



Afeto, cotidiano e espaços em *Vive L'amour* de Tsai Ming-liang¹

Flávio Bastos Vianna²

Erly Vieira Jr.³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a relação entre os eventos cotidianos, afetos e o modo com que as dinâmicas de transformação da paisagem urbana em Taipei se articulam no filme *Vive L'amour* (*Ai qing wan sui*, 1994) do diretor malaio Tsai Ming-liang. Procura-se perceber como os corpos inserem-se e experimentam o espaço-tempo presente no filme, quais possibilidades de construção das subjetivas estão dispostas e quais seriam as formas de pertencimento e de reconfiguração simbólica da esfera da intimidade.

Palavras-chave

Corpo; afeto, estética do cotidiano, Tsai Ming-liang.

Uma chave dourada está pendurada em uma fechadura. A câmera focaliza-a em detrimento do fundo. Neste, um sujeito pede, após tocar a campainha de um apartamento e ser atendido, que alguém assine o papel que segura. Percebemos apenas alguns movimentos e algumas cores das vestimentas já que essa ação ocorre num campo fora de foco. A assinatura é colhida e a relação entre os dois sujeitos se encerra. Antes de tomar o elevador para ir embora, aquele que tocou a campainha dá alguns passos em direção à chave, examina-a e em momento súbito a retira da porta e rapidamente adentra o elevador.

Esta sequência que inicia que *Vive L'amour* oferece-nos pequenos vestígios narrativos, que se espalharão sutilmente pelos eventos seguintes e nos questionarão: quem era aquele sujeito que tocou a campainha e por que pegou a chave que estava pendurada na porta. Aos poucos, perceberemos que o envolvimento no qual estamos inseridos nos convida a juntar os fragmentos oferecidos e a elenca-los em um todo

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Estudante de Graduação do 8º semestre de Comunicação Social – habilitação em Publicidade e Propaganda da UFES, email: flaviobvianna@gmail.com.

³ Orientador do artigo. Professor Doutor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). erlyvieirajr@hotmail.com.



maior. Por essa perspectiva, descobriremos futuramente que o apartamento do qual a chave foi roubada servirá como um espaço de encontros, a princípio não evidentes, entre três indivíduos, mesmo que não se conheçam aparentemente. De que forma, no entanto, essa experiência compartilhada se insere no interesse manifesto de falar sobre a condição de existência numa determinada metrópole no qual o filme se situa?

Através dessa obra, Tsai Ming-liang, realizador malaio, dá continuidade ao que iniciou em seu primeiro longa-metragem *Rebels of the Neon God (Qing shao nian nuo zha, 1992)*: uma apresentação da condição de existência em Taipei. A partir de características já peculiares a sua obra, Tsai nos apresenta uma postura crítica acerca das transformações pelas quais Taipei passou nas últimas décadas do século XX e como a resultante desses fatores atua sobre o recorte espaço-temporal estabelecido bem como a forma que lhes é destinada no filme.

Outros fatores que emergem na obra do diretor malaio, no entanto, também oferecem caminhos para apreendermos sua narrativa. Por uma apresentação de ações corriqueiras que se aproximam do banal, há o interesse de colocar em foco eventos cotidianos e os possíveis significados que o entorno metropolitano influi sobre esses. Ao passo que a narrativa transcorre por pequenas atividades habituais, será através da inserção dos indivíduos, portanto, dos corpos, no espaço que surgirá uma estória cujo interesse é integrar eventos cotidianos, a experiência dos corpos imersos no espaço-tempo e o modo com que os afetos⁴ configuram-se a partir dessas relações.

Taipei e o cotidiano da metrópole

Primeiramente, uma questão se impõe: como apresentar o cotidiano? Seu caráter fugidío e praticamente invisível, naquilo que lhe confere de heterogêneo, espontâneo e provisório, (HELLER, 2008), surge de que modo na tela? Se o cotidiano trata do agora, daquilo que a todo o momento torna-se o que já passou, o que está exposto a toda sorte de acontecimentos ordinários, sua representação dá-se próxima da banalidade, em

⁴ Adota-se, aqui, a concepção spinoziana do termo afeto: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (p. 98).



repetidas ações pequenas como tomar água, fumar um cigarro, realizar um telefonema e comer.

Por essa perspectiva, Tsai nos apresentará ações corriqueiras contra um pano de fundo maior. A evidência de que algo perpassa os corpos dos personagens, os quais respondem aos estímulos de diversas maneiras, leva-nos a caminhar por esse filme através dos possíveis significados que emergem ao averiguarmos o trânsito dos corpos pela paisagem urbana e o que surge desse contato. Como nos lembra Yomi Braester (2003), os desdobramentos da transformação da paisagem urbana de Taipei durante o período que abrange as décadas de 70 à 90, certamente verificam-se na condição dos indivíduos em *Vive L'amour*. A demolição de antigos estabelecimentos urbanos em detrimento da construção de linhas férreas, grandes parques florestados e obras imponentes estão aliadas à eliminação das memórias e a construção de novos significados, bem como a reorganização do espaço urbano uma vez que fluxos migratórios foram forçados para que regiões habitacionais fossem demolidas. Dessa forma, “toda uma dinâmica histórica de demolição/reconstrução faz parte do imaginário taiwanês.” (VIEIRA JR., 2012, p. 98). Os desdobramentos que daí surgem verificam-se, principalmente, nas ações dos três personagens principais. O que parece estar em primeiro plano é uma melancolia que perpassa não só seus atos, mas também a metrópole. A transformação não somente da paisagem, como também de aspectos culturais, evidente aqui na configuração da família (*jia*)⁵, integram-se decisivamente a aspectos sociais. No entanto, para além da nostalgia e simples romantização do passado, *Vive L'amour* tensiona o presente ao perceber o potencial também ideológico de se colocar nos espaços urbanos circunscritos à eliminação das memórias: “*The present, portrayed as the city in ruins, is accepted as an equally viable – though far from ideal – form of existence.*”⁶ (BRAESTER, 2003, p. 32).

Sendo assim, Tsai nos situa entre o concreto da cidade e histórias que transcorrem por dias sem objetivos maiores. Um apartamento vazio à venda, do qual Hsiao-Kang (Lee Kang-Sheng, ator e personagem principal em grande parte dos filmes de Tsai Ming-liang) furtou a chave logo no início do filme, servirá como lugar de

⁵ Definição que se refere à tradição familiar do contexto taiwanês e que também significa lar.

⁶ Em tradução livre: “O presente, retratado como a cidade em ruínas, é aceito como uma forma de existência viável – embora longe do ideal.”



encontro entre May Ling (Yang Kuei-Mei), corretora de vendas que utiliza o espaço para realizar telefonemas a possíveis compradores e eventuais encontros sexuais com Ah-Jung (Chen Chao-jung). O contato interpessoal, contudo, é estabelecido a partir de uma postura individual que pretende um distanciamento e ausência de interesse em estabelecer uma relação maior: em poucas ocasiões, ouvimos um diálogo direto entre eles. Parecem sempre estar iniciando um novo contato em vez de continuar os anteriores. À medida que a eliminação das memórias e o deslocamento habitacional tornaram-se componentes do imaginário coletivo, o desejo de se fixar parece rarefeito. Dessa forma, os espaços urbanos compartilhados, públicos e privados, tornam-se zonas particulares no momento em que o posicionamento perante aquilo que lhe circunda é de alheamento e desconexão, sem creditar importância ao todo. Cada indivíduo aparenta atravessar a paisagem urbana esvaziada de afetos, numa perspectiva de não se firmar em lugar algum. Como observa Eduardo A. Russo (2008, p. 154), o mundo que Tsai retrata parece flutuar em um estado pós-histórico, em uma espécie de estagnação em que apenas se persevera impulsos dramáticos ligados à sobrevivência individual.

A melancolia presente em Taipei une-se às ações corporais que objetivam balancear o incômodo de estar numa cidade cuja paisagem pode ser transformada rapidamente, a comunicação interpessoal ocorre de forma rápida e efêmera, o subemprego configura-se como alternativa latente e a solidão é presente na experiência cotidiana. Uma sensação de estar e não pertencer. De se situar, mas ter que se mudar. Daí decorrem alguns gestos e ações que simbolizarão a tentativa de um balanceamento do incômodo sentido no corpo, como ingerir e expelir água, fumar e comer constantemente.

Os corpos que Tsai filma apresentam certa relação com os dos filmes do diretor Robert Bresson. O privilégio de atuações minimalistas e o rigor com a dinâmica dos corpos nos quadros encontram correspondência na obra do diretor francês. Como analisa Steven Shaviro (1993), Bresson mostra o esforço e a fadiga do corpo. Nos seus silêncios e elipses, suprime nossos mitos sobre interioridade, profundidade e totalidade psicológica dos personagens. Nós não conseguimos atribuir identidade aos atores ou personagens. Pela ausência de dramatizações clássicas, somos forçados a entrar pelos espaços fílmicos.



O esvaziamento dos corpos que Bresson apresenta será apropriado por outros caminhos nos filmes de Tsai. Eduardo A. Russo também lembra, ao analisar os corpos de Tsai em relação aos de Bresson, que:

*“Lo que pone en marcha en sus performances no parece tanto depender del orden de la interpretación sino de una acción, un movimiento orientado y expuesto frente a la cámara de la manera más directa posible, no ligada a una interpretación dramática, y menos aún a lo elaborado a partir de la psicología de un personaje”*⁷ (RUSSO, 2008, p. 153).

A associação dessas características em imagens é percebida em um estilo já peculiar a Tsai, que lhe confere, dentre outros fatores, marcas específicas. Uma quantidade considerável de planos extensos, tanto espaciais quanto temporais, parece organizar seus filmes. O efeito de sentido que daí se desprende pode estar no interesse em deixar as ações transcorrerem em seu tempo natural e utilizá-las em sequências com outros planos mais curtos, porém quase imperceptíveis no que se refere à transição devido à montagem, e ainda promover no espectador certo cultivo do tempo da percepção. São planos que evidenciam, por vezes, linhas de fuga, encontradas em corrimões, escadas, segmentos de azulejo, nas quais será possível adentrar o plano e situar-se em uma espacialidade que evidencia ações, na maioria das vezes solitárias, que ocorrem no segundo plano do quadro. Seu manejo formal segue um procedimento recorrente: planos que iniciam com um espaço vazio no qual uma ação ocorrerá em seguida, quando um personagem surgir em quadro.

*“Cuando Tsai Ming Liang elige filmar mediante planos prolongados, lo hace de una manera llamativamente estática y tratando de incrementar la percepción de vacío, de detención en la acción, hasta de dificultad en la apreciación de lo visible. Estos planos dejan al espectador durante largo tiempo en una casi intolerable incertidumbre sobre la misma condición de lo que está viendo, en el sentido de que no puede llegar a establecer qué significa lo que está presenciando, hasta que el plano, en su curso, lo deja acceder un significado posible”*⁸ (RUSSO, 2008, p.162).

⁷ Em tradução livre: “O que põe em sentido em suas performances não parece depender tanto da ordem da interpretação, mas de uma ação, um movimento orientado e exposto frente à câmera da maneira mais direta possível, não vinculado a uma interpretação dramática, e menos ainda a uma elaboração psicológica do personagem.”

⁸ Em tradução livre: “Quando Tsai decide filmar mediante planos alongados, realiza-os de uma maneira extremamente estática e tentando aumentar a percepção de vazio, de detenção na ação, a dificuldade em avaliar o visível. Estes planos deixam o espectador durante longo tempo em uma incerteza quase intolerável sobre a própria condição de que está vendo, no sentido de que não se pode estabelecer o que significa o que está assistindo, até que o plano, em seu curso, possibilite o surgimento de um significado possível.”



Trata-se de uma espacialidade cuja evidência dos corpos isolados entre si que atravessam a paisagem remodelada alia-se ao desejo de falar da solidão na metrópole. Dessa forma, outro recurso com o qual Tsai delinea esses espaços é a trilha sonora – todos os sons que compõe o áudio do filme, diferente de trilha musical. Sons de goteira, do movimento da garganta bebendo água, da caixa registradora numa loja de conveniências, o ruído da forma serrilhada da chave ao ser retirada da fechadura, o contato do salto do sapato com o concreto, um choro que sobressai ao vento que sopra: sons pontuais de ações cotidianas aparentemente triviais, mas que destacam a experiência do corpo em contato com a cidade. Uma vez que essa convoca aos corpos estratégias para balancear o incômodo sentido, será através do desenho sonoro que as reações serão acentuadas. Reduzem-se ao mínimo os ruídos de segundo plano em detrimento daqueles emitidos pelos personagens: sobre uma espacialidade ora silenciosa ora mínima, emerge toda a ansiedade e o desconforto do cotidiano. Através de silêncios e de sons diegéticos, a solidão e ausência de interação entre os personagens é potencializada (BERRY, 2005, p. 93). Há, portanto, outras linhas de fuga que não só da imagem que conduzem o espectador a determinada experiência fundamental para a apreensão da narrativa.

No entanto, outros caminhos serão traçados pelos personagens para estabelecerem algum modo de contato.

Migrar

Vive L'amour parece nos colocar diante da questão que envolve não só migrar o corpo para outro lugar, mas também os afetos, já que toda uma dinâmica de reconfiguração dos significados apreendidos pela paisagem se impõe àqueles que na metrópole habitam. No entanto, para onde ir? O que observamos é uma tentativa conceber algo ainda que à margem.

Por essa perspectiva, observaremos através dos gestos de Hsiao-Kang o enlace entre a reconfiguração da família (*jia*) e o desejo homossexual (*tongxinglian*)⁹ (Martin, 2003) velado. A reorganização estrutural da *jia* ocorrida nas últimas décadas surge em

⁹ Definição para uma cultura gay taiwanesa que envolve tanto a relação social com as tradições quanto uma série de movimentos que emergiram no início da década de 90 abrangendo ativistas e grupos sociais (Martin, 2003).



primeiro plano ao assistirmos um jogo de grupo na empresa em que Hsiao-Kang trabalha como vendedor de urnas funerárias.

Os funcionários organizam-se em pares masculino-feminino no centro de uma sala sem objetos. De mãos dadas e guardando certa distância entre seus corpos, esperam a chegada de outros funcionários (membros) que entrarão por debaixo de seus braços para ficarem entre o casal. Sob uma dinâmica cujo mote é reorganizar as famílias, representadas pelos casais, notamos a presença cotidiana da remodelação da família através do jogo de perguntas e resposta, em que um sujeito pergunta aos pares, os quais respondem em sincronia: “Quem quer se mudar? Eu tenho que me mudar! Quem quer se mudar? Todo mundo tem que se mudar!”. Hsiao-Kang, no entanto, não participa do jogo. Permanece observando em pé, no canto sala, e aparentemente não percebido pelos outros, incluindo o funcionário que passou diretamente por ele quando abriu a porta para entrar na sala. Estar à margem não está relacionado somente à aparente timidez de Kang: sua invisibilidade e insignificância no jogo da família aliam-se a desumanização e fantasmagoria destinada homossexualidade por não gerar descendentes e propagar a família. No entanto, a remodelação da *jia*, bem como seu esvaziamento, ocorrida nas últimas décadas e as possibilidades acarretadas pelas demais transformações talvez se refiram, aqui, a uma falência do modo patriarcal e heteronormativo da família. As urnas funerárias que Kang vende também nos diz algo sobre isso: enquanto que May Lin apresenta apartamentos de classe média vazios para possíveis compradores (famílias), Kang vende cubículos para famílias mortas, já que os espaços em cemitérios convencionais custam caro. Mas não há ninguém para comprar.

Embora Hsiao-Kang exemplifique o vínculo socialmente creditado a *tongxinglian* e a fantasmagoria, o beijo entre ele e Ah-jung reorganiza esse paralelo e traça novos caminhos juntamente entre a relação dos apartamentos vazios e reconfiguração da *jia*. O crescente desejo de Kang por Jung, praticamente não revelado ao longo do filme, encontra um espaço de realização.

Ao sair se arrastando debaixo da cama em que Ah-jung dorme após ter transado com May Ling na cena anterior, Kang fita-o por alguns segundos antes de caminhar em direção à porta para ir embora. Contudo, depois de dar alguns passos para fora quarto, retorna e permanece em pé olhando Jung enquanto dorme. Por fim, decide deitar na



cama para continuar o observando. A câmera situa-se sobre os dois neste momento. O que se segue é o lento o movimento do corpo de Kang em direção ao de jung, até dar-lhe um beijo. O silêncio presente corrobora para que a sua respiração ofegante sobressaia no todo que ouvimos. Aos poucos, Kang distancia-se de jung, até sair de quadro. O que parece vir à tona é a possibilidade de reapropriar espaços para outros afetos, ou ainda, como sugere Fran Martin (2003) ao analisar a relação posta entre *jia* e *tongxinglian*, uma tentativa de usar o apartamento como *jia* alternativa. Ao longo do filme, Kang destina ao apartamento sem marcas pessoais, novos usos, característicos do lar, como lavar roupa - ainda que na banheira - e enxugar a louça lavada após jantar com Ah-jung. Neste caminho, o espaço do apartamento torna-se um lugar qualquer entre a tradicional *jia* e um novo tipo de espaço social "pós-*jia*", ainda em processo de ser concebido: um espaço, talvez, onde as formas não tradicionais de afeto e de intimidade podem ser elaboradas.

Nessa perspectiva, também é possível perceber outras formas de ocupação e usos dos espaços ao longo do filme, como podemos depreender na sequência em que May Lin caminha pela passarela de um parque após ter transado com Ah-jung cenas antes, tendo em vista a relação entre os corpos e a paisagem da cidade.

Inicialmente, vemos apenas um amontoado de terra. Ao fundo, um trator e vários prédios. Lin anda por um caminho entrecortado por esse ambiente terroso. A câmera acompanha seu movimento através de uma panorâmica, o que também, ao final, revela a presença de algumas árvores com pouca ou nenhuma folhagem. Seguimos junto a Lin com a câmera em movimento em plano médio. O terreno revela-se encharcado, lamacento. O ruído de seus passos preenche a trilha sonora até o próximo plano, pelo qual teremos uma dimensão maior do parque em relação à cidade numa panorâmica em plano geral. Ao fim, Lin retorna ao quadro e continua sua caminhada em direção a algum lugar na região mais elevada do parque. Lá, onde descobriremos que há um anfiteatro, Lin decide se sentar. Um choro compulsivo transborda: em primeiro plano, acompanharemos por quase seis minutos seu choro sem que o enquadramento mude. Um cigarro é aceso instante depois. Não parece se tratar de um ato para redimir, ou ser catártico, e sim outro gesto que o corpo impõe. O parque em ruínas - mas poderia ser também em construção - não é só um espaço que simboliza toda transformação histórica da paisagem de Taipei. Trata-se da concepção de outro lugar para construção de



subjetividade. O choro, para além da lamentação, junto ao cigarro, pode ser uma forma de balanceamento do incômodo de estar na metrópole.

Ou ainda, migrar diz respeito ao fluxo dos três personagens centrais pela metrópole. Estar em movimento, de um lugar para outro, é parte da condição do trabalho na qual estão inseridos: May Lin se desloca de um apartamento a outro para apresentá-los a clientes; Ah-jung realiza viagens esporádicas a Hong Kong para comprar a mercadoria que será vendida num comércio clandestino durante as madrugadas; Hsiao-Kang trafega pela metrópole para deixar anúncios sobre as urnas funerárias que vende em caixas de correspondência e em busca de possíveis compradores. Seus objetos de venda, contudo, expressam também suas condições em Taipei. Os apartamentos de classe média alta que May Lin vende certamente não estão ao seu alcance financeiro enquanto corretora de imóveis; Ah-jung possui recursos para realizar viagens relugares, mas encontra-se na condição de estar sempre fugindo das batidas policiais repentinas no comércio clandestino situado na calçada em frente a várias vitrines de luxo - não sabemos também se possui residência -; Hsiao-Kang aguarda o surgimento de algum comprador enquanto passa os dias habitando o apartamento à venda - também não sabemos se possui moradia -. Por seu caráter provisório e instável, o emprego é outra característica que Tsai trata como evidência da uma condição cotidiana dos sujeitos.

É possível dizer que a premissa central de *Vive L'amour* seja a tentativa de reapropriação que os protagonistas fazem dos espaços em busca de novas territorialidades. Em meio a apartamentos à venda, lanchonetes lotadas em shoppings e avenidas sem calçadas, repletas de carros, os corpos desempenham, por caminhos estreitos, modos de habitar uma cidade que convoca constantemente o ajuste às transformações permanentes daqueles habitam-na. Por acontecimentos praticamente invisíveis, busca-se contextualizar uma Taipei contemporânea juntamente à ideia de espaço, seja da intimidade à noção reconfigurada do território.

A experiência na qual tanto os personagens quanto nós estamos imersos é a de preencher o corpo a todo instante com o que se depreende da solidão e do isolamento encenados, pois, pela ausência de grandes fatos, seguimos juntos acumulando as pequenas experiências encenadas à espera de alguma coisa.



Esta parece ser uma construção recorrente à Tsai: seus filmes organizam-se como uma experiência na qual os pequenos gestos desempenhados pelos personagens culminam, ao final, em algum ato que foge à ordem vista anteriormente, o que parece ser um alívio para os corpos apresentados. *Vive L'amour* finda por essa perspectiva: após um longo plano fixo, quando não há nada mais na tela, o que sobra é apenas o som e a sensação do choro de May-Lin no parque. Resta apenas uma reação que aos poucos se encerra e que dará lugar a uma que não se sabe qual será – nem nós e nem os personagens.

Referências bibliográficas

- BERRY, Chris. “**Where is the Love? Hyperbolic Realism and Indulgence in Vive L'amour**” in BERRY, Chris e LU, Feii (orgs.) *Islands on the Edge. Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, 89/100.
- BRAESTER, Yomi. *If We Could Remember Everything, We Could be Able to Fly*. In *Modern Chinese literature and cinema*, Vol. 15, n. 1, 2003.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- MARTIN, Fran. *Vive L'amour: Eloquent Emptiness*. In: *Chinese Films In Focus*. California University, 2004.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- SPINOZA. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- RUSSO, Eduardo A. *Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming-liang*. In: *Pensar em cine 2*. Manantial, 2008.
- VIEIRA JR., Erly. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2012.