

CANÇÕES POPULARES E REPERTÓRIO CINEMATOGRAFICOEM THE HOLE, DE TSAI MING-LIANG

POPULAR SONGS AND CINEMATIC REPERTOIREIN TSAI MING-LIANG'S THE HOLE

Fábio Allan Mendes Ramalho¹

RESUMO:

Neste artigo, buscamos analisar o longa-metragem *The hole* (1998), de Tsai Ming-liang, atribuindo ênfase ao modo como os cinco momentos musicais que o compõem se estabelecem em contraste com a postergação do encontro amoroso no âmbito da diegese. Buscamos também enfatizar de que maneira a apropriação de canções populares e referências iconográficas de antigos musicais atua no sentido de elaborar um modo de investimento afetivo nos repertórios da cultura midiática. A assimilação de tais repertórios se ampara sobretudo em operações estéticas de deslocamento que, em vez de apagar as diferenças, investem na força expressiva das disjunções existentes entre diferentes regimes visuais.

PALAVRAS-CHAVE:

1.Musicais 2.Repertório 3.Corpo

ABSTRACT:

In this article we seek to analyze Tsai Ming-liang's feature film *The hole* (1998), in order to discuss how its five musical moments are set as a response to the delay of the love encounter on the diegetic level. We also seek to highlight the ways by which popular songs and cinematic references are appropriated as means to enhance an affective investment in the repertoires of media culture. The assimilation of such repertoires relies on aesthetic operations of detour and displacement. We argue that instead of erasing the differences, those operations invest in the expressive potential of the disjunctions between disparate visual regimes.

KEYWORDS:

1.Musicals 2.Repertoire 3.Body

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco e mestre pela mesma instituição. Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade Católica. fabioallanm@gmail.com. RECIFE, BRASIL.

O que ocorre quando uma expectativa de encontro se converte em promessa malograda ou oportunidade não-realizada? Pela própria impossibilidade de sua efetivação, o encontro amoroso desencadeia uma série de procedimentos estéticos e narrativos. A espera e mesmo a frustração atuam como recursos que orientam a constituição de universos diegéticos, além de suscitarem regimes visuais específicos para a apresentação das dinâmicas que os corpos filmados estabelecem entre si e também em relação ao espaço que habitam ou transitam. Neste artigo, proponho discutir de que modo a postergação do encontro amoroso e mesmo sua inviabilidade podem suscitar um engajamento afetivo. Tomo o longa-metragem *The hole* (1998), de Tsai Ming-liang, como objeto a partir do qual elaborar minha argumentação. Neste musical, um homem (Lee Kang-sheng) e uma mulher (Yang Kuei-mei) vivem no mesmo edifício, mas interagem quase exclusivamente por uma abertura que conecta os dois apartamentos. Os números musicais são elaborados a partir de canções interpretadas por Grace Chang, atriz e cantora chinesa que ficou famosa nos anos 1950 e 1960 por atuar em musicais produzidos pela indústria cinematográfica de Hong Kong.

Toda a filmografia de Tsai Ming-liang manifesta um grande interesse pelo corpo, tanto naquilo que mina suas forças, quanto pelas suas possibilidades de liberação e de experimentação. E se, para retomar as palavras de Amy Herzog (2010, p.272), no caso específico de *The hole* “a doença forja uma conexão entre o corpo físico e o corpo da cidade”, a potência expressiva contida em canções e filmes antigos assinala a possibilidade de reafirmar, mediante a apropriação e o deslocamento de repertórios, as potencialidades do corpo e, com isso, fazer frente à destituição e à precarização dos laços e da experiência nas cidades.

Para desenvolver tais questões, faz-se necessário discutir, ainda que brevemente, o estatuto dos espaços urbanos no filme e o atrofiamento das circunstâncias que conduzem ao estabelecimento de uma cena de encontro amoroso. Ainda, devido ao modo peculiar pelo qual o diretor retrabalha o gênero musical, busco recuperar brevemente alguns problemas e caminhos apontados pela análise da obra de Tsai através de uma possível leitura *Camp*. Por fim, busco analisar como a criação de contrastes entre diferentes regimes visuais justapostos na estrutura do musical pode nos falar sobre modos de elaboração da imaginação amorosa no cinema do diretor e muito especialmente neste filme.

PERFORMANCE E INACABAMENTO

The hole é marcado pela expulsão da cidade para o fora de campo, tanto no que se refere às grandes paisagens abertas quanto aos espaços fechados comumente destinados

a algum tipo de circulação, ainda que restrita e controlada. Desde o início, nossa capacidade de conceber qualquer exterioridade em relação ao espaço privado em que habitam os protagonistas é reduzida. As primeiras informações de contexto, que nos situam em relação ao estado de coisas no qual os personagens estão inseridos, são concedidas pelo som diegético sobreposto à tela preta onde se inscrevem os créditos iniciais. Por meio do que parece ser a transmissão de um programa televisivo local que mescla depoimentos de moradores e comunicados de autoridades locais, tomamos conhecimento de que uma doença desconhecida se alastra pela cidade. À medida que a virada do milênio se aproxima, bairros inteiros estão sendo evacuados e o governo se prepara para cortar o suprimento de água nas localidades mais afetadas pela epidemia. Pilhas de lixo se acumulam por falta de coleta e abrigos são improvisados. O fato de que todos esses elementos nos sejam concedidos pela mediação de um telejornal - do qual, além do mais, só temos acesso ao áudio - apela à nossa imaginação ao mesmo tempo em que restringe qualquer ancoragem visual concreta, como se a cidade não pudesse sequer ser representada. Antes mesmo que qualquer imagem apareça na tela, então, vários elementos reminiscentes de uma catástrofe vêm imprimir um tom apocalíptico à obra.

O longa-metragem é filmado quase inteiramente no interior de um prédio. Janelas ou grandes vãos situados ao longo dos corredores da velha construção deixam entrever uma chuva incessante e um céu escurecido, a cidade tomada pelas trevas. Por tais aberturas, podemos ainda vislumbrar uma matéria sólida de formas imprecisas caindo do céu juntamente com a forte precipitação de chuva. Por tudo isso, os pontos de abertura no espaço - janelas, portas, vãos laterais - contribuem paradoxalmente para ampliar a sensação de clausura e reforçar a configuração da cidade como território hostil. O que quer que aconteça nesse *lá fora* - nunca sabemos ao certo - constitui uma ameaça à vida e à integridade do corpo. Dentre os riscos iminentes, o mais evidente é o risco da contaminação.

O contágio assume aqui sua forma mais literal e negativa, convertendo-se em elemento aterrorizador. O corpo se torna uma zona de degradação e o eventual contato entre os transeuntes é assumido como potencialmente nocivo. É revelador que essa ameaça nos remeta simultaneamente a uma dimensão de controle sobre os corpos e espaços urbanos e à desarticulação dos entrecruzamentos e encontros possíveis que a cidade moderna pode desencadear:

Como muitos críticos ressaltaram, o filme prevê de maneira sinistra a epidemia SARS¹, com suas máscaras onipresentes e o diagnóstico médico-arquitetural de “prédios doentes”; ele também antecipa o abandono de lugares de aglomeração potencialmente perigosos em centros urbanos durante o auge da emergência. Mas essa alegoria da contaminação e da quarentena também ilustra o esmaecimento de uma concepção moderna da cidade baseada na construção racionalizada de uma cultura pública, na experiência transformadora das mídias tecnológicas e na possibilidade paradoxal, nesses ambientes regularizados, da contingência, dos encontros ao acaso, das justaposições casuais, do inesperado e do não-regulado. (TWEEDIE, 2007, p.122, tradução e grifo nossos)

Isolados, o principal meio de interação entre os personagens se torna o buraco que dá nome ao filme, aberto entre os apartamentos por um encanador. Graças a essa abertura, o piso que divide os andares se torna uma espécie de membrana porosa, superfície comunicante através da qual a mulher e o homem intervêm no espaço um do outro. Tais ações assumem formas diversas: ele chega em casa bêbado e vomita através da abertura; em outro momento derrama água, em outro joga cinzas de cigarro. Ela, por sua vez, borriфа veneno, enfia uma vassoura, coloca fita isolante na abertura. Com o tempo, no entanto, torna-se mais evidente que o buraco constitui também um meio de experimentação. Em determinado momento, o homem insere uma de suas pernas na abertura. As ações sugerem uma gradação, uma intervenção cada vez mais intrusiva no espaço do outro, ao mesmo tempo em que reforçam a estratégia colocada em funcionamento em *The hole* de levar ao limite o recurso de postergar o encontro, jogando com a dissociação entre os corpos no espaço físico e o tipo de ansiedade que as persistentes situações de desencontro podem suscitar.

Essa forma de registro, que realça a distância entre os personagens mediante uma rigorosa demarcação de posições, contrasta com os momentos musicais que irrompem ao longo do filme. Neles, uma carga passional contamina a estética da obra, funcionando assim como momento de suspensão não apenas num sentido narrativo estrito, mas também em relação à aridez das composições que se dedicam a esmiuçar as relações entre corpo e espaço. O investimento afetivo e simbólico comumente conferido aos mais amplos territórios da cidade é transferido para as áreas compartilhadas do edifício. Estas tornam-se depositárias da imaginação amorosa, que encontra aí o seu último refúgio, o lugar para as dinâmicas de aproximação e de afastamento. Corredores, saguões e elevadores se convertem em palco onde acontecem os números musicais pelos quais o encontro amoroso encontra suas condições de possibilidade.

Como dito no início, os cinco momentos musicais em *The Hole* revisitam antigas canções interpretadas por Grace Chang. Tais números apelam a um repertório heterogêneo, tornado ainda mais difuso pelo ímpeto combinatório das performances. As referências incluem músicas que integraram trilhas sonoras de filmes, mas são também, em sua maioria, canções que Chang gravou independentemente de produções cinematográficas específicas e que fizeram sucesso no rádio. A disparidade entre o repertório e o seu contexto de apropriação se estabelece em primeiro lugar e mais explicitamente no interior da própria obra, uma vez que os números musicais são executados em evidente dissonância com o contexto diegético. Transplantado para o ambiente degradado do conjunto de prédios populares, o universo dos musicais de Hong Kong - e, através deles, todo um imaginário hollywoodiano - é reprocessado a partir de uma irreverente incorporação de elementos disparatados, formas alheias à atmosfera apocalíptica que marca o filme. No deslizamento ao longo de uma cadeia de citações e apropriações, *The hole* vem tensionar ainda mais os limites do quadro de referências citado, radicalizando os desvios aos quais este é submetido.

O corpo - o corpo feminino, em particular - é investido de uma nova camada de sobreinscrição, na medida em que reelabora toda uma gestualidade codificada pelo gênero dos musicais. Se as performances de Yang Kuei-mei, a atriz de *The hole*, manifestam o desejo de incorporar a figura da estrela, por outro lado há uma disparidade que se torna visível no próprio corpo de Yang, cuja performance destoa do status de Grace Chang como estrela local. Esse senso de defasagem é amplificado pela precariedade da coreografia, do figurino e dos cenários, como escreve Amy Herzog:

As roupas de Yang são fantasticamente vívidas, e no entanto o efeito visual geral é sempre ligeiramente fora de tom, como se a *mise en scène* aspirasse a algo muito mais grandioso do que ela é capaz de alcançar. O efeito é potencializado pela obviedade da dublagem de Yang e pela coreografia embaraçosa. (HERZOG, 2010, p.269, tradução nossa)

Como afirmam Emilie Yueh-yu Yeh e Darrell William Davis (2005, p.234), Chang “apresentava uma beleza jovial, classicamente treinada, que agradava tanto a homens quanto a mulheres” e que “incorporava uma imagem impecável da China moderna.” Yeh e Davis notam, além disso, que vários dos filmes estrelados pela cantora e atriz nessa época - dentre eles *Mambo girl* (1957), do diretor Wen Yi - indicam o interesse em modas ocidentais, aderindo à fascinação dos Estados Unidos pela “cultura exótica latina”,

aspecto que contribui para confundir “noções de lugar, cultura e a mercantilização do estilo” (HERZOG, 2010, p.271).



Fig. 1: Grace Chang no número musical de abertura de *Mambo girl*.

A cadeia de apropriações evidencia, portanto, o fato de que, de acordo com Denilson Lopes (2012, p.145), “a autonomia do local é cada vez mais redimensionada pelo consumo de mercadorias provenientes dos mais diversos lugares, pelas imagens televisivas, pelo que se ouve no rádio e pelos trânsitos entre culturas”, de modo que “não se pode pensar o local como algo anterior à cultura midiática”. A heterogeneidade de referências, meios e contextos de apropriação reforça o caráter difuso dos repertórios mobilizados e recombinações pela imaginação cinematográfica.

É justamente a essa fascinação pelo exótico que somos remetidos no primeiro dos números musicais de *The hole*. O elevador do prédio é convertido em palco onde Yang Kuei-mei dubla “*Calypso*”², canção interpretada por Grace Chang no musical *Air Hostess* (Wen Yi, 1959). As paredes do elevador aparecem revestidas com painéis de luzes que piscam alternadamente, enquanto a atriz executa passos de dança, realiza movimentos sinuosos com os braços e com o tronco e inclina-se para a frente, insinuando-se para a câmera. Yang usa um vestido colorido e brilhoso, com grandes fendas laterais que deixam ver quase inteiramente suas pernas, sapatos pretos de salto alto e plumas vermelhas na cabeça. Os seus movimentos são exagerados e, em vários momentos, claramente fora de ritmo. Trata-se de uma performance escancaradamente *over the top*, que leva ao extremo o artifício da pose, das roupas e dos gestos. Ela sugere a intenção de alcançar determinados efeitos, dentre eles o glamour e a sensualidade, numa busca que toca o limite do mau gosto, ao mesmo tempo em que torna patente sua auto-consciência em relação ao fracasso a que a performance está fadada.



Fig. 2: Grace Chang interpreta "Calypso".



Fig. 3: Yang Kuei-mei interpreta "Calypso".

O exagero da performance é de tal modo escancarado que tentar descrevê-la se torna um exercício tão desafiador quanto divertido. Yang flexiona os braços e os ergue lateralmente, executando uma espécie de dança da galinha. Depois sacode o corpo para os lados e levanta os cotovelos ainda mais alto, como se fosse necessário tornar o passo ainda mais absurdo. Em outro momento ela estica tanto quanto possível a cabeça para a frente, como se tentasse descobrir até onde vai a elasticidade do seu pescoço. Ergue os braços, junta as palmas das mãos no alto e desce rebolando. A iluminação amplifica o artifício da performance. No início, a câmera começa a mover-se em direção ao elevador tão logo este se abre para revelar o seu interior convertido em palco para a apresentação. Nesse momento, a iluminação no saguão de entrada é realista. Ao final

da música, quando a câmera se afasta, retornando à sua posição inicial, o saguão está completamente escuro, de modo que o clarão de um grande holofote apontado para a porta do elevador, antes pouco perceptível, torna-se agora plenamente destacado na escuridão.

De fato, a luz é um dos elementos que demarcam a mudança de estética assumida pela obra quando ocorre a passagem do contexto desolador da diegese para a alegria espalhafatosa dos números musicais. O segundo deles, “*Tiger lady*”, começa com Yang abrindo a porta de uma das passagens que conectam os blocos do edifício. Estão lá a chuva, a escuridão e as infiltrações, mas vemos agora luzes policromáticas sendo projetadas alternadamente sobre as paredes envelhecidas. Elas tingem as laterais do corredor de azul, amarelo e vermelho à medida que Yang se aproxima da câmera em uma evolução do seu primeiro passo de dança. Dessa vez, no entanto, a performer não se detém a um único ambiente. Ela explora diferentes áreas do edifício enquanto realiza o seu *lip-sync*, numa relação de proximidade com a câmera que se arma como num jogo de sedução. Yang compõe de diversas maneiras suas poses no espaço, agachando-se no centro do corredor; escalando, alisando ou inclinando-se sobre os corrimões das escadas de emergência; abrindo outras portas que sempre deixam à mostra no fundo do plano a mesma chuva incessante.



Fig. 4: Performance de “*Tiger Lady*”.

Algo semelhante acontece também em “*Achoo Cha Cha*”, quando além das três *backing vocals*, quatro dançarinos se juntam a Yang. Juntos, eles formam um corpo de baile que executa uma coreografia ainda mais elaborada, dessa vez ao longo de uma grande escadaria de concreto decorada com pedaços de plástico que pendem do teto. Ao mesmo

tempo em que há a incorporação de novos elementos, os números parecem “descer” em direção a zonas ainda mais precárias da velha construção: nesse caso, a escada conduz ao que parece ser o subsolo do prédio, repleto de fios emaranhados e rolos de material plástico esvoaçante que compõem a cenografia do espetáculo, exacerbando a sua peculiar estética de “glamour na pobreza”.



Fig. 5: O número musical “Achoo cha cha”.

As características que venho elencando - o gosto pelo artifício; o exagero paródico; a autoconsciência em relação ao fracasso de uma determinada intenção, sendo que este fracasso potencializa o prazer estético, ao invés de frustrá-lo; a celebração daquilo que é considerado de mau gosto, espalhafatoso demais ou fora de tom; a ênfase na gestualidade e na pose como atitude estética e *personal statement* - têm sido todas longamente associadas ao *Camp*, sensibilidade marcada por um longo e acirrado debate teórico e crítico. Em *Notas sobre o Camp*, texto publicado originalmente em 1964 e que se tornou canônico para essa discussão, Susan Sontag define o *Camp* como “uma forma de esteticismo”, “uma maneira de ver o mundo não em termos de beleza, mas em termos de um grau de artifício, de estilização” (2001, p.277); é também “o amor pelo exagerado”, “pelas coisas-sendo-o-que-elas-não-são” (Idem, p.279). O *Camp* implica uma atitude frívola diante do sério e, inversamente, também, a atitude de levar a sério o que é frívolo (Idem, p.288).

Em sua proposta de uma leitura *Camp* para a obra de Tsai Ming-liang, Yeh e Davis (2005) complexificam esse quadro, ao eleger como elemento central daquilo que identificam como uma sensibilidade *Camp* nos filmes do diretor uma questão mais abertamente política. Para os autores, a estética de *The hole* é marcadamente *Camp* não tanto - ou não principalmente - devido à teatralidade e à afetação (2005, p.219). Yeh e Davis

argumentam que as performances são indissociáveis do que eles chamam de *song* (pronúncia taiwanesa de *su*, segundo os autores): uma palavra que serve para designar algo espalhafatoso, barulhento, vulgar, e que é comumente associada à classe trabalhadora urbana de Taiwan, bem como aos moradores vindos do campo e nunca inteiramente assimilados pela cultura e pelas dinâmicas da cidade (YEH; DAVIS, 2005, p.219). Trata-se, portanto, de uma palavra que remete a uma categoria ao mesmo tempo social, econômica, cultural e estética, e que se caracteriza por elementos que vão do comportamento ao vestuário, da classe social aos objetos domésticos, das ocupações profissionais aos rituais e crenças religiosas.

Segundo a leitura de Yeh e Davis, o *song* seria um elemento capaz de aportar aos filmes de Tsai um elemento contextual, uma especificidade da cultura local. Potencializar os efeitos de sua persistente colocação em cena nos filmes seria uma forma de alcançar um tom ao mesmo tempo irreverente e crítico que muitos comentadores da filmografia do diretor teriam falhado em reconhecer. Desse modo, Yeh e Davis empreendem uma leitura abertamente política do *Camp*, aproximando-se daquela delineada por Moe Meyer (1994) e rejeitando a despolitização que Sontag havia atribuído ao *Camp* em seu ensaio:

Frequentemente considerado frívolo, estetizado e apolítico, o discurso do *Camp* pode ser reivindicado através de uma releitura do fenômeno como prática significante que não somente constitui processualmente o sujeito, mas que é de fato o veículo para uma já existente - ainda que obscura - crítica cultural. (MEYER, 1994, p.10, tradução nossa)

A despeito de todos os embates e revisões do conceito, é perceptível que, do ensaio de Susan Sontag às críticas e proposições sumarizadas por Moe Meyer, um aspecto que permanece é o fato de que o *Camp* se realiza em uma instância que não é a dos “objetos” em si. Meyer comenta este ponto, formulando-o nos seguintes termos:

Depois de dar ao leitor uma lista de objetos que são considerados *Camp*, [Sontag] nos lembra que o “olho *Camp* tem o poder de transformar a experiência” (107). Não se pode, portanto, dizer que o *Camp* reside nos objetos; ele é claramente um modo de ler, de escrever e de fazer que tem sua origem no “olho *Camp*”, sendo o “olho” nada menos que o agente do *Camp*. (MEYER, 1994, p.11, tradução nossa)

Caberia acrescentar, no entanto, que o *Camp* tampouco depende apenas do modo como tais objetos são percebidos por determinados “agentes”, para retomar o termo usado por Meyer. “Não está tudo no olho do espectador”, Sontag (2001, p.277) nos adverte.

Portanto, nem algo que o objeto detém, nem apenas um modo de ver passível de recair sobre qualquer objeto: o *Camp* aparece assim como uma relação complexa entre os objetos e os modos pelos quais eles são percebidos através do tempo.

Uma discussão teórica aprofundada sobre o *Camp* foge aos limites deste trabalho. De todo modo, para esta análise é importante considerar em que medida os elementos que suscitam uma aproximação entre *The hole* e o *Camp*, tal como empreendida por Yeh e Davis, podem nos falar sobre o modo como a relação com as canções e musicais de Grace Chang se estabelece no filme. De fato, os números musicais em *The hole* expressam de maneira tão gritante o seu próprio exagero que não seria despropositado afirmar que o filme se volta não apenas para o caráter deslocado das performances de Grace Chang em relação ao musical hollywoodiano, nem tão somente para a extravagância de retrabalhar tais números no contexto do filme de Tsai Ming-liang: é a própria história do *Camp* que, além disso, parece estar sendo citada. Ao colocar em cena números musicais que nos remetem a elementos do *Camp*, Tsai coloca em primeiro plano uma relação que investe no artifício e no prazer de evocar e recombinar imagens e canções, códigos e poses, roupas e adereços.

EFEITOS DE CONTRASTE

Afastando as questões de plausibilidade e de adequação das referências ao seu contexto, o uso das canções de Grace Chang em *The Hole* se ampara pelo contrário em uma operação de falsificação, sendo a maneira como os números musicais lidam com as circunstâncias do encontro amoroso um dos pontos críticos dessa operação. Embora quase todas as músicas recorram, em maior ou menor grau, a aspectos comumente mobilizados nas elaborações sobre o sentimento amoroso e que são recorrentes nas canções pop³, uma sequência em especial atribui ênfase à demanda amorosa que se estabelece entre os personagens: em “*I want your love*”, a dinâmica da conquista é coreografada como uma espécie de jogo de gato e rato pelos corredores do prédio, sendo impulsionada pelas investidas de Yang, que expressa de maneira assertiva sua intenção de seduzir o personagem de Lee Kang-cheng. A canção de Grace Chang intercala estrofes cantadas em inglês⁴, deixando ver, assim, a transposição das figurações do amor na cultura midiática norte-americana para as dependências de um edifício decadente em Taipei.

Antes do início do número musical, vemos uma breve sequência de planos nos quais a distância entre os dois personagens é acentuada pela demarcação de suas posições em

cena, ao passo que a movimentação dos atores joga com a expectativa de uma convergência entre os olhares. Um corte então nos transfere para um dos corredores do prédio. A música extra-diegética começa a tocar e Yang entra em quadro para dar início à sua performance. Quando a câmera recua, vemos pela primeira vez Lee integrando uma das performances. Ele risca um fósforo na parede e acende o seu cigarro, enquanto mantém a outra mão repousando no quadril. Suas roupas, seu topete esculpido em gel e seus trejeitos sugerem uma combinação pouco precisa de Elvis Presley, James Dean e John Travolta. À medida que dubla a canção, Yang assume uma postura ostensiva, insinuando-se, colocando Lee contra a parede, alisando-o. Ele por sua vez se esquiva e recua, e a dinâmica se estende pelos corredores do prédio.



Fig. 6: A música como expressão de uma demanda amorosa.

A centralidade do encontro para a feitura do filme se mostra de modo mais enfático justamente pelo contraste que se estabelece na passagem da diegese ao número musical. Há aí um salto, que pode indicar uma remissão à esfera da imaginação e da fantasia da protagonista, conforme sugerido em outras leituras⁵, mas também e principalmente a disponibilidade desses signos, gestos e poses, como se eles pairassem sobre o universo da obra e pudessem ser assimilados ao jogo estético proposto pelo diretor, mas apenas com a condição de que atestemos o seu esquematismo.

A música, a dança, as roupas, as letras das canções - com toda sua platitude - constituem um conjunto de referências facilmente reconhecíveis, porém de difícil genealogia, posto que o ímpeto combinatório e a condensação de temas e estilos tende a apagar particularidades. A operação colocada em jogo por Tsai nesses momentos difere da citação cinéfila e do sistema de filiações, tão comuns ao cinema autoral que ele não deixa de integrar. Afinal, quem “assina” essas poses, essas roupas, essa estética? O

acúmulo de repertórios acionados pela circulação midiática em escala global tende a borrar traços distintivos de origem e de autoria, sem no entanto cancelar as assimetrias que marcam tal circulação. Os repertórios engendram contradições, desigualdades, mas também oportunidades de criação e de apropriação:

O prazer que as canções de Chang proporcionam não está desconectado da realidade histórica, nem é necessariamente regressivo, a repetição apaziguadora de fórmulas familiares, falsas identidades e a certeza de um final feliz. A música é criada aqui pelo mesmo sistema que destrói o corpo, mas também se recusa a ser contida. A indústria cultural, no processo de produzir massivamente canções pop e filmes, gera excessos e subprodutos os quais, ainda que coloridos pelas suas origens, não são necessariamente fiéis a elas. A música popular, como um desses subprodutos, guarda as marcas de sua gênese histórica no interior das estruturas da cultura mercadológica. Ela se ampara em fórmulas e clichês que repetidamente afirmam a fixidez de identidades raciais e de gênero. Ainda assim, a música popular é também irreverente e irrepreensível, gerando contradições e diferenças que se infiltram pelas bordas dessas identidades. Imprevisível, volúvel e esquiva, a música - e os filmes - não obstante constituem forças poderosas que, quando investidas de um engajamento ativo, podem provocar transformação, rompendo e desestabilizando modelos unificados de tempo, espaço e identidade. (HERZOG, 2010, p.275, tradução nossa)

James Tweedie (p.122) pretende ver nas ruínas da cidade habitada pelos personagens “uma possibilidade utópica, precisamente por causa do que fica para trás como lixo”. Porém, se existe aí alguma inclinação utópica, certamente ela não pode ser tomada no seu sentido tradicional, como a promessa que reside num projeto abrangente e integrador de sociedade. *The hole*, como venho argumentando, se estabelece antes na falência de algumas dessas promessas. Seria algo mais próximo, então, do caráter utópico que marca o entretenimento como rede de práticas e referências que constituem modos de perceber o mundo; uma instância em que algo melhor pode ser imaginado e, nesse exercício, suscitar prazer. Algo próximo, então, ao sentido de utopia que Angela Prysthon (2010) identifica na obra do pesquisador Richard Dyer. A chave de leitura aqui é a percepção de que o entretenimento não pode ser entendido em todas suas implicações se empreendemos uma abordagem apenas no nível das elaborações culturais, significações e discursos que ele coloca em jogo. As relações travadas com a cultura do entretenimento se tecem a partir de um “engajamento afetivo e intelectual” que Prysthon (2010, p.136) identifica no trabalho de Dyer, tecido a partir de uma posição que é ao mesmo tempo de espectador e analista, de apreciador e crítico. Uma tonalidade afetiva permeia as significações atribuídas aos fenômenos midiáticos, expressando-se

pelo apego a formas culturais e obras, estrelas e temas, gestos e adereços como constitutivos de determinadas sensibilidades.

Em um de seus textos sobre os musicais, Dyer (2002, p.26) traça um esquema segundo o qual a sensibilidade utópica responderia a “tensões” ou “inadequações sociais específicas”. Assim, temos os pares escassez e abundância, monotonia e excitação, exaustão e energia, fragmentação e comunidade, dentre outros. Porém, o pesquisador (Idem, p.27) afirma que “chamar a atenção para a brecha entre o que é e o que poderia ser é, ideologicamente falando, brincar com fogo”; por isso, os musicais tentam administrar as tensões e contradições de modo que elas tendem a desaparecer. Não é o caso nos filmes de Tsai, que canalizam sua energia justamente para os pontos de tensão e de disparidade. Em *The hole*, vemos que cada um desses conflitos é não apenas encenado, mas levado ao seu extremo.

Não obstante, seria no mínimo inusitado qualificar os filmes de Tsai Ming-liang como entretenimento, quando de fato as características mais eloquentes do seu trabalho indicam austeridade, tédio, ausência de uma “trama” bem definida e mesmo, num julgamento mais negativo que não é de modo algum incomum à recepção do seu trabalho, chatice (YEH; DAVIS, 2005, p.220). Antes, eu diria que a autorreflexividade de sua obra constitui uma espécie de experimentação sobre o tipo de engajamento inspirado pelas formas culturais do entretenimento.

É no último número musical que essa dimensão utópica alcança sua forma mais acabada e evidente - excessivamente evidente, aliás, para ser reduzida ao subterfúgio da ilusão e do escapismo. Alguns indícios nos sugerem que a mulher foi contaminada pela doença - sendo o espirro que marca a passagem da diegese para o número de “*Acho cha cha*” o mais eloquente deles. Em certo ponto, nós a vemos em sua cama, sob as cobertas. O piso está inundado e o barulho de água fluindo - com a chuva, pelos canos, no chão - é intenso. Ela começa então a chorar e, ao tentar levantar-se da cama, escorrega e sai engatinhando. No intervalo estabelecido pelo breve corte entre os planos, a transfiguração da personagem se completa. Na imagem seguinte ela já se arrasta pelo chão, escondendo-se sob a pilha de toalhas de papel que se amontoam na sala do seu apartamento. Seus gestos parecem agora animais. No andar de cima, o homem bate violentamente no piso com um martelo, no que parece expressar o desejo de alargar o canal de troca e interação com o apartamento de baixo, e começa então a chorar. No plano seguinte, vemos de novo a sala do apartamento da personagem de Yang. Ela

emerge da pilha de papéis, ofegante, e permanece lá por algum tempo, até que uma mão surge do buraco para ofertar um copo com água à doente. O tom de redenção é levado ao extremo, com uma luz incidindo do buraco sobre o corpo da mulher. Ela apanha o copo, bebe a água, depois estende a mão e é erguida.



Fig. 7: A supressão da distância entre os personagens.

O caráter excessivamente óbvio da redenção final na narrativa encontra seu equivalente na pieguice do último número, “*I don’t care who you are*”: seja pelo vestido esvoaçante de Yang; pelas roupas de festa cuja inadequação se condensa no tamanho desproporcional do terno de Lee; ou ainda na redundância do olhar invariável dos amantes enfim reunidos. Os dois permanecem plantados no centro da sala como estátuas, mas girando lentamente, como se estivessem expostos em um *display* que apresenta o manequim ao desejo do público.



Fig. 8: O último número como momento de “formação do casal”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The hole se dedica a elaborar uma relação com repertórios e torná-la visível, concedendo-nos com isso elementos a partir dos quais discorrer sobre essa relação. Ao exacerbar a disjunção entre dois regimes corporais, o do cotidiano sitiado e o dos números musicais exuberantes, Tsai cria um contraste que chama a atenção para a possibilidade da apropriação de repertórios naquilo que ela tem de desmedida.⁶ Pela forma do musical, a destituição é reinvestida de uma qualidade lúdica, dando lugar ao jogo de referências e ao repovoamento dos espaços por um novo repertório de sons, gestos, poses e signos. Porém, esse repertório não chega nunca a suplantiar ou apagar as marcas do contexto no qual foi reinserido mas, pelo contrário, se constitui de maneira adjacente ao universo distópico urbano. É por isso que o desfecho de *The hole* pode soar tão agridoce: não resta espaço algum para o apagamento das condições desoladoras do universo diegético tal como se apresenta. Os números musicais não são um outro mundo através do qual somos capazes de evadir o contexto atual da experiência, mas um recurso que nos permite acessar uma sensibilidade que atribui outras tonalidades ao presente, como quando ouvimos música pop e experimentamos “a estranha confluência de drama e espetáculo com a banalidade do cotidiano” (HERZOG, 2010, p.270).

Por todos os aspectos que venho buscando desenvolver ao longo deste artigo, não deve nos causar estranheza que os filmes de Tsai Ming-liang se mostrem até certo ponto incongruentes (YEH; DAVIS, 2005, pp.238-240). A incongruência constitui um dos seus modos privilegiados de intervenção, sendo catalisada pelos procedimentos que acenam o contraste, o deslocamento e as brechas que existem entre distintos regimes visuais. Tampouco é surpreendente o fato de que as referências que o diretor mobiliza em seus filmes sejam marcadas pela ambivalência, posto que essa é uma característica que permeia o próprio universo pop das canções e musicais - produção marcada ao mesmo tempo pela sua força mercadológica e pelos seus “subprodutos” (ver citação de HERZOG acima); pela lógica da indústria do entretenimento, com suas dinâmicas de consumo, e pela persistência de sentidos e intensidades que tendem a expandir seus efeitos de maneiras imprevistas.

The hole termina com uma dedicatória. Antes dos créditos finais, lemos: “Nos anos 2000, estamos agradecidos porque ainda temos as canções de Grace Chang para nos confortar”. Yeh e Davis (2005, p.234) veem aí uma ambivalência, na medida em que a correção dessa mensagem final contrasta com a apropriação “não muito respeitosa”

que Tsai Ming-liang faz das canções. Não obstante, a irreverência que não inibe, mas, pelo contrário, potencializa o engajamento é uma maneira de manifestar apreço pelo repertório apropriado. Trata-se de uma qualidade que diz respeito muito especialmente ao *Camp*, e talvez seja essa a principal contribuição do mesmo para esta análise: o histórico da discussão sobre o *Camp* nos ajuda a pensar um modo criativo de lidar com as referências da indústria do entretenimento no qual ironia e homenagem se tornam indistinguíveis.

O artifício se instaura no ponto de articulação entre, por um lado, a circulação expansiva e desterritorializada de formas e artefatos e, por outro, as contingências de sua apropriação, que é local não apenas num sentido geográfico, mas porque se inscreve nas contingências de cada relação composta com esse repertório. Temos, assim, uma cadeia de elementos mobilizados pela circulação midiática global naquilo que ela deixa ver como uma distância irredutível. Concordo com Amy Herzog que não se trata de escapismo, posto que falar nestes termos implicaria eleger a adequação como critério de validade para pensar tais canções e imagens. O prazer estético e o apreço pelo artifício advêm justamente do senso de defasagem que nos abre também a possibilidade de uma torção nos repertórios como procedimento de criação e invenção.

REFERÊNCIAS

DYER, Richard. "Entertainment and utopia". In: **Only entertainment**. New York: Routledge, 2002, pp.19-35.

HERZOG, Amy. "Becoming-Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle." In: RODOWICK, David. N. (ed.) **Afterimages of Gilles Deleuze's film philosophy**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp.259-79.

LOPES, Denilson. "O local, o comum e o mínimo". In: **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, pp.145-163.

MEYER, Moe. "Introduction: Reclaiming the discourse of Camp." In: MEYER, Moe (ed.). **The politics and poetics of Camp**. London, New York: Routledge, 1994, pp.01-19.

PRYTHON, Angela. Entretenimento como utopia. **Alceu** (PUCRJ), v. 10, 2010, p. 126-136.

SONTAG, Susan. "Notes on Camp". In: **Against interpretation, and other essays**. New York: Picador USA, 2001, pp.275-292.

TWEEDIE, James. "Morning in the new metropolis: Taipei and the globalization of the city film." In: DAVIS, Darrell William; CHEN, Ru-show Robert. (eds.) **Cinema Taiwan: politics, popularity, and the state of the arts**. Routledge: London and New York, 2007, pp.116-30.

YEH, Emilie Yueh-yu; DAVIS, Darrell William. "Camping out with Tsai Ming-liang." In: **Taiwan film directors: a treasure island**. New York: Columbia University Press, 2005, pp.217-48.

(ENDNOTES)

- 1 Sigla para *Severe Acute Respiratory Syndrome*, ou Síndrome Respiratória Aguda Severa.
- 2 A exceção é "*Calypso*", cuja letra celebra o prazer de se entregar ao ritmo caribenho após uma dura jornada de trabalho.
- 3 Para os nomes das músicas, busco respeitar os créditos finais do filme, onde elas aparecem com seu "título internacional" em inglês.
- 4 Alguns trechos da letra, transcritos por Yeh e Davis (2005, p.233): "*Listen to your mama and you never will regret it and if anybody wonders you can tell them that I said it. ... It's time for you to give me a little turtle loving baby, hold me tight, and do what I tell you.*"
- 5 Ver, por exemplo, YEH e DAVIS (2005, p.222-3). É necessário esclarecer que a leitura dos números como fantasia ou "delírio" da personagem é, de todo modo, apresentada como apenas uma via possível (e não-exclusiva) de abordagem.
- 6 "*Démesuré*", vale lembrar, é outra das qualidades que Sontag (2001, p.283) relaciona ao *Camp*.

Artigo recebido: 31 de maio de 2014

Artigo aceito: 20 de julho de 2014