embaixo da ponte ele canta, “Quando terminará o sofrimento dos assuntos do império/Lanço um grito agudo para os céus”, indicando ao mesmo tempo o reconhecimento de sua situação e uma vontade de sair da mesma.

Mas a relação estabelecida com a paisagem na parede é algo além do simples desejo em fugir, ela se configura mais na possibilidade de uma nova realidade, que era até então desconhecida. Nancy (2005) comenta que ao contemplarmos o horizonte infinito de uma paisagem, talvez estejamos contemplando a nós mesmo, nós perdemos na imagem e somos absorvidos por ela. Se levarmos em consideração que “Cães Errantes” é feito com cenas independentes e que apenas arranham a superfície dos espaços nas quais se passam, existe na imagem desse desenho uma paisagem – onde ninguém habita – que arrebatou seus personagens, os seduzem a pensarem além do presente de suas realidades. Tsai Ming-Liang confere ainda mais peso a essa paisagem quando a coloca na última cena do filme.



O plano da primeira imagem dura cerca de quatorze minutos, a ação se limita ao pai procurar algum sinal de afeto e compaixão por parte da personagem feminina – essa se mantém estática ao encarar a paisagem desenhada. Um após o outro encara o muro e saem de cena. Diferentemente da cena do repolho – que é carregada de sensações – o que paira aqui é justamente a procura de algo, uma redenção para seus personagens? Um gesto que aponte para um caminho mais digno? O que sobra é o tempo maçante e a inércia em se mover. Econômico e sem movimentações de câmera, os personagens encaram a presença uns dos outros e a do muro intruso, como se a força da paisagem bucólica exercesse tamanha inquietação que os fazem refletir sobre tudo aquilo que poderiam ser em outro espaço e em outro tempo.

### **Considerações Finais**

Tentei nas poucas páginas desse artigo fazer um breve resumo de um cinema que busque reconfigurar a relação do espectador com a imagem. Ao mesmo tempo em que



quis explorar as potencialidades da paisagem urbana em um exemplo do cinema contemporâneo. Acredito que meu objeto tenha se revelado bastante proveitoso para ambos os caminhos que decidi me aventurar.

Realizadores asiáticos do cinema contemporâneo são ainda muito poucos comentados na academia, talvez por conta de ainda serem muito recentes, talvez por conta de poucos de seus filmes terem chegado às salas de cinema do Brasil. O trabalho é a defesa de um deles.

O que mais me fez sentir a urgência de falar era do lugar de resistência que “Cães Errantes” ocupa no cinema contemporâneo. Seu *Slow Cinema* configura um modo diferente de se pensar cinema, é plenamente ciente que seu veículo é a arte do tempo e desafia o espectador a entrar num estado de consciência onde o mesmo não está acostumado. Em épocas onde somos bombardeados por um fluxo contínuo de imagens que não conseguimos absorver-las apropriadamente, é necessário analisar estéticas que vão à contramão da produção cultural vigente.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Pour Une Anthropologie des Mondes Contemporains**. Aubur: Paris, 1994

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade**. Editora 90º: Lisboa, 2007.

Cães Errantes. Direção por: Tsai Ming-Liang. França, Taiwan: 2013. Color. Son. 138 min.

DE LUCA, Tiago, JORGE, Nuno Barrados (org). **Slow Cinema**. Edinburgh University, 2016.

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

MISEK, Richard. **Dead Time: Cinema, Heidegger, and boredom**. 2012. Disponível em:<  
<https://kar.kent.ac.uk/35712/1/Misek%20-%20Dead%20Time%20.pdf>> Acesso em 15 de julho de 2016.

NANCY, Jean-Luc. **The Ground of Image**. Fordham University Press: Nova York, 2005.





SÁ REGO, Alita. **Imagem-Sensação: O Cinema do Devir-outro de Tsai Ming-Liang**. 2011.  
Disponível em: < <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/2903/2055>>  
Acesso em 15 de julho de 2016.

WILSON, Flannery. **New Taiwanese Cinema in Focus – Moving Within and Beyond the Frame**. Edinburgh University. Press Ltd, 2014