

Revisitando Edward Yang. Imagética, autoficção e temporalidade

*Edward Yang revisited –
Imagery, autofiction and temporality*

Dr. Marcos Aurélio Felipe

Professor associado do Centro de Educação-CE,
da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5529-0100>

RESUMO:

Este ensaio consiste no estudo da imagética, da história e da temporalidade em Edward Yang. Busca investigar como essas dimensões são configuradas em um *regime de imagéité* que, a partir da concepção de rede cinematográfica, estrutura-se em graus de aproximações e distanciamentos entre visibilidade e invisibilidade, na materialidade narrativa da história e na temporalidade labiríntica e circular. Com a análise fílmica e contextual de *Aquele dia na praia* (1983), *Um dia quente de verão* (1991) e *As coisas simples da vida* (2000), conclui-se que, ao configurarem regimes narrativos sobre questões centrais do cinema (imagéticos, históricos e temporais), os filmes se constituem como linguagem na dialética com a realidade que abordam e com o mundo histórico que (re)inventam, com doses significativas de autoficcionalização e intersecção entre histórias individuais e coletivas.

Palavras-chave: *Edward Yang. Regimes narrativos. Linguagem do cinema.*

ABSTRACT:

This study deals with imagery, history and temporality in the Edward Yang. It aims at investigating how these dimensions are configured through a

regime de imagéité (regime of imagery) that worked within degrees of closeness and distancing of visibility and invisibility, based on the conception of the cinematographic network in order to bring forth the narrative materiality of the story, its labyrinthine and circular temporality. It will present a contextual and filmic analysis of *That day on the beach* (1983), *A brighter summer day* (1991) and *Yi Yi* (2000). Results show that, through the configuration of narrative regimes regarding the central questions of cinema (imagery, history and temporality), these films are constituted as language, while also being constituted in a dialectical relationship with the social reality that they address and with the historical world that they (re)invent, (trans)figure and (de)construct, with significant doses of autofiction and an intersection between individual and collective histories.

Keywords: *Edward Yang. Narrative regimes. Language of cinema.*

Artigo recebido em: 03/06/2019
Artigo aceito em: 13/08/2019

Introdução

Edward Yang (Yang De-chang) nasceu em 6 de novembro de 1947, em Xangai, China Continental, e morreu em 29 de junho de 2007, em Los Angeles, Califórnia (EUA), por consequência de um câncer. Um dos diretores centrais da História do Cinema de Taiwan, ao lado de Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-liang, legou-nos uma obra fundamental para o cinema contemporâneo. Estudou nos EUA, voltou a Taiwan nos anos 1980 e, por duas décadas, realizou sete longas-metragens e um dos segmentos de *In our time* (1982), que, ao lado de *O homem sanduiche* (1983), é o filme seminal do Novo Cinema taiwanês (CHIAO, 2005). Moldado por uma escritura delicada e pungente, Yang nos permite pensar sobre problemáticas centrais da linguagem: a imagética, a história e a temporalidade narrativa em abismo – além de intercalar a essas questões de base doses significativas de autoficção e intersecção entre histórias individuais e histórias coletivas mesmo no plano da ficção.

No primeiro plano de *As coisas simples da vida* (2000, de Edward Yang), por exemplo, a cerimônia de um casamento em Taipei, Taiwan, com os noivos, os familiares e os convidados dispostos em níveis distintos no campo da imagem. No centro do quadro, vemos o jovem casal prestes a selar o matrimônio; e, ao lado, provavelmente, um dos padrinhos, além de outros convidados um pouco mais atrás – com os demais convidados, ao fundo, a observarem o ritual que se realizava. Nesse plano de abertura, dois elementos são intrigantes: o enquadramento corta ao meio o corpo do convidado que está à esquerda do quadro e, sem o uso do plano-contraplano, quem celebra a aliança daqueles dois jovens taiwaneses não se inscreve na imagem. Permanece, assim, no fora de campo, sem figurar como elemento visual perceptível do mundo histórico.

Alguns planos mais à frente, vemos os noivos, com os seus familiares e amigos, posicionados para uma fotografia. O plano dos personagens distantes não se materializa em fotograma e, por extensão, em fotografia (diegética ou histórica), como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* (1985, de Hou Hsiao-hsien). A

montagem corta para um plano mais próximo do grupo de crianças, com o menino Yang-Yang (Jonathan Chang), serenamente, tentando identificar quem, das meninas posicionadas às suas costas, “tica” na sua cabeça e depois em seus ombros nessa brincadeira de “tica-e-esconde”. Desse modo, o diretor cria um quadro de inocência, com Yang-Yang virando a cabeça de um lado para outro e as meninas rindo por saberem que não conseguirão ser identificadas (ou vistas). Em outro segmento desse mesmo prólogo, a ex-namorada do jovem taiwanês que acabara de se casar chega à cerimônia.



Figura 1 – Plano de abertura

Fonte: AS COISAS simples da vida (2000) | (c) 1+2 Seisaku Linkai

Com isso, acompanhamos a sua reação intempestiva a uma das presentes e o seu choro no colo da mãe já velha do noivo. Nesse contexto imagético, com o jogo intrincado entre visibilidade e invisibilidade, quando a ex-namorada do noivo aparece pela primeira vez no campo da imagem é em um plano que não consegue registrar a totalidade humana e espacial diante da câmera, pois o quadro está compartimentado, seccionado, dividido em dois. A mediação é feita por uma porta que, parcialmente, mostra-nos o ambiente e os personagens em

um enquadramento mais estreito do que o enquadramento geral, com um quadro secundário dentro do quadro primário que, naturalmente, origina-se a partir da câmera que – digamos assim – gera o quadro ontológico – em *mise en abyme*.

O dispositivo que desenvolve graus distintos de visibilidade e invisibilidade (o fora de campo, a impossibilidade de ver, o campo fragmentado), apresenta e ausenta o mundo histórico, regula “o antes e o depois, a causa e o seu efeito”, produz e altera semelhança, “assegura e desfaz a ligação de percepções”, vincula e desvincula o visível e seus significados, “joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança”; constitui, em *As coisas simples da vida*, um complexo *regime de imagété* (RANCIÈRE, 2012, p. 9-26). Ou o que, em Edward Yang, chamamos de regime(s) narrativo(s), que se irradia(m) por sua obra, como no encerramento do prólogo, quando o personagem de Wu Nien-jen (cunhado do noivo), displicentemente, coloca de “cabeça para baixo” a fotografia clássica do casamento que acontece no dia da sorte, cuidadosamente, escolhido, do calendário chinês para a cerimônia.

Questões de imagem, da linguagem do cinema e seus meandros estilísticos, são intensamente mobilizados em *Aquele dia na praia* (1983), *Um dia quente de verão* (1991) e *As coisas simples da vida* (2000). A partir desse corpus e dessas questões, revisitaremos a poética de Edward Yang neste percurso entre a análise imanente e contextual, os estudos acadêmicos de cinema e a contribuição da crítica, as dimensões da esfera biográfica e histórica – intercalando os três níveis do trabalho analítico que nos guiaram no percurso sobre a obra de Yang: o temático, o formal e o metarreflexivo (MONTEIRO, 2018).

Regime imagético

NJ (Wu Nien-jen) de *As coisas simples da vida* é o patriarca de uma família taiwanesa de classe média em um filme estruturado por certa polifonia, o que significa que o *regime de imagété*, que domina a composição, a encenação e o modo como os

personagens divisam o mundo, não segue apenas a sua trajetória. Ao focar no núcleo familiar, “com a arte de filmar sem destacar qualquer elemento” (PEREIRA, 2011, p. 4), Edward Yang faz de cada um dos seus membros ramos de uma árvore maior, que se irradiam pelos núcleos e pelos personagens secundários: o cunhado e a esposa, a mãe e a filha que moram ao lado, os amigos da empresa. NJ, portanto, não domina a centralidade da câmera, ainda que, na condição de patriarca da família, nucleie os destinos dos demais membros, que retomaremos mais à frente: a esposa, a sogra e os seus dois filhos.

Com o filme em andamento, após o casamento do seu cunhado, sabemos que NJ faz parte da diretoria de uma empresa de produção de softwares e jogos eletrônicos da Taipei do final dos anos 1990. Vemo-lo em reuniões, contrariando a opinião dos colegas de trabalho e defendendo o ponto de vista que nem sempre coincide com o do chefe imediato. Sua atuação, destacada dos demais membros da diretoria, leva-o a assumir responsabilidades maiores e a viajar a trabalho para conquistar novos mercados e novas marcas. NJ aparece, efetivamente, logo no terceiro plano de *As coisas simples da vida*, quando pergunta ao cunhado e a sua noiva se não querem fazer uma foto com ele e a sua esposa. Para além do trabalho, o personagem de Wu Nien-jen é marcado pelas relações com a esposa e os filhos e por um amor da juventude que não esqueceu, como verbaliza ao final quando a serviço da empresa viaja para Tóquio, Japão.

Além do “desejo de captar a realidade e as transformações da sociedade, bem como uma identidade taiwanesa” (CHIAO, 2005, p. 50, tradução nossa), uma das constantes narrativas do Novo Cinema de Taiwan está na dimensão (auto)biográfica – sobretudo, na obra de Hou Hsiao-hsien (nos filmes dos ciclos autobiográfico e histórico). No sentido de uma *autobiographie collective* (FRODON, 2005), significa que as histórias individuais (dos diretores e dos personagens próximos) estão inscritas nas histórias coletivas (dos fatos da geo-história asiática). Assim, o cinema revela sempre as experiências dos diretores, roteiristas

e atores (respectivamente, em *Os garotos de fengkuei*, 1983; *Um verão na casa do vovô*, 1984; *Mestre das marionetes*, 1993) e momentos da História de Taiwan (Um dia quente de verão).

No caso de *As coisas simples da vida*, não só o nome NJ é uma referência ao ator que o interpreta (Wu Nien-jen) – o que já confunde personagem fictício/personagem real ou “seres fictícios” com “seres da semelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 126). Mas também há *passagens e experiências* da trajetória do personagem NJ que coincidem com *passagens e experiências* da trajetória do ator Wu Nien-jen. Por isso, por meio de pesquisa contextual, ao voltarmos à autobiografia cinematográfica *Poeira ao vento* (1986, de Hou Hsiao-hsien), identificamos que foi baseada em um amor da adolescência do roteirista (Wu Nien-jen) que, sem conseguir efetivar-se em sua inteireza, gerou um território de perda e dor – como o amor que NJ perdera na juventude e tenta reviver em Tóquio, quando, trinta anos depois, reencontra a personagem madura de Ko Su-yun.¹

“Eu nunca mais amei ninguém!” – é o que diz NJ em um diálogo tortuoso com Sherry, que antecede a cena na qual o vulto da personagem de Ko Su-yun se perde na penumbra do quarto de hotel onde estão hospedados. Nessa cena, a câmera posiciona-se do lado externo a nos mostrar, ao mesmo tempo, a silhueta de um corpo feminino aos pedaços no campo da imagem e a cidade de Tóquio refletida no fora de campo por meio da vidraça da janela. Sobretudo nessas passagens, que adensam os dramas afetivos do passado do personagem, Edward Yang abre espaço para Wu Nien-jen não mais escrever (assim como o fez Hou Hsiao-hsien em *Poeira ao vento*), mas (re)encenar e (re)viver como *intérprete de si* uma perda que o marcou, profundamente, no passado, naturalmente, de forma transfigurada, com o corpo já envelhecido experienciando uma espécie de (auto)ficção.

De certo modo, em *As coisas simples da vida*, Yang (auto)ficcionaliza-se em NJ, ao emprestar a sua formação e atuação profissional similar ao personagem, pois estudou engenharia de informática e trabalhou em um laboratório de desenvolvi-

mento de softwares nos EUA dos anos 1970. Assim, “Sem dúvida há uma fusão íntima entre os três homens, os verdadeiros Yang e Wu e o NJ fictício”. Portanto, “esta história não é apenas a história de Edward Yang” (FRODON, 2010, p. 122-123, tradução nossa). (Auto)ficcionaliza-se em Yang-Yang, que, além do próprio nome, coloca em pauta uma perspectiva sobre a imagem, as questões da visibilidade e da invisibilidade, depois que ganha do seu pai NJ uma câmera fotográfica. “Papai, só podemos conhecer a verdade pela metade?”. Entretanto, em Edward Yang, *Os terroristas* (1986) já tinha inscrito a fotografia como narrativa e desejo de ficção.

Ao trabalhar no campo da (auto)ficção, Edward Yang promove uma inversão biográfica. Transfere o tempo da sua juventude para um personagem mais velho (NJ) e a sua profissão como homem de cinema, para a psiquê de um menino de oito anos (Yang-Yang) perambulando e experimentando com sua câmera fotográfica. É como se projetasse em NJ, que trabalha como executivo em uma empresa de softwares, o que poderia ter acontecido à sua trajetória; e em Yang-Yang, “uma espécie de *alter-ego* do realizador, sublinhada pela coincidência dos próprios nomes”, “a sensibilidade e inquietação da ‘criança-que-virá-a-ser-cineasta” (PEREIRA, 2011, p. 3). Em mais de um momento, as relações entre personagens por ser pai-filho juntam os dois Yangs – especialmente, na sequência das fotografias feitas pelo “artista” que o engenheiro descobre numa gaveta e não compreende o particular “ponto de vista”.

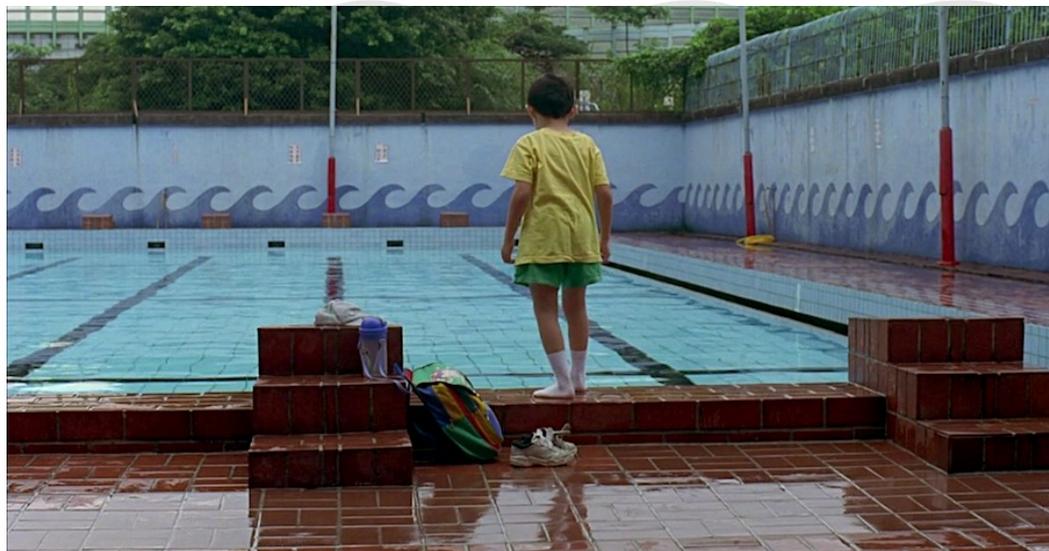
Apesar de não ter qualquer pacto autobiográfico na perspectiva lejeuneana (LEJEUNE, 2014), uma condição para que Yang tenha desenvolvido autoficção, em *As coisas simples da vida*, pode ser observada na homonímia autor-narrador-personagens – especificamente, no tocante ao menino Yang-Yang (no caso do próprio Yang) e ao ator Wu Nien-Jen e o seu personagem (no caso do próprio ator). Mas, verticalmente, a correlação entre diretor e personagens, incluindo Wu, acontece no âmbito das atuações “análogas” em tempos profissionais e de perceptivas, como já analisamos, com o diretor usando um “conjunto de procedimentos de

ficcionalização de si” (JEANNELLE, 2014, p. 131), ainda que o narrado fuja do factual. Com isso, Yang promove uma “autoficção voluntária”, “da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança” (GASPARINI, 2014, p. 203).

Portanto, com o menino Yang-Yang e suas peripécias com a câmera fotográfica, Edward Yang trabalha sobre uma substância e não sobre a realidade autobiográfica em si, à qual se vincula como homem de cinema por meio de uma dimensão autoficcional. Entretanto, o mundo histórico do menino não tem validade referencial, como narratividade de fatos reais, mas apenas validade fictícia assentada em “situações imaginárias”, preservando a homonímia “relativa” entre autor/personagem e a substância autoficcional do seu entorno. Passamos da *perspectiva doubrovinskiana* – na qual a narrativa inscreve-se na “matéria estritamente autobiográfica” – para a perspectiva colonniana, em que a narratividade se desenvolve de “maneira romanesca” longe da “autenticidade dos fatos” (JEANNELLE, 2014, p. 132-133)² – tomando as tendências dos estudos de autoficção para melhor nos situarmos nos meandros autobiográficos de Yang. No entanto, a face autobiográfica de Edward Yang, em *As coisas simples da vida*, não passa de um pretexto, escreveria Colonna (2014), principalmente, porque o que entra em jogo é um *regime de imagiété* que, além de envolver todo o filme, mobiliza-se como vetor narrativo no menino Yang-yang.

Se NJ articula os núcleos dramáticos da empresa de softwares e jogos eletrônicos e da sua própria família (com mulher, sogra e filhos), Yang-Yang vincula outro núcleo no qual acompanhamos suas ações: a escola – no papel dos colegas e do professor que desdenha das fotografias que descobre depois que Yang-Yang foge da instituição, atravessa ruas e avenidas e as pega no laboratório do bairro. Peripécia que acompanhamos por meio da câmera de Edward Yang, bem como de monitores de vigilância da escola, que refletem e defratam o mundo visual pela natureza textural e por sua fixidez inabalável da imagem da câmera de vigilância posta sobre a rua. No instante em que Edward Yang apresenta o mundo por outro regime de imagem (granulada, trêmula e de qualidade reduzida), quando, por meio dessas câmeras de vigilância, divisamos o menino Yang-Yang sair da escola,

atravessar a passagem sobre a avenida e retornar pelos espaços da instituição, é-nos dada a possibilidade de olhar para a realidade de outra maneira, forma, quadro, composição, imagética.



Figuras 2 e 3 – Campo / Fora de Campo

Fonte: AS COISAS simples da vida (2000) | (c) 1+2 Seisaku Linkai

Se “só conseguimos ver a realidade pela metade”, como observa o garoto Yang-Yang, temos uma escritura que apresenta as situações de várias perspectivas, quase como se tivéssemos a totalidade imagética: com o campo e o fora de campo, paradoxalmente, simultâneos (como a do quarto de hotel em Tóquio, que volta a se repetir na empresa em que a esposa de NJ trabalha) e as fotografias das nuças das pessoas feitas por Yang-Yang (que, ao ser indagado pelo seu tio, explica que a angulação garante aquilo que não se consegue ver – não com estas palavras). Parece haver, em *As coisas simples da vida*, um *tour de force* de regulação do visível – apresentando e ausentando o mundo, vinculando e desvinculando expectativas –, que modela a narratividade em Edward Yang.

Em mais de um momento, o desejo de capturar o espaço fílmico em sua plenitude (o modo como NJ é filmado no quarto do hotel em Tóquio, com o “fora de campo” refletido no espelho no qual divisamos o personagem de Wu Nien-jen sentado na cama, além do próprio dispositivo fotográfico do menino Yang-Yang e dos monitores de vigilância do condomínio – outro momento em que a textura do vídeo entram em campo e constitui outra dimensão espacial e fílmica) sucede ao indefinido/indeterminado de algumas sequências. (quando, por exemplo, vemos, em quadro fixo, Yang-Yang pular na piscina da escola e não o vemos retornar à superfície, pois, ao mergulhar, permanece no fora de campo da imagem – invisibilidade – e em um contexto que não sabemos o que aconteceu e quais os desdobramentos – em um dos momentos mais angustiantes do filme – em um quadro de crueldade psicológica para a espectadorialidade que Edward Yang coloca à mesa).

Integrando a estrutura polifônica de *As coisas simples da vida*, Edward Yang acompanha as trajetórias da sogra (Tang Ru-yun), da esposa (Elaine Jin) e da filha (Kelly Lee) de NJ. Desde o início, a avó de Yang-Yang entra em coma após uma queda no seu condomínio. Depois de uma temporada no hospital, retorna para casa e, acamada, recebe os membros da *família Jian* que passam a conversar, a contar suas histórias cotidianas, seus segredos e esperanças, a partir de um regime imagético que, ao privilegiar o primeiro plano, coloca em cena o campo e

o fora de campo que dão as cartas. Já a esposa de NJ – Min-Min – entra em crise psicológica e se muda para as montanhas para um tratamento espiritual budista, retornando apenas ao final, para reatar os laços afetivos com o esposo, quando a segunda chance que tem é descartada; e para velar o corpo da sua mãe que os deixara. Irmã mais velha do garoto Yang-Yang, Ting-Ting beira à juventude. Vemo-la em diversos níveis de relações: de amizade com a vizinha musicista que acabara de se mudar para o mesmo prédio; cheia de afetividade com os pais e o irmão; com a avó (por cujo perdão insiste por suspeitar que foi a responsável pela queda que a levava ao coma); e com um possível namorado.

Em um *regime de imagiété*, no qual, permanentemente, joga-se entre o visto e o não-visto, o estabelecimento e a quebra de expectativas, há um desejo de ficção a invadir o *tableaux* naturalista que nos dá a impressão de se movimentar por suas próprias leis, sobretudo nas sequências em que Ting-Ting e o seu namorado (re)encenam os passos e os gestos que NJ relembra com a namorada da juventude em Tóquio: as mãos pela primeira vez que se tocam em uma rua de Taipei, o abandono no quarto do hotel. Narração e (re)encenação alternando-se, a partir de um jogo de montagem, em que é o filme, conscientemente, quem lembra e reconstitui.

Acrescente-se o flerte de Edward Yang com o *fantástico*, quando, em um quadro mizoguchiano (*Contos da lua vaga*, 1953), no qual os sonhos sem que notemos substituam a vida, Ting-Ting sonha com a avó, que lhe dá um pássaro de papel e a coloca no colo como em uma *pietà às avessas*. Ao despertar, se já não tem mais o corpo ancestral encostado ao seu, a jovem taiwanesa retém, em uma das mãos, o pequeno pássaro que só a linguagem consegue restituir como *realidade*. Adensa, assim, esse *desejo de ficção* ou “uma liberdade de narração” (FRODON, 2010, p. 121) permanentemente em campo no cinema de Edward Yang.

As coisas simples da vida encerra com a carta do menino Yang-Yang sobre o passar do tempo; o que as pessoas ainda não conhecem e o que nunca viram. Uma carta que, ao final, é lida para a avó no leito de morte – ou no fora de campo, concreto

e imaginário, da imagem (AUMONT; MARIE, 2012).³ Mas outros *regimes de imagiété* narrativos nascem da escritura de Edward Yang e ganham densidade em filmes como *Um dia quente de verão* e *Aquele dia na praia* quando, respectivamente, incorporam a história na carne do corpo narrativo e a temporalidade labiríntica em abismo, que, organicamente, dilatam tempos e espaços, personagens e situações, desdobrando-se entre “o tempo como construção e montagem e o tempo como dilatação da imobilidade” (BADIOU, 2015, p. 46).

Como o regime imagético e polifônico de *As coisas simples da vida*, os regimes de historicidade e de temporalidade narrativos são, nos filmes em questão, os vetores de dramaticidade e da encenação.

Temporalidades

Em *Um dia quente de verão*, Edward Yang, segundo Isabelle Wu (2010, p. 219, tradução nossa), “atinge o apogeu da sua arte de realizador”. Baseado em uma tragédia humana real, que envolve um casal de adolescentes, foca na disputa entre gangues na Taipei de 1960 e vai além da barbárie juvenil, da qual resulta uma das cenas mais violentas. Mas, sob o *regime de imagiété yangniano*, oculta-se na escuridão que domina a barbárie, com a quase ausência de luz e de visibilidade que impede divisarmos os atos sanguinários. Guarda, com *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, os vínculos com o embate entre as gangues de adolescentes; e, com *A cidade das tristezas* (1989), o painel histórico de uma Taiwan pós Revolução Chinesa de 1949. Se bem que aqui Edward Yang foca no período imediatamente posterior ao que demarca o término desse último filme de Hou Hsiao-hsien, como analisamos em outro momento (FELIPE, 2019).

Se em Hou a face autobiográfica não secundariza o contexto, em *Um dia quente de verão*, Edward Yang trabalha um estado de coisas que revela o regime coercitivo de Taiwan imposto pelos nacionalistas após fugirem da Revolução de Mao. Permanentemente, vemos tanques, jipes e caminhões militares atravessando as ruas e a vida dos personagens, além da impactante sequência do interrogatório do pai do adolescente Xiao Si'r (Chen Chang) (personagem central do filme) que não

encerra “uma situação histórica particular”, mas “assume um caráter universal” (FRODON, 2010, p. 87). O que Hou faz na abertura de *Um verão na casa do vovô*, Yang inscreve em todo o filme, como a estrutura militarizada do Kuomintang, com a hierarquia e a obediência típicas de um regime ditatorial, impregnada na estrutura hierarquizada da escola, na qual estudam os garotos das gangues.

Em determinada cena, caminhando pelos corredores da escola, os adolescentes Si'r e Ming recuam, encostam e se escondem para não ser vistos pelo supervisor militar. Nesse mesmo diapasão, Yang inscreve no corpo da narrativa o fardamento escolar; a posição ereta disciplinar; a repreensão pública e imediata por qualquer questionamento a um superior (a ordem); e o recuo da gangue ao ver caminhões, jipes e tanques militares. Mas, em Edward Yang, a desobediência civil entra em cena nos atos de rebeldia dos adolescentes, que também revidam os superiores, o que pode ser feito em 1991 depois que a Lei Marcial já se encerrara em 1987; e Taiwan passa a ser regida pela democracia. Essa dimensão histórica consiste no principal *moteur du film* (FRODON, 2010, p. 86), aproximando-se, sem, no entanto, superar os dramas dos personagens.



Figura 4 – Estrutura narrativa militarizada
Fonte: UM DIA quente de verão (1991) | (c) Jane Balfour Films

No Novo Cinema de Taiwan, no qual os diretores “escolheram deliberadamente escrever em imagens a história do seu país” (WU, 2010, p. 216, tradução nossa), Yang realizou em *Um dia quente de verão* o que Hou fez em *A cidade das tristezas* – com a mesma polifonia e densidade histórica, talvez mais preso aos dramas humanos e à ficção e, paradoxalmente, menos à História. Impressionante como essas duas dimensões são fortes ao longo do filme, sem que restem esvaziadas as potencialidades documental e ficcional que encerram o percurso do adolescente Xiao Si'r nas relações com a sua família (pai, mãe e irmãos), com as gangues e os amigos da escola e com a jovem Ming – por quem se apaixona e define o seu destino numa coda trágica como a Taiwan do Kuomintang. Talvez tenha sido uma forma de os dramas pessoais equipararem-se aos dramas históricos.

Nessa rede dramática, as histórias dos personagens secundários, com seus dramas, renascimentos e finais não muito felizes, desenvolvem-se em paralelo: o líder da gangue, o irmão de Si'r, o grupo de rock. O título internacional do filme: um dia quente de verão – é um verso de uma música de Elvis Presley, que um

dos amigos de Xiao Si'r canta e grava mesmo sem saber inglês. Aliás, o rock'n'roll é fato temporal demarcatório de certa ocidentalização de Taiwan, como traço da presença americana na geopolítica e como materialidade histórica narrativa. Assim, o filme de Edward Yang não guarda a memória de uma época, mas é a própria memória condensada em um *regime de imagéité*.

Em *Um dia quente de verão*, sobretudo ao condensar a dimensão militarizada do Regime do Kuomintang na dimensão imagética, o diretor Edward Yang foge do esquema interpretativo sobre a interface cinema-história como relação sujeito-objeto, nos termos que analisa rancièreano, quando, ao constatar que “Existem duas maneiras de atar cinema e história, fazendo um de seus termos o objeto do outro”, propõe ver “como as noções de cinema e de história são interdependentes”. Desse modo, não só Yang torna interdependentes esses dois espectros, como ainda, ao imbricar um no outro, trabalha nas três dimensões da inscrição cinematográfica na história: “o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum” (RANCIÈRE, 2017, p. 247, 249).

Como em *As coisas simples da vida*, o desejo de ficção ronda de forma significativa *Um dia quente de verão*, sobretudo porque estamos em um espaço fílmico de natureza histórica, mesmo que Edward Yang não tenha qualquer obsessão com o “filme de época”. Intensifica-se mais ainda porque, como já analisamos, a dimensão histórica não é o objeto da representação (externo à imagem), mas a própria obra que com ela se confunde. Esse desejo de ficção, que rompe o quadro naturalista aparente, revela-se, principalmente, nas *performances* dos atores (alguns deles, quase imberbes) nas sequências dos embates irrealis entre as gangues, que, sob a direção de Yang, são desvinculadas de toda e qualquer brutalidade. Chega ao ápice simbólico quando, nas dependências do consultório médico, Xiao Si'r emula o duelo clássico do *western* hollywoodiano, como se estivesse em um ritual.

Já em *Aquele dia na praia*, que foi corroteirizado com Wu Nien-jen e tem a discreta participação no elenco de Hou Hsiao-hsien, duas amigas se reencontram treze anos depois em um restaurante de algum hotel de Taipei: Terry Hu interpreta a jovem pianista Tan Weiqing, que está na cidade para um concerto; já Sylvia Chang faz Jia-li, que tem o ar das mulheres que viveram todas as vidas pela liberdade que emana. Um dos primeiros planos, no qual vemos e ouvimos um rádio sobre o criado mudo, informa-nos sobre a presença na cidade da jovem pianista taiwanesa. Em seguida, basta um telefone para Jia-li contatar Weiqing e agendarem um encontro para conversarem sobre suas vidas, as passagens e as trajetórias no tempo. Edward Yang, de início, apresenta-nos a pianista Weiqing de forma um tanto solene e introspectiva, como se guardasse uma história de segredos.

No restaurante, após a pianista Weiqing cancelar a coletiva de imprensa, as duas conversam, olham-se e silenciam e falam sobre o passado. Aos poucos, o tempo vai se abrindo em abismos, com a temporalidade da memória em labirinto se confundindo, permanentemente, com a temporalidade narrativa. Mais uma vez, sob a escritura de Edward Yang, forma e conteúdo constituem um só invólucro, corpo narrativo e matéria fílmica – como já vimos em *Um dia quente de verão* com a “militarização” de um regime de força se materializando em corpos, performances, espaços, gestos, comportamentos e nas imagens. Desde os primeiros planos de *Aquele dia na praia*, um regime de temporalidade ganha densidade, aponta os primeiros ramos de um tronco em processo de expansão, pois, naquela mesa, Edward Yang nos coloca no campo dos sentimentos e das paixões.

Aquele dia na praia abre com um plano geral de uma praia, no qual divisamos apenas silhuetas de pessoas à beira mar distantes em um *tableaux* marcado pelas cores da alvorada. De repente, o plano reduz o campo da imagem para um homem mostrando à outro algo que encontrara. Estamos no território do indefinido, sem qualquer informação a mais da imagem que Yang nos dá de início. Mais à frente, na segunda metade do filme, quando esses mesmos planos voltam à tela, saberemos que se trata de um frasco de comprimidos que, supostamente,

pertencia ao marido de Jia-li, cujo corpo a guarda-costeira procura no mar. Portanto, *Aquele dia na praia* inicia com uma situação dramática que pertence ao final da história, mas que, curiosamente, ao abrir o filme, não pertence às lembranças de nenhuma das duas personagens. Existe em si, independente!

O regime de temporalidade, ao intercalar passado, presente e futuro, confunde-se com o regime de memória e a materialidade narrativa de *Aquele dia na praia*. Apresenta-se em complexas operações, que, mesmo que “*Au fil du recit* tome grandes liberdades com a cronologia” (FRODON, 2010, p. 52, tradução nossa), apenas o flashback não explica. Quando nos primeiros planos a pianista Tan Weiking recorda o dia em que conheceu a jovem Jia-li, enquanto aguardava o seu namorado (irmão da personagem de Sylvia Chang), Yang não deixa dúvidas da memória em curso – pois, ao partir e retornar a Weiqing, as recordações estão no intervalo entre um plano e outro, o que não acontece com o plano de abertura daqueles homens na praia. Se, posteriormente, fará parte das lembranças de Jia-li, essa cena se antecede à personagem: existe em si – como plano autônomo.



Figura 5 – Plano de abertura

Fonte: AQUELE dia na praia (1983) | (c) Central Motion Pictures

Se em *As coisas simples da vida* não há dúvidas, logo de entrada, de que o filme tratará das trajetórias de toda uma família, Edward Yang nos *engana* quando sugere, inicialmente, que *Aquele dia na praia* é sobre a pianista e não sobre a sua amiga. Após treze anos, elas se encontram, mas, em campo, desenvolve-se sobretudo a história de Jia-li, a relação com o seu irmão (Ming Hsu), com os seus pais e, principalmente, com o seu esposo Cheng Dewei (David Mao). Como as mulheres de Yasujiro Ozu (*Flor do equinócio*, 1958), Jia-li recusa a tradição dos casamentos arranjados, ao fugir de casa em uma determinada noite, o que recordará mais à frente – com a câmera dentro do quarto dos pais observando o seu vulto através das divisórias da casa onde morava. Essa mesma fuga, veremos uma segunda vez numa inversão ótica sob a perspectiva da sua mãe, que, na verdade, testemunhou a fuga.

Em *Aquele dia na praia*, como se fosse uma constante narrativa, Yang desenvolve um flashback dentro de outro e, de forma circular, repete planos e cenas já apresentados. Sentadas no restaurante, Jia-li recorda o dia em que recebeu a notícia da polícia que, provavelmente, o seu esposo havia se afogado no mar – cujo

corpo não mais vem à tona, nem mesmo se tem notícias.⁴ Ao se dirigir à praia, a partir do primeiro flashback, passa a lembrar da primeira vez que esteve ali com o jovem Cheng Dewei – ao mirar a mesma cerca que corta a areia branca da praia. Não são apenas rápidos flashes de memória, instantâneos que apresentam fatos revisitados, mas longas e variadas sequências que entram em cena, provocando uma espécie de temporalidade labiríntica narrativa.

Quando a câmera retorna ao presente, já não sabemos mais sobre o que elas tratavam no último diálogo. São sublimes, pela delicadeza que encerra em um *tableaux* quase sépia, as sequências em que Jia-li lembra da casa da sua infância. Uma criança a descobrir a hipocrisia do mundo dos adultos (a enfermeira sendo assediada por seu pai que era médico na residência hospitalar onde moravam, pois nela funcionava uma espécie de clínica mantida pela família) e a brincar no escorrego debaixo da grande árvore do quintal. No regime de temporalidade de Edward Yang, um dos momentos recordados invade o presente – a partir da bola, incessantemente, arremessada pelo irmão da personagem de Sylvia Chang, que, diante do casamento arranjado por seu pai e da iminência de perder a bela pianista, extravasa a dor com a força corpórea que lhe resta e, em sonoridade, reverbera no plano que retorna à face de Tan Weiqing numa transição perturbadora.

Epílogo

A confluência dos dois planos – da “fúria” corpórea do irmão de Jian-li e do rosto introspectivo de Weiqing – dessa última sequência analisada, a partir da sonoridade incessante da bola arremessada contra a parede, gera um “contrato audiovisual” (CHION, 2016, p. 7), que atesta a interdependência dos domínios do sonoro e do visual, com “uma percepção influenciando a outra e a transformando”.

Nesses casos, “não vemos a mesma coisa quando ouvimos” (a face de Tan Weiqing, que, ao retornar ao campo da imagem, materializa perceptivamente o som da bola sendo arremessada) e “não ouvimos a mesma coisa quando vemos” o mesmo objeto em outro contexto visual (a mesma face de Weiqing que, na sequência, dá outro significado aquela sonoridade de outro tempo e espaço, como se somatizasse o relato impulsionada pela memória de perda). Nesse plano-síntese, como em toda a sua obra, a *escritura edwardyangniana* condensa e desloca significados. Ao pensarmos o Novo Cinema de Taiwan, é preciso colocar em perspectiva o conceito de rede cinematográfica de forma mais expandida e estendê-lo a outros realizadores, pois é complexo o intercâmbio, sobretudo, entre Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, Wu Nien-jen e Chu Tien-Wen. Sem contar com o intercâmbio de Wu em diversos filmes (como roteirista e ator), *Histórias de Taipei* (1985), por exemplo, é interpretado por Hou – que divide o roteiro com Tien-wen, que, por sua vez, escreveu quase toda a obra do diretor de *Flores de Xangai* (1998).

No entanto, a contribuição mais significativa do Novo Cinema taiwanês, sobretudo da escritura de Edward Yang, foi colocar em pauta e problematizar a “questão Taiwan” – ao se voltar para o passado na sua relação com a China Continental e o Regime do Kuomintang (como também fizera Hou Hsiao-hsien em *Bons homens, boas mulheres*, 1995) e para as problemáticas do contemporâneo, materiais e afetivas (como, da mesma forma, pautou Tsai Ming-liang em *Cães errantes*, 2013).⁵

Nos regimes narrativos de *As coisas simples da vida* – imagético, histórico e temporal –, não só se constata uma escritura fílmica que problematiza dimensões fundamentais da linguagem do cinema. Mas também se identifica que os filmes, ao se estruturarem como linguagem, ao mesmo tempo, constituem-se na dialética com o contexto temático (social, político, cultural) que abordam e com o mundo histórico que (re)inventam, (trans)figuram e (des)constroem. Constata-se, na obra de Edward Yang, o adensamento de uma concepção de imagem que coloca em jogo a visibilidade e a invisibilidade; que modula o quadro e a nossa percepção; a inscrição da história como materialidade narrativa e não apenas

como temática; que refuta toda e qualquer relação esquemática sujeito-objeto; e o labirinto e a circularidade de temporalidades, que, independentemente da não originalidade, testemunha já no primeiro longa-metragem a maturidade que perpassa toda uma filmografia, fundamental para o cinema contemporâneo.

pós:

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 31-82.
- BURDEAU, Emmanuel. Rencontre avec Hou Hsiao-hsien. In: FRODON, Jean-Michel (org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 65-133.
- CHIAO, Peggy. Aux sources du sentiment national. In: FRODON, Jean-Michel (org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 49-51.
- CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-68.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Problemáticas do contemporâneo em Tsai Ming-liang: memória, distanciamentos e sexualidade. **Aniki**, v. 5, n. 2, p. 257-283. 2018.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Dimensões (auto)biográficas em Hou Hsiao-hsien. **E-compós**, v. 22, p. 1-23, 2019.
- FRODON, Jean-Michel. En Haut du Manguier de Fengshan, Immergé dans L'espace et le Temps. In: FRODON, Jean-Michel; SALLES, Walter (org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 11-28.
- FRODON, Jean-Michel. **Le cinema d'Edward Yang**. Paris: Éditions de l'éclat, 2010.
- JEANNELLE, Jean-louis. A quantas anda a reflexão sobre autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-164.
- LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.
- LEJEUNE, Philippe. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.
- LOPES, Frederico. Um certo sorriso e a urgência do olhar. **Doc On-line**, n. 2, p. 130-134, jul. 2007.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho. **Ars**, n. 33, ano 16, p. 197-217, 2018

PEREIRA, Ana Catarina. A insustentável leveza do ser em Yi Yi. **O Olhar**, São Carlos, n. 24-25, p. 1-9, jan./dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Historicidade no cinema. **Significação**, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, jul./dez. 2017.

WU, Isabelle. Edward Yang: cine-topographie. In: FRODON, Jean-Michel. **Le cinéma d'Edward Yang**. Paris: Éditions de l'éclat, 2010. p. 216-220.

FILMOGRAFIA

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

AS COISAS simples da vida. Título original: Yi yi. Diretor: Edward Yang. Taiwan; Japão: 2000. (2h 53min).

AQUELE dia na praia. Título original: Hai tan de yi tian. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1983. (2h 46min).

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

CÃES errantes. Título original: Jiao you. Diretor: Tsai Ming-liang. Taiwan; França: 2013. (2h 18min).

CONTOS da lua vaga. Título original: Ugetsu. Diretor: Kenji Mizoguchi. Japão: 1953. (1h 36min).

FLOR do equinócio. Título original: Higanbana. Diretor: Yasujiro Ozu. Japão: 1958. (1h 48min).

FLORES de Xangai. Título original: Hai shang hua. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Taiwan; Japão: 1998. 1 DVD (2h 10min).

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

HOMEM sanduíche. Título original: Er zi de dan wan ou. Diretor: Hou Hsiao-hsein e outros. Taiwan: 1983. (1h 45min).

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

FELIPE, Marcos Aurélio. **Revisitando Edward Yang. Imagética, autoficção e temporalidade**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

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

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

OS TERRORISTAS. Título original: Kong bu fen zi. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1986. (1h 49min).

POEIRA ao vento. Título original: Liàn liàn fengchén. Diretor: Hou Hsiao-hsien. Taiwan: 1986. (1h 49min).

UM DIA quente de verão. Título original: Gu ling jie shao nian sha ren shi jian. Diretor: Edward Yang. Taiwan: 1991. (3h 57min).

UM TEMPO para viver, um tempo para morrer. Título original: Tóngnián wangshi. Diretor: Hou Hsiao-hsien. Taiwan: 1985. (2h 18min).

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

NOTAS

1 Em entrevista, Hou Hsiao-hsien já havia dito que: “*Poeira ao vento* refaz a experiência do roteirista Wu Nien-jen [...] Tomamos por elemento central uma decepção amorosa que ele efetivamente conheceu” (BURDEAU, 2005, p. 82-85, tradução nossa).

2 Basicamente, dois marcos teóricos dominaram o debate sobre a autoficção: a concepção de Serge Doubrovsky sobre a autoficção como “Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (LEJEUNE, 2014, p. 23). Do outro, a tese de Vincent Colonna que “dá ênfase à invenção de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 6).

3 Campo, fora de campo e contracampo aparecem nos estudos de Lopes (2007), ao analisar o tema da morte em *As Coisas Simples da Vida*.

4 O *desejo de ficção* recorrente no cinema de Edward Yang se inscreve também no desaparecimento do personagem Dewei – ao provocar “A ruptura do sentido, a abertura de uma narrativa sobre uma ramificação de possibilidades, a falha sobre o real que parecia estar totalmente controlado, revelam os efeitos deste golpe narrativo” (FRODON, 2010, p. 54, tradução nossa).

5 Ver Felipe (2018; 2019).