

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

IMAGEM-SENSAÇÃO: O CINEMA DO DEVIR-OUTRO DE TSAI MING-LIANG

ALITA SÁ REGO

Prof. Doutora da UERJ/Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF)

Resumo: Quando pinta seus quadros, Tsai Ming-Liang se baseia no preciosismo estético que transforma cada plano em um bloco de sensações através das relações que estabelece entre o fluxo de cores, linhas, volumes, formas, intensidades e ritmos. Este texto analisa as imagens de *The River*, uma pintura em que Tsai Ming Liang radicaliza sua proposta estética de imagens-sensação que já havia apresentado diluída em outros trabalhos.

Palavras-chave: Teoria da imagem; sensações; cinema oriental; Tsai Ming-Liang; Deleuze

SENSATION IMAGES. THE BECOMING-OTHER CINEMA OF TSAI MING LIANG

Abstract: When he “paints” his pictures, the moviemaker Tsai Ming Liang is based in an aesthetic preciousness that transforms each plan in a block of sensations. Through the relations he draws between color flows, lines, volumes, shapes, intensities and rhythms, the director invests in a new regime of images: sensation-images, which cognitive process flees reason and leads the spectator to a becoming-other. This text analyses the images of *The River*, a picture in which Tsai Ming Liang radicalizes his aesthetic proposal of the sensation-images, which were present in a more diluted way in his other works. The picture won 1995 Berlin Film Festival, and was exhibited in *Tsai Ming Liang: The artist of time*, film shows held in November / December 2010 in Rio and Sao Paulo. My theoretical basis is the philosophy of Gilles Deleuze, Felix Guattari and José Gil, besides specific bibliography on cinema.

Key words: Theory of Image; Sensation; Cinema; Taiwan

Apresentação

Novembro/dezembro de 2010. Os centros culturais Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, apresentam a mostra *Tsai Ming-Liang, o homem do tempo*. É uma retrospectiva que reúne 18 filmes, entre longas, média-metragens e telefilmes do cineasta Tsai Ming-Liang. Pela primeira vez no Brasil, foi possível conhecer o trabalho completo deste diretor malaio, que filma em Taiwan. Liang possui uma assinatura estilística bastante



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

singular: captura clichês cotidianos que desconstrói através de distúrbios de tempo e espaço; desenvolve uma estética que aposta nos blocos de sensações; faz planos-sequências autônomos cuja lentidão atinge o limite do (in)suportável; faz interpretações impessoais.

Quando *pinta* seus quadros, Tsai Ming-Liang se baseia no preciosismo estético que transforma cada plano em um bloco de sensações através das relações que estabelece entre o fluxo de cores, linhas, volumes, formas, intensidades e ritmos. A quase total ausência de diálogos, o humor *non sense*, atores com faces impassíveis, que estão no mundo como autômatos e o som direto diegético, se somam a uma montagem rarefeita, com base em planos que funcionam, cada um deles, como um acontecimento isolado. Unidos por um fiapo de extracampo narrativo não verbal, esses recursos “presentam” uma realidade onde as forças opressoras da pós-modernidade impõem a solidão, o desamor, a violência da falta de perspectiva e sentido na vida. São imagens-sensações, imagens-nuas que afetam o corpo do espectador acima de qualquer razão. Não é à toa que, ao final da sessão do filme *O Rio*, a platéia sinta uma dor no pescoço semelhante à do jovem Xiao Kang.

O Rio radicaliza as propostas estéticas do realizador, encontradas de forma menos intensa em suas outras obras. Para falar sobre elas, a base serão as idéias desenvolvidos por Gilles Deleuze em seus dois livros sobre os conceitos que o cinema suscita: *Imagem-movimento* (1985) e *Imagem-tempo* (1990). Falaremos sobre o papel das sensações como blocos de perceptos e afetos com base n’*A Lógica das sensações* (2002) e em *O que é a filosofia* (1993), obra escrita em parceria com Felix Guattari. Utilizaremos também os conceitos sobre as imagens-nuas e as pequenas percepções, desenvolvidos pelo filósofo português José Gil (1996), além da bibliografia específica sobre o tema.

Imagens-ação e imagens ótico-sonoras puras

Filmes produzidos por Hollywood dominam o mercado internacional. Boa parte deles produzida em película. Destino: as telinhas de TV através dos canais a cabo, dvds e



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

videocassetes. Características dos gêneros: roteiro literário, artistas de sucesso e estética de planos fechados. Uma herança dos primeiros filmes sonoros: comédias de costume, filmes *noirs*, dramas psicológicos. Pouco se mostra e muito se diz. Ou então filmes com planos gerais e médios com muita ação: filmes de aventura, faroeste, épicos, grandes biografias. Acontecimentos e sentimentos representados através das ações dos personagens. E de imagens-ações que reúnem seres humanos e natureza.

Um personagem com raiva quebra pratos e copos. Anda para lá e para cá. A trovoadas assusta. O menino com medo se esconde debaixo da cama. No momento de tristeza: lágrimas escorrem dos olhos da mocinha. Na janela, as gotas de chuva. Metáforas e metonímias. Uma forma de vencer a materialidade das imagens que ganha significado através do processo semântico.

O significado depende da intencionalidade do realizador e do dispositivo técnico. O enquadramento varia entre planos médios, *closes*, detalhes, planos americanos e primeiros planos. Os *travellings* e as panorâmicas libertaram a câmera do ponto de vista fixo e muitas vezes ligam-se a visões subjetivas. Os planos se reúnem através da montagem, que segue o princípio da continuidade temporal. Encadeamento linear de ações que constroem a representação de um tempo espacial, fruto da montagem conhecida como orgânica.

As variações de posições e distâncias de câmeras para enquadrar os mesmos acontecimentos, ou acontecimentos diferentes com diferentes pessoas em vários lugares, podem ser considerados como distúrbios de espaço e tempo capazes de provocar confusão narrativa. Mas já são técnicas cinematográficas totalmente naturalizadas. É a “linguagem” das imagens, totalmente madura em torno dos anos 1930. Os grandes estúdios americanos já dominam plenamente o uso da cor, do som e dos equipamentos técnicos. Na “linguagem cinematográfica”, o plano é a unidade mínima do filme. Como uma palavra numa frase, como uma nota em um acorde. Uma visão semiológica do cinema. O diretor italiano Pasolini intuiu a possibilidade da existência de uma “língua da realidade”, construída a



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

partir das relações que se estabelecem entre os elementos internos do plano (cinememas), dos planos em si (monemas), e dos planos com a narrativa.

Depois da Segunda Guerra Mundial, alguns cineastas europeus abriram mão da montagem orgânica. Investiram em histórias contadas a partir de planos que apresentam uma realidade cambiante e incerta. Acontecimentos flutuantes. *Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava a um real sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações* (Deleuze, 1990, p.09). A montagem orgânica das imagens-ação é trocada pela visão subjetiva do personagem, expressa através de imagens ótico-sonora puras. Imagens-fato que ganham significado a partir de um “mais mental”. Como no plano-sequência de *Umberto D*, de Vittorio de Sica, citado por Deleuze (1990). A jovem entra na cozinha pela manhã e realiza uma série de atividades cotidianas insignificantes. No final, cansada, senta-se. Olha para a barriga de grávida. Vida miserável e futuro sem esperanças.

Imagens ótico-sonoras puras remetem à visualidade interiorizada de personagens que, por mais que ajam no mundo, são apenas videntes. Têm visões que dificilmente desembocam em ações. São constatações mentais. Atravessados pelas memórias, por um passado virtual que se atualiza a cada vez de uma forma diferente. Vivem numa “realidade” mutante, impossível de ser descrita. Pode ser apenas narradaⁱ, como mais uma versão. Personagens neo-realistas não agem. São vigilâmbulos. Sonham acordados em um mundo incerto. Imagens ótico-sonoras puras implicam em narrativas de sentido aberto. São “filmes-cabeça”. O espectador fica tentando descobrir o que o diretor quis dizer com “aquela cena”. O cinema que investe mais na razão do que na emoção. Mais na memória do que nas sensações instantâneas do afeto. Do reconhecimento automático, como descreve Bergson em *Matéria e memória*.

Deleuze afirma que o cinema clássico americano de ação faz parte do regime da imagem-movimento. O neo-realismo europeu foi incluído na categoria da imagem-tempo.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

As duas faces da imagem. A objetividade da ação na imagem-movimento. A subjetividade das imagens ótico-sonoras puras. A imagem-tempo. A partir dos anos 70, as duas categorias se misturam. Heróis americanos perambulam pelos Estados Unidos em busca de algo que não sabem o que éⁱⁱ. Heróis europeus viram detetives em filmes intelectuais.ⁱⁱⁱ

Entretanto, essas duas categorias fílmicas não foram suficientes para analisar uma obra como *O Rio*. Pois o filme reúne imagens-ações e imagens ótico-sonoras puras. Deleuze criou sua taxonomia nos anos 80. De lá para cá, o cinema sofreu profundas transformações, que determinaram um novo regime de imagens: o das imagens-sensação.

Imagens-sensação

O terceiro regime de imagem não é nem interior, nem exterior. Não depende de uma consciência para se manifestar. É a imagem-natureza que é feita de imagens. A imagem-mundo que não para de variar em todas as suas faces, em todas as suas partes. É a imagem sensível da matéria fluente, que está presente na percepção estética. Que provoca a sensação prazerosa quando apenas olhamos o movimento das chamas na lareira numa gelada noite de inverno; quando observamos uma obra de arte: um quadro, uma escultura ou composição musical ou visual, um texto ou o quadro de um plano cinematográfico.

A sensação é o encontro das forças no corpo, antes de se transformarem em uma representação ou conceito. Ela age em níveis que são determinados pelos órgãos dos sentidos. Ora ela é um toque, ora um sabor, um som. Quando atinge todos os sentidos ao mesmo tempo, há um momento total ou um *pathos*, que é o momento máximo da sensação. Sensações provocadas por bons encontros aumentam a potencia de agir. Sensações provocadas por maus encontros nos levam à tristeza, à desesperança, a não ação. Impotência.

Quando está sob a ação de uma sensação muito forte e dolorosa, o corpo sofre uma espécie de histeria, que desorganiza o seu funcionamento. A boca, em vez de funcionar



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

como órgão para comer, pode expelir a comida através do vômito. O corpo todo pode se transformar em enorme ânus quando está sob a ação do medo. A sensação também pode provocar contrações dolorosas, inchaços, deformações. Quando o corpo sofre a ação de uma sensação que não consegue identificar, se transforma em uma espécie de corpo vigilâmbulo, com dois movimentos: a consciência da sensação, quando procura dar-lhe forma, e a entrega incondicional a ela, quando se deixa levar pela força em movimento em seu corpo desorganizado. De seu corpo sem órgãos.

Obras de arte são blocos de sensações, compostas por perceptos e afetos^{iv}. Sensação enquanto percepto não é a percepção de um objeto. Não é representação desse objeto. Mas sim as sombras, traços, luzes e texturas que o compõem. Linhas retas ou curvas, massas, cores. O devir não-humano de uma imagem. Perceptos dão consistência a uma obra de arte. São materiais. Somados aos afetos, transbordam da obra como uma sensação em si. Afetos não são sentimentos, mas qualidades, potências: quente antes do fogo, agudo antes do alfinete, dureza da pedra, suavidade da textura. O afeto é provocado pela imagem que vai além de sua forma. Pelas *imagens-sensações* capazes de provocar o devir-outro. E devir-outro não é sentir como o outro, não é uma hibridização entre um “eu” e um “outro”, numa soma de partes, como um centauro. Ou um homem imitando um cavalo andando de quatro ou relinchando. Também não é um homem que se imagina cavalo. Não é um processo de transferência identitária, onde há sujeito, consciência/centro que rompe a continuidade da imagem-humana com a imagem-natureza. O devir-outro acontece quando entramos num processo de involução. Quando não há mais em cima ou embaixo, dentro ou fora, eu ou outro. Onde não há um sujeito. Para que isso aconteça, é preciso caotizar os códigos de tempo e espaço, a separação entre eu e o outro. Uma espécie de simbiose entre afetos e perceptos. Como na direção automática de um carro. O corpo do motorista e o carro se tornam um só, num processo de comunicação que se dá pelo meio. Não há



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

mensagem a ser transmitida. Apenas trocas de afetos e perceptos a partir da dissolução dos limites provocados pelo automatismo da ação. Um *automano*.

Uma imagem-sensação é a matéria sensível que será apoderada pela linguagem, dando origem aos enunciados. O enunciável que ultrapassa a forma antes que ela se transforme em percepção, ação, lembrança, afecção ou tempo. É uma imagem-nua. A imagem antes de vestir um nome que a delimita. É, como observamos acima, o quente antes do fogo, o agudo antes do alfinete, a face antes do rosto. O sentido da imagem-nua^v nunca chega a se completar. Imagens-nuas não são coisas, são fluxos de forças que só são *preendidas* através da percepção estética. Ou pela atenção distraída, mais comprometida com a fruição do que com a razão. A mesma percepção de quem aprecia uma pintura ou vai ao cinema para apreciar a arte das imagens que contam histórias.

Um filme não é um quadro, diz Pascal Bonitzer em *Décadrages, peinture et cinema* (1995). Mas o plano, como uma decupagem de tempo e espaço, pode ser considerado um quadro. Cineastas pintores usam os quadros-planos para *presentar* as forças físicas, exprimindo a modulação da imagem e seus excedentes ainda não capturados pela linguagem. Eles utilizam imagens-sensações para provocar o devir-outro a partir da caotização do espaço/tempo. Quando rompem com os códigos da “linguagem” cinematográfica e provocam a simbiose entre espectador e filme. Algo muito diferente da identificação emocional com o personagem que age. Diferente do mergulho nas memórias afetivas de personagens vigilâmbulos.

A produção de um devir-outro através das imagens-sensações depende da ultrapassagem dos clichês cinematográficos. Para isso, é preciso esvaziar a cabeça de todas as imagens-cinema, imagens-fotos, imagens-palavras que já estão no filme, *antes* que ele comece a ser filmado. Ou então buscar o improvável no conjunto de suas possibilidades figurativas: romper com os princípios narrativos de continuidade linear, caotizando espaço, tempo e identidades; caracterização e identidades definidas; com os limites das regras clássicas da



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

montagem cinematográfica, dos conceitos, dos códigos visuais e lingüísticos. Utilizar corpos sem órgãos com rostos impassíveis. Transformar o figurativo em figural, rompendo com as relações narrativas que se estabelecem entre as figuras de um quadro, e entre um quadro e outro. É preciso caotizar os blocos de espaço-tempo, por excesso ou por rarefação. Usar a malícia, o humor, o *non sense*. Desterritorializar. E, principalmente, investir nas imagens-sensações. Nos blocos de perceptos e afetos.

Tsai Ming-Liang e a ruptura dos clichês cinematográficos

Tsai Ming-liang nasceu na Malásia em 1957. Garoto, assistia filmes de Hong Kong e Hollywood. Mudou-se para Taipei em 1977. Formou-se em arte dramática pela Universidade de Cultura Chinesa. Conheceu Fellini, Truffaut e Fassbinder. Fortes influências. Estréia no teatro. Escreve, dirige e interpreta a peça *A wardrobe in the room*: fala de cidades contemporâneas, isolamento, solidão. Seu tema predileto. Vai do teatro para a TV, atuar como roteirista e diretor. Aprende a dominar a técnica para realizar experiências narrativas: *"muitas vezes, quando escrevemos um roteiro, somos obrigados a incluir elementos que poderiam seduzir os espectadores. Eu me perguntava se havia um esquema único para seduzir, ou se seria possível encontrar outra maneira de agradar"* (MING-LIANG, Tsai, 1998, p.53). Descobriu o estilo minimalista que caracteriza o seu trabalho. A simplicidade é aparente. A globalização também: *"a estética chinesa não teve influência direta no meu modo de fazer cinema, principalmente porque o cinema sempre foi e ainda é um produto ocidental. Entretanto, a China orienta meu modo de pensar"*, afirmou ele. Seus filmes são reflexo da territorialização singular dos recursos cinematográficos universais. *O Rio* é o mais singular e mais radical deles.

O filme que ultrapassa os clichês quando se nega a corresponder à sua sinopse e caminha pelo fio da ambigüidade. A sinopse afirma:



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

O personagem Hsiao-kang é um rapaz simples que mora num apartamento em Taipé com os pais. Os três quase não se falam e levam vidas separadas. A mãe trabalha como ascensorista no elevador de um restaurante e tem um caso com um 'pirateador' de vídeos eróticos. O pai, aposentado, busca prazeres momentâneos nas saunas *gays* da cidade. Ao fazer um bico, como extra de um filme, Hsiao-kang atua em diversas cenas nas águas poluídas do rio Tamsui. Daí em diante, começa a sentir uma forte dor no pescoço. A dor aumenta e os problemas em sua casa também, com um vazamento no teto do quarto do pai^{vi}.

Entretanto, a objetividade narrativa da sinopse não corresponde ao filme. Tsai Ming-Liang organiza sua narrativa de acordo com um diagrama inicial baseado nas séries básicas das sensações de Vazio, Isolamento e Dor que ressoam nos devires dos três personagens. Séries autônomas em espaços estriados que seguem isoladas e paralelas, num fluxo de ressonâncias entre as sensações. Todas intercaladas pelos Desejos insatisfeitos dos três e pela Dor de Hsiao Kang, que culmina a com a cena de desespero no hospital, onde novamente as palavras e o som criam a união entre as Figuras, e a histeria liga Xiao Kang e sua mãe.

Tsai Ming-Liang se recusa a nomear as forças que desorganizam o corpo do jovem. Ele as materializa em imagens-sensações provocadas por distúrbios de espaço e tempo e pelos blocos de perceptos e afectos de cada plano-sequência. Pela interpretação minimalista de seus atores. Pelos devires de seus personagens. Pelo *non sense* de toda a situação.

Taipei é desterritorializado. Pode ser qualquer grande cidade poluída do mundo. A família circula em territórios íntimos autônomos. Não configuram um lar. Seus integrantes não se relacionam. Os espaços são estriados. O devir-mãe da mulher amante e o devir-pai do homem que frequenta saunas *gay* só afloram com a doença do jovem que tem dificuldades em assumir seu devir-filho. Os três personagens vivem suas vidas sem nenhum contato até os primeiros 40 minutos do filme. Esse é o momento da primeira troca de palavras entre eles. O som é diegético. Malícia e um humor *non sense* estão em cena, como quando o jovem Xiao Kang se lava no chuveiro com uma escova de dentes depois de ficar boiando no rio poluído e fedorento.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Os planos-sequências são longos, vão além do suportável. Lentos, silenciosos e pouco movimentados, totalmente independentes entre si. Cada um deles como se fosse um pequeno filme dos irmãos Lumière. *O banho do rapaz. A mulher que trabalha no elevador. A paquera do homem.* A montagem é minimalista. Apenas cola um plano-sequência no outro. A continuidade se torna descontinuidade, não nos dá noção de passagem do tempo. Os enquadramentos são fixos. Não existem cortes, planos e contraplanos. O movimento de câmera é imperceptível. Apenas acompanha o personagem.

O personagem principal, Hsiao Kang, é a máscara da dor impassível. Seus movimentos são lentos. O rosto, inexpressivo. Um boneco de carne deformado em sua desorganização orgânica. Corpo inconsciente de si, consciente de suas necessidades básicas. Da carne que realiza os gestos insignificantes: ir ao banheiro, varrer a casa, beber água etc. Ações/não-ações. Sem sentido, transparentes. Não há nada por trás. Não há objetivo a ser alcançado ou memórias a serem lembradas. Apenas ações da carne sem memória, no presente absoluto. Por isso não têm sentido. São blocos de sensações ambulantes da mesma forma que o devir homem do pai e o devir mulher da mãe.

Cada plano-sequência é um quadro pintado com luzes, cores, volumes, traços e intensidades. As linhas de composição no interior do quadro aprisionam a carne em seus limites. Portas e janelas, corredores e espelhos. As cores/luzes vermelho/amarelo da sauna produzem o devir quente. O azul frio da casa, o devir-solidão. O transbordar da água pela casa, devir corpo sem órgãos. A ausência de diálogos, a solidão. Perspectivas, volumes de objetos escondem corpos, sombras devoram a carne, deformam os corpos aprisionados. Pelas linhas, pelo calor, pelo frio e pela falta de afetos. Luminosos da cidade se transformam em um fundo de riscos feéricos que acentuam ainda mais o isolamento do corpo sem órgãos do ator Lee Kang-Sheng. . A cor cinza da água do rio, mau encontro entre corpo e água poluída, o devir-globalizado, poluído, e quem sabe o devir corpo sem órgãos de Hsiao Kang.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

Imagens-sensação: o cinema do devir-outro

Corpos, água, luz, som, linhas, planos-sequências, montagem rarefeita, e distúrbios de tempo e espaço entre outros descritos acima. Eis os elementos utilizados por Tsai Ming-Liang para pintar as forças. Matéria-luz sensível, imagens-sensações. Elas afetam todos os sentidos, amplificando-se e ressoando em todos os níveis do corpo. Blocos de sensações, perceptos e afetos que provocam uma nova relação com as imagens. O espectador abre mão do pensamento e valoriza as sensações como forma de devir-outro, rompendo com a postura tradicional de identificação cinematográfica e criando uma nova forma de comunicação: a comunicação pelo meio. Pela simbiose. Pela caotização do tempo e do espaço que configura um novo cinema para um novo século.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989. 183 p.
- BAECQUE, Antoine. **Le retour des mots**. Cahiers du cinema, no. 427, p.40, Paris, Janvier, 1990.
- BAZIN, André. **O cinema, ensaios**. 1a ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
- BONITZER, Pascal. **Decadrages**. Cahiers du cinema. 3a.tir. Paris: Editions de l'Étoile, 1995.
- DAGEN, Phillippe. **Bacon**. Paris: Ed. Cercle d'Art, 1996.
- DANEY, Serge; GODDARD, Jean Luc. **Seul le cinéma**. Cahiers du Cinéma, n.o. 513, maio de 97, p. 49. Paris:Ed. Cahiers du Cinéma.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Francis Bacon**: La logique de la sensation. Paris: Aux Editions de la difference.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

- _____. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIVERSOS. **Made in China**. Cahiers du cinema. No. Hors série. Paris, 1999.
- EISENSTEIN, Serge. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Serge. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.
- GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1996.
- HENROTTE, Pierre. **The Hole in Full alert film** review. <http://www.wl+4.home.mindspring.com/Lafr.htm>.
Posted on 04/03/99
- JOYARD, Olivier. **Carnet de Voyage à Taipei**. In Made in China. Cahiers du Cinéma, no. Hors série. Paris, 1999. p.38.
- _____. **Ling Cheng-sheng: le natural transfigure**. In Made in China. Cahiers du cinema. No. Hors série, Paris, 1999. p.43.
- _____. **Yang Kuei-mei, dansons sous le pluie**. In Made in China. Cahiers du cinema, no. Hors série. Paris, 1999. p 54.
- LALANE, Jean Marc. **Histoire d'Eau: La Rivière de Tsai Ming-liang**. Cahiers du Cinéma, no. 516. agosto 1997, p.33.
- _____. **Entretien avec Tsai Ming-liang**. Cahiers du Cinema no. 516. agosto, 1997. p.35
- LEIRIS, Michel. **Francis Bacon**. Nova Iorque: Rizzoli International Publications. Inc., 1988.
- METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Ed. Perspectiva. 1980
- MING-LIANG, Tsai. **La claret du present**. In Made in China. Cahiers du Cinema, no. Hors serie. Paris, 1999.p.52.
- REDAÇÃO : **The Hole (il bucco) in Movie Net**. <http://www.themusicnet.it/movienet/htm>
- REYNAUD, Berenice. **Nouvelles Chinoises, Nouveaux cinemas**. Paris: Editions Cahiers du cinema, 1999.
- SADOUL, Georges. **Le cinema devient une art: 1909-1920**. 1ovol. Ed. Denoel. 1952.
- XAVIER, Ismail. **Introdução**. In: O cinema, ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1991.

Filmografia de Tsai Ming-Liang

Longas

- *Rebels of the Neon God* (1992)
- *Vive l'Amour* (1994)
- *The River* (1996)
- *The Hole* (1998)
- *What Time Is It There?* (2001)
- *Goodbye, Dragon Inn* (2003)



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

- *The Wayward Cloud* (2005)
- *I Don't Want to Sleep Alone* (2006)
- *Face* (2009)

Curtas e séries de tv

- *A Conversation with God* (2001)
- *The Skywalk Is Gone* (2002)
- *Welcome to São Paulo* (2004) - "Aquarium" segment
- *To Each His Own Cinema* (2007) - "It's a Dream"

Telefilmes

- *Endless Love* (1989)
- *The Happy Weaver* (1989)
- *Far Away* (1989)
- *All Corners of the World* (1989)
- *Li Hsiang's Love Line* (1990)
- *My Name is Mary* (1990)
- *Ah-Hsiung's First Love* (1990)
- *Give Me a Home* (1991)
- *Boys* (1991)
- *Hsio Yueh's Dowry* (1991)
- *My New Friends* (1995)

Imagens do filme

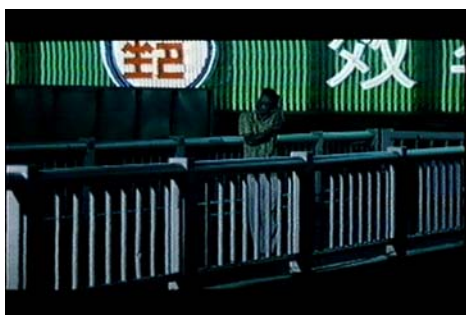


Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica



ⁱ Benjamin, em *O Narrador* já destacava que a característica de um narrador era adequar sua história ao instante presente.

ⁱⁱ *Easy rider (Sem destino)* é um *road movie* americano de 1969, escrito por Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern, produzido por Fonda e dirigido por Hopper. Conta a história de dois motociclistas que viajam através do Sul e do Sudoeste dos Estados Unidos, com o objetivo de alcançar a liberdade pessoal. O sucesso de *Easy rider* ajudou a avivar a fase *New Hollywood* do cinema norte-americano durante a década de 1960. Um marco na filmografia de contracultura e a "pedra-de-toque" de uma geração que "capturou a imaginação nacional", *Easy rider* explora as paisagens sociais, assuntos e tensões na América da década de 1960, tal como a ascensão e queda do movimento *hippie*, o uso de drogas e estilo de vida comunal (http://pt.wikipedia.org/wiki/Easy_Rider).

ⁱⁱⁱ *Alphaville*, direção de Jean Luc Godard, pertence a vários gêneros. Ele começa como um telefilme B, inspirado no personagem Lemmy Caution interpretado por Eddie Constantine. O filme apresenta diversos estereótipos e temas recorrentes do cinema americano: perseguições, universo noturno, peso da fatalidade, amor à primeira vista entre o detetive-espião e a mulher que poderia ser seu pior inimigo. O filme também pode se encaixar na categoria de ficção científica, já que se passa em uma sociedade massacrada pela tecnologia. *Alphaville* pertence a um outro gênero de filme, o de ficção científica onde o homem, sua sensibilidade e sua sociedade são massacrados por uma tecnologia e uma lógica desumanas, implacáveis.

^{iv} Perceptos e afetos são conceitos apresentados por Gilles Deleuze em *O que é a filosofia*. De acordo com ele, "os afetos são precisamente estes devires não-humanos do homem, como os perceptos (entre eles as cidades) são as paisagens não-humanas da natureza.



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br

LABORE
Laboratório de Estudos Contemporâneos
POLÊMICA
Revista Eletrônica

(p.220). Um afeto não é um sentimento ou uma emoção. É uma qualidade da matéria que quando se acopla com outras dessemelhantes a ela, provocam um devir-outro. Os perceptos são expressões materiais das sensações. São a essência da coisa que independe de qualquer coisa externa. É a cor da tinta que sai do tubo, a suavidade do pelo do pincel, a rugosidade da pedra da escultura. A expressão de um percepto é uma afecção. É a forma com que o percepto afeta aquilo que se encontra com ele e que dá origem a uma região indiscernível. Ex: a água açucarada é uma região indiscernível criada pelo encontro (afeto) entre o açúcar e a água.

^v O filósofo português José Gil explica que uma imagem-nua está desligada de seu conteúdo verbal. Ela mostra nem o tempo, nem o movimento. Não se refere nem ao exterior material do mundo, como uma representação, nem ao interior subjetivo do pensamento. Ela apenas *presenta* o que está além da forma: as forças que compõem o mundo, a matéria sensível em toda a sua potência, com todos os seus devires. Um excedente da forma que só pode ser “preendido” através das pequenas percepções, uma espécie de linguagem pós-pré-verbal^v capaz de articular as sensações. Sensações que ressoam e se amplificam em todos os níveis do sentido. Um processo cognitivo que não vê apenas a forma das coisas; é um processo de afecção de toda a massa do corpo, que não passa pela consciência racional.

^{vi} <http://amigosdohomerblog.blogspot.com/2008/12/baixar-filmes-tsai-ming-liang-legendado.html>

Recebido em 09/06/2011

Aceito em 15/06/2011



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

laboreuerj@yahoo.com.br

www.polemica.uerj.br