

O Erotismo dos fantasmas: sadismo, imundície e automutilação no cinema chinês contemporâneo

Lúcia Gegenheimer Gouveia¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo expor as diferentes formas de erotismo dos filmes Lanternas vermelhas de Zhang Yimou, Amor á flor da pele de Wong Kar Wai e O buraco de Tsai Ming Liang. Busca-se compreender a representação da identidade dos três locais abordados, China Continental, Hong Kong e Taiwan na instancia erótica. Para tanto a análise comparativa procura evidenciar os rastros históricos nas metáforas eróticas dos filmes, seguindo o conceito de Georges Bataille.

Palavras-chave: *Cinema; Erotismo; Corpo; Nostalgia; Violência; China.*

Introdução

Creio que o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode alcançar. (Georges Bataille, O Erotismo, 1987).

A contemporaneidade está impregnada de uma fluidez de fronteiras, econômicas, geográficas e culturais. A identidade ganhou imenso espaço de representação como tema para arte e um problema para os cidadãos da aldeia global, justamente por dadas estas fluidez e transitoriedade que impregnam os conceitos das pessoas acerca de si, do espaço e de outrem, uma confusão borbulha na formação dos limítrofes da consciência. O eu vive num transito de signos, muitas vezes contraditórios entre si, com os quais se identifica levando-o a viver entre a ausência e a presença de uma definição de si e do mundo, e dessa instabilidade uma insegurança.

¹ Estudante de graduação do 5º período de Comunicação Social- Habilitação em Audiovisual da UFES, e-mail: gegenheimergouveia@gmail.com

A China é um dos maiores países do mundo e a sua geopolítica complexa gerou uma situação muito complicada para seus habitantes. Hong Kong é uma metrópole em cujo histórico está um período de colônia inglesa, e vive dividida entre o esquema capitalista de exportação, e comunista como o a China continental, que a domina politicamente. Taiwan, um local de refugiados da revolução, possui muita influencia japonesa e economia forte, sofre, porém, com os problemas derivados de seu medo de ser mais uma vez vinculada politicamente a China Continental.

O cinema da China Continental é um cinema de financiamento estatal, de custos altos, onde Zhang Yimou é um dos nomes mais fortes. Herdeiro da revolução cultural de Mao Tsé Tung, foi um dos primeiros privilegiados a cursar ensino superior na área.

Em Hong Kong, o cinema é voltado para exportação, e os filmes são feitos para ser exibidos no mercado exterior, inclusive muito do capital que financia é estrangeiro, mesmo porque muito do conteúdo do cinema autoral seria censurado se fosse feito pra exibição interna.

O cinema de Taiwan é um dos fatores chave de afirmação de uma identidade Taiwanesa, e a geração de Tsai Ming Liang traz o cotidiano como base para os filmes, cuja abordagem realista difere radicalmente dos núcleos fantasiosos dos filmes de gênero. Tão populares nos cinemas industriais de Hong Kong e na China continental.

Quatro mulheres sujeitam-se à relação de concubinato, seduzindo umas às outras com requintes de crueldade na disputa pela a atenção do marido, criando entre elas uma tensão psicoerótica tão rígida para os corpos quanto para os ângulos de câmera em *Lanternas vermelhas* (1991), de Zhang Yimou. Amor e cumplicidade confundem-se e fundem-se na sutileza nostálgica de *Amor à flor da pele* (2000), de Wong Kar Wai. E, em *O buraco* (1998), de Tsai Ming Liang, a solidão, o desejo, o tédio e a esperança disputam o espaço da vida cotidiana das protagonistas. Os corpos das personagens desses filmes são território onde residem as relações culturais e os impasses identitários, juntamente aos discursos eróticos de cada uma das Chinas retratadas.

Do Erotismo

Georges Bataille afirma "Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte" (BATAILLE, 1987: 10), e define seu alicerce na linha tênue entre interdito e transgressão, ou seja, a natureza do que é erótico exprime-se por dois

movimentos contraditórios: a intimidação imposta pelo interdito e a transgressão introduzida pela fascinação causada pelo objeto, entre o que se permite fazer e o que não se permite, sendo o erotismo o instante limítrofe de transgredir sem, contudo, declinar o interdito. Afirma ainda que o ser humano carrega consigo a sensação de descontinuidade, de onde deriva uma busca de seu oposto, a sensação de continuidade (na tentativa de restaurar uma intimidade primordial dos corpos), que no erotismo é, porém, temporária. Bataille afirma:.

No momento de dar o passo, o desejo nos lança fora de nós, estamos exaustos, e o movimento que nos arrasta exigiria que nós nos partíssemos. Mas o objeto do desejo excedente, diante de nós, nos reata à vida que o desejo excede. Como é bom ficar no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é bom ficar longamente diante do objeto desse desejo, nos mantermos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. Sabemos que a posse desse objeto que nos queima é impossível. De duas coisas uma, o desejo nos consumirá, ou seu objeto cessará de nos queimar. Só o possuímos sob uma condição, que pouco a pouco o desejo que ele nos dá se acalme. Mas é preferível a morte do desejo à nossa morte! Nós nos satisfazemos com uma ilusão. A posse de seu objeto nos dará sem morrer o sentimento de ir até o fim de nosso desejo. Não é só isso. Nós renunciamos a morrer: anexamos o objeto ao desejo que era, na verdade, o de morrer; nós o anexamos à nossa vida durável. Enriquecemos nossa vida em vez de perdê-la (BATAILLE, 1987: 93).

A sequência final de *O buraco* (Tsai Ming Liang, 1998), é mostra máxima do que afirma Bataille, A vizinha de baixo, protagonista feminina sem nome do filme de Tsai, sucumbe ao transbordamento que até então estivera tentando conter. Ao surgimento da esperança, a mão do vizinho de cima que lhe estende um copo d'água e depois a mesma mão para que ela possa subir, ela se agarra e a cena seguinte mostra uma ode à vida, uma cena típica de filmes melodramáticos. Juntos eles celebram a vida, ela, junto a ele, seu objeto de desejo enriquece sua vida e celebra-a num vestido vermelho como sangue. E ainda:

Esse recurso que diminuía o ritmo da narrativa permitia-lhe prolongar o prazer: sem dúvida, não se podia chegar precipitadamente ao gozo, que devia ser retardado e, assim, a intrepidez da consciência, nesse momento alterada, acrescentava ao prazer um sentimento de posse durável. Ou numa perspectiva ilusória, de eterna posse.
(BATAILLE, 1987: 127)

Eles retomam o discurso, numa canção que frisa que a presença do amado é a única que importa e nem mesmo faz diferença a identidade dele.

O erotismo vem, primeiramente do excesso. Georges Bataille afirma:

Por definição, o excesso está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis. Mas a volúpia zomba do trabalho, cujo exercício, como vimos rapidamente, era desfavorável à intensidade da vida voluptuosa. Em relação a cálculos em que a utilidade e o dispêndio de energia entram em consideração, mesmo se a atividade voluptuosa é considerada útil, ela é excessiva em sua essência. Ela o é tanto que a volúpia, em geral, não precisa de continuidade. Ela é desejada por si mesma e no desejo do excesso que a constitui. (BATAILLE, 1987: 111).

Bataille afirma ainda que a civilização deriva do trabalho, ou seja de controlar o impulso de violência e canalizar a energia para o trabalho. Bem como afirma que a linguagem é própria desse status quo da humanidade que trabalha. Em contraponto, o erótico, bem como o sexual falam a língua do silêncio. E o silêncio mora no trajeto que as personagens de Wong Kar -Wai fazem para comprar macarrão, entre os muros da mansão do filme de Zhang Yimou, e na cidade em quarentena do filme de Tai Ming Liang.

O discurso, porém, como afirma Bataille, tão humano quanto o silêncio, cabe à parte analítica do ser humano. Ou seja, cabe à razão ou à tentativa dela. Já o discurso de que fala Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*(1988) trata do abstrato, do amor: ele afirma que o discurso amoroso é uma afirmação, a própria, de que se ama, pra quem o profere, é um discurso embebido de diversos estados de sensações e sentimentos que não são todavia de fato expressos por esta linguagem, eles estão nela, mas impregnados dela não exprimem-se com clareza, mas com a anuviada cabeça de quem é dominado pelo sentimento.

Os fantasmas sádicos de Lanternas vermelhas

Lanternas vermelhas (1991) inicia-se com um plano do rosto da protagonista, que diz poucas e decididas palavras sobre o casamento: lágrimas escorrem do seu rosto de poucas palavras. A opinião da crítica sobre Zhang Yimou aponta um caráter demasiado fantasioso no conteúdo dos filmes dele, acusando-os de apresentar uma china demasiado exótica em vez de questionar a situação política que eles vivem, tal qual fazem os cineastas da geração que lhe sucede, como por exemplo Jia Zhang Ke. A China continental, porém, é um nicho de extrema rigidez política que torna inclusive difícil para um ocidental aceitar e compreender a correlação entre mentalidade e período. A trama de Lanternas vermelhas situa-se, cronologicamente, antes da “revolução vermelha” de Mao Tsé Tung. Passando-se no interior de uma casa de rígido esquema tradicional, o expectador vê Gong Li (interprete da protagonista) despir-se de universitária para aderir ao espectro de concubina, seguindo o esquema. A tradição remonta ao passado, ele nos leva a voltar e voltar no tempo: vivemos

com Songlian, sua protagonista, a sensação de regressão; ela, universitária tem a vida mudada com a morte do pai, submetendo-se a um casamento cujo regime obedece a tradições milenares e ela perde sua liberdade. Estamos nos anos 1920, Songlian era universitária, mas ao penetrar na casa e adentrar os costumes, o pertencimento à época se dissolve num mar que remonta a vários outros períodos do passado. É uma tradição, um rito. E Songlian só torna a vestir seu uniforme quando enlouquece ao fim do filme.

A fala é praticamente uma obrigação para as quatro esposas irmãs de Lanternas vermelhas, que atendem às burocracias às quais estão presas, e respondem a isso com ironia e agressividade. O discurso verbal espontâneo quase sempre é ciumento e invejoso. O silêncio violento como os planos abertos magistrais – planos gerais contemplativos que reduzem a individualidade à pó, cada qual tingido por uma cor que toma dominadora a tela, (o reino do branco, o domínio do azul, o território do marrom e o império do vermelho) – tem um aumento progressivo ao longo do filme. Torna-se mais constante e se prolonga por mais tempo.

Feipu, filho da primeira irmã, chega trazendo um respiro em meio à violência. Com sua chegada a linguagem verbal chega a Songlian. Os recursos aqui se aproximam dos utilizados na narrativa melodramática. Possui uma trilha sonora, e os planos fechados alternam entre as duas personagens (Feipu e Songlian), que conversam, em contraste com os planos gerais contemplativos e silenciosos mostrados até então. Eles se encontram, conhecem-se, sorriem e buscam intimidade até serem interrompidos pela mãe dele, requisitando sua presença.

Entre si, as mulheres mentem e agridem-se, de modo que a ingenuidade de Songlian esfacela-se ao longo do filme. Revela-se, por outro lado, a sinceridade de Meishan, que oculta, mas não mente e ainda demonstra cuidado e afeto por Songlian alertando-a e protegendo-a como possível. Todavia o descontrole das palavras de Songlian bêbada levam ao assassinato de Meishan, cabendo à protagonista a perder a sanidade (e por conseguinte a palavra). Vemos uma China calada com Songlian, morta com Yan'er e Meishan, violenta e silenciosa, mas burocrática e cerimonialística. É injusto acusar Zhang Yimou de retrato infiel quando este dribla o silêncio e mostra sem mostrar um retrato vigoroso do regime que o prende e o alimenta, e ainda mostra a fórmula: quem sobrevive ao esquema é a sorumbática primeira esposa, submissa e Zhoyun, que segundo as palavras de Meishan, possui “face de Buda e rabo de escorpião”.

Os objetos do erotismo de *Lanternas vermelhas* são os privilégios, e na busca deles as personagens vão perdendo a si mesmas. Roland Barthes categoriza: “CONIVÊNCIA. O sujeito se imagina falando do ser amado com uma pessoa rival, e essa imagem desenvolve estranhamente nele um acordo de cumplicidade.” (BARTHES, 1988: 54)

Barthes afirma ainda que isso não exclui rivalidade nem ciúmes, pelo contrário isso inclui os rivais como objetos do ciúme, e ainda que isso gera um estado permanente de vigília, afinal o amante ainda lida com um rival. E é essa a relação que predomina no discurso verbal moribundo de *Lanternas vermelhas*. E este morre dando lugar a uma explosão violenta manifestada na exuberância dos planos abertos, dos figurinos, das cores enquanto o silêncio cresce progressivamente. O filme é dividido em partes, cada qual correspondente a uma estação do ano e essas por sua vez a uma das esposas-irmãs.

O erotismo do filme de Zhang Yimou se projeta bem em duas palavras: sadismo e exuberância. As personagens torturam-se até ultrapassar o limite e perder-se no caos violento, cada qual compete para saber quem vai mais longe por seus objetivos. Isso nos remete à afirmação de Bataille segundo a qual o erotismo de Sade é a forma ruínosa do erotismo, onde a transgressão importa mais do que seus agentes, a anulação do eu e do outro até seu total aniquilamento:

Não encontramos felicidade verdadeira senão no gasto inútil, como se uma ferida se abrisse em nós: queremos sempre estar seguros da inutilidade, às vezes, do caráter ruínoso de nosso gasto. Queremos nos sentir bem distantes de tudo, onde o aumento dos recursos é a regra. "Bem distantes" diz muito pouco. Queremos um mundo subvertido, queremos o mundo pelo avesso. A verdade do erotismo é traição (BATAILLE, 1987: 111)

Ao longo do filme o que vemos é um espetáculo de pequenas maldades, pragas, implicâncias, estratégias e mentiras, iniciadas na noite de núpcias de Songlian, quando Meishan faz um espetáculo, canta e diz estar doente para que o marido vá atendê-la.

E todas elas se sacrificam. Da primeira, a juventude se vai na criação do primogênito da família. A segunda, Zhoyun, sacrifica a orelha nas mãos de Songlian para obter atenção do marido e culpá-la. Na seqüência, ficamos sabendo por Meishan, numa visita à Songlian, que Zhoyun sofreu com muitas dores pedindo por injeções para acelerar seu parto para que o filho da terceira não nascesse antes do dela (que nasce mulher), além de envenenar a comida desta. Aí entendemos o perigo que Zhoyun oferece. Esta ainda sacrifica a terceira irmã, revelando-lhe o segredo do adultério para o marido, que a manda enforcar, e este sacrifício coloca Songlian em contato com um interdito tão grande, que a

culpa e a percepção da violação dos interditos a enlouquece. E este é alias seu sacrifício, a sanidade.

Songlian é um fantasma de si mesma assim que o filme inicia. A partir do momento em que suas lágrimas derramam, ela abandona quem acredita ser para tornar-se o que acredita que será. Todas as esposas exceto Meishan estão presas a casa, só na casa elas existem e lutam para existir porque só existem na presença do outro. E Meishan, é brutalmente punida e assassinada. O fantasma de Meishan habita apenas o inconsciente de Songlian, pois a morte é tabu, e na casa não se toca no assunto das mulheres que morreram. E ela, Songlian torna-se o próprio fantasma de Meishan para os outros, e se perde de si e de sua sanidade, tornando-se finalmente o fantasma de si aos olhos dos demais.

Auto mutilação e nostalgia do futuro em *Amor à flor da pele*

Não há sentimento que conduza à exuberância com mais força que o sentimento do nada. Mas a exuberância não significa em absoluto a destruição, mas a superação do abatimento, a transgressão. (BATAILLE, 1987: 46)

Já em *Amor à flor da pele*, Su Li Zhen (Maggie Cheung) e Chow (Tony Leung) entregam-se á violência do silêncio e a tortura da angustia embalados pelos boleros de românticos de Nat King Cole e pela canção “Yumeji’s theme”, que vinda de um filme do japonês Seijun Suzuki (Yumeji, 1991), une seus violinos à chuva enquanto chora o deslizar em câmera lenta das personagens. Logo no início, porém, o silêncio é acompanhado de um leteiro que anuncia: “É um momento de inquietação, ela manteve a cabeça baixa para dá-lo a chance de aproximar-se, mas ele não pôde, então ela virou-se e se foi.”

A participação do discurso verbal na construção de *Amor à flor da pele* é um bocado curiosa: O discurso amoroso inicia-se da reconstrução que os protagonistas fazem dos cônjuges um do outro. Esse discurso nasce da nostalgia do casamento fundida ao aniquilamento parcial da identidade. O primeiro passo é a identificação, as protagonistas encontram pontos de convergência que criam um clima amistoso, logo nas primeiras cenas do filme, descobrem interesses como a literatura (policialesca, típica do eixo industrial para exportação de Hong Kong). O suficiente para que um exponha ao outro seu “calcanhar de Aquiles”. Quando chegam ao ponto de tocar no assunto, Su Li-Zhen já havia previamente batido á porta de Chow e conversado com a mulher dele, que a dispensa. Ouvimos a voz da

Sra. Chow dizer, “era sua mulher”, seguida da cena de um telefonema, onde ouvimos a Sra. Chow perguntar ao Sr. Chang se ele já havia conversado com Su Li-Zhen. Na sequência a Sra. Chang chorar no banheiro, entre vidros embaçados e vapor de água. A protagonista sabia, mas incapaz de aceitar ela remói e tortura-se com a informação, ela busca confirmar o que está em baixo do seu nariz, e simultaneamente dividir o fardo. Das ironias que um lançava ao outro, com intuito porém de escarnecer a si próprios dada a informação que retinham inicia-se então outra etapa: a geração de um discurso falso.

Su Li-Zhen interpreta a esposa de Chow, e este o Sr. Chan. Simulam o caso entre os dois, de maneira que segue porém as etapas do discurso amoroso de Barthes, como se seus cônjuges fossem enamorados um do outro, para tanto porém um instrui o outro a ser como seu respectivo cônjuge, recorrendo para isso, todavia, às memórias do que acreditavam ser seu casamento até então. Sentem-se usados. Georges Bataille afirma: “(...)sendo a linguagem, por definição, a expressão do homem civilizado, a violência é silenciosa.” (BATAILLE, 1987: 122), eles simulam o discurso imitando os cônjuges, e sendo este próprio da razão, conclui-se que Chow e Su Li Zhen isentam a esposa e o marido adúlteros de toda a possível impulsividade do caso. O jogo de gentileza e identificação misturado á raiva desse fato os leva a consequência da perda de suas identidades.

Chow e Su Li-Zhen á partir deste momento repetem consecutivas vezes o ato de imitação, se ferem simulando um casamento verdadeiro, criado a partir de suas hipóteses, mutilam-se metaforicamente, com a ideia de um romance para o qual são invisíveis, insignificantes. Eles são os fantasmas do romance dos cônjuges, e são fantasmas da própria fantasia doentia de reviver um romance que não sabem como foi. E ainda impõem a si traços comportamentais que não lhes pertence, mas aos cônjuges. Su Li-Zhen troca as chinelas por sapatos de salto, Chow aparece ao fim de um longo plano coberto pela fumaça do cigarro que agora fuma. Eles são fantasmas dos cônjuges e de si, nenhum por inteiro.

Segundo Ken Dancyger:

A narrativa de Wong Kar-Wai segue a progressão [da história convencional do romance entre um homem e uma mulher], mas ele constrói cenas fundamentais com mínimos detalhes sem mostrar as cenas realmente esperadas. Portanto o relacionamento é alusivo em sua progressão mais do que tratado convencionalmente.

(DANCYGER, 2003: 226)

Wong Kar-Wai segundo Dancyger, acrescenta à mise-en-scène itens que já estão no repertório do espectador, como boleros açucarados e uma música tema (retirada de um

outro filme) , acrescidos de recursos já conhecidos da narrativa romântica, seus movimentos em câmera lenta, planos detalhe subjetivos de mãos, quadris, relógio e lâmpadas , trabalhando em cima da expectativa do espectador nascida desse pre conhecimento, para projetar uma possibilidade, construindo um sentido de antecipação – de uma coisa que ele não vai mostrar: “O que a sequência nos transmite com seu clima é o sentimento do desejo, do desejo dele por ela.”(DANCYGER, 2003, p 228).

O discurso vai embecendo os personagens que deslocam seu eixo de identidade, até o ponto de já não serem nem quem haviam sido, tampouco quem imitam. E eles criam um vínculo afetivo. A câmera detalha as mãos que se tocam e a linguagem exprime o consolo de quem não suporta o sofrimento do outro. E tornam ao silêncio violento e arrebatador da transgressão.

A questão já não se dá mais pelo interdito do adultério, nem pelo medo de tornarem-se iguais aos cônjuges. A perda do outro, a partir do anúncio de Chow de sua percepção do que lhe ocorre, e seus sucessivos desencontros passa a ser o novo objeto do erotismo. Cabe a linguagem um entrave semelhante ao entrave honcongüês. Chow sobe uma montanha para contar seu segredo e calar o discurso . E fica a pergunta, quem são eles agora que Su Li-Zhen usa salto alto, mas já não finge ser a Sra. Chow?

Ainda em Dancyger encontramos:

Uma segunda observação é que o lugar, Hong Kong, em 1962, é mais implícito do que realmente visto. Não há cinema-verdade aqui. Hong Kong é representada por uma rua escura, um corredor lotado, uma mesa de restaurante, dois locais de trabalho. Não há nenhum sentido de superpovoamento a não ser o fato de dois casais estarem alugando quartos em apartamentos de outros. O tempo, 1962, é deduzido pelo corte das roupas, do estilo do cabelo, do tipo do relógio ou do restaurante. Tempo e espaço são deduzidos mais do que pronunciados, como foi o caso da progressão narrativa (DANCYGER, 2003: 227).

E eles estão sozinhos. Tanto a Hong Kong é para eles um fantasma, pois não se assemelha a real Hong Kong á níveis de percepção demográfica. Eles percebem poucas pessoas, os cônjuges, que vão embora, o chefe dela, os locatários de seus apartamentos, o amigo de Chow, Ping. Eles são fantasmas em Hong Kong, somente para essas pessoas eles existem, e somente essas pessoas para eles existem, é uma invisibilidade funcional, tanto por parte da câmera, que tem apenas esses corpos como objetos, como por parte deles, traduzindo o desaparecimento da Hong Kong em meio á dissolução pela percepção.

A fantasmagoria torna-se ainda mais clara quando Chow e Su Li-Zhen começam a preparar a sua separação. Começam a simular despedir-se um do outro. Su Li-Zhen reage

com melancolia e chora desesperadamente nos braços de Chow. Ele, melancólico, a abraça com afeto. Seus sentimentos confusos de apego a ela, ao fantasma da esposa e ao fantasma que ela é trazem à tona um outro espectro do filme e de Hong Kong. A nostalgia do futuro. Eles não só sentem falta de um passado que nunca viveram, como também de um futuro que recriam a cada simulação. A imagem dele chega a congelar ao som de Quizas, quizas, quizas, bolero de Nat King Cole, um dos temas do filme, enquanto ao mesmo som ela desce as escadas.

Aos poucos ela passa a ser o fantasma dele e ele o dela, num novo raio de intimidade e imitação. Su Li-Zhen transforma-se pouco a pouco no fantasma dele, vai ao hotel dele, fuma seu cigarro deixando as marcas de sua estadia, tornando-se ela mesma um pouco dele, consumindo-se e torturando-se ultrapassando o interdito da imitação apenas o suficiente para mutilar-se e a ele, para sofrer com a falta, sofrer com o desejo da nostalgia que ambos retroalimentam.

Wong Kar Wai pinta logo nos primeiros cinco minutos de filme um resumo da situação histórica e política da Hong Kong contemporânea numa metáfora sutil. As mãos femininas carregando um maço de cigarro dão lugar ao tronco balouçante de Su Li-zhen, que desfila para a câmera, trajando um modelo tradicional, fechado e até os joelhos, ao som das primeiras notas de Yumeji's theme. Entra em cena pelo outro lado do quadro uma mulher trajando um vestido vermelho decotado nas costas, os cabelos soltos num corte descoladinho característico dos anos sessenta, em que se passa o filme. Um ventilador refresca o ambiente, e a câmera desvia dele para acompanhar Chow, que deixa o ambiente e caminha pelo corredor. A câmera torna ao ambiente trazendo ao espectador voyeur as imagens da Sra Chan que cuida do marido, calçando chinelos cor de rosa. O contraste entre as senhoras denuncia o posicionamento do diretor: Hong Kong é refém do que Ackbar Abbas chama de "cultura de desaparecimento", refém de uma invisibilidade funcional, e de uma nostalgia da memória de algo que nunca existiu, devido ao processo imperialista que levou Hong Kong a ser colônia inglesa e posteriormente a conviver com a abertura de mercado que fez de sua economia uma fusão entre comunismo e capitalismo. Tal como os casamentos das duas senhoras. Su Li-Zhen é fantasma do marido, apaga-se por ele, a ocidentalizada mulher de Chow porém apaga-o. E a trama se desenvolve justamente a partir da abertura dos olhos dos protagonistas(Chow Mo -Wan. E Su Li-Zhen), dos detalhes que começam a aceitar e da dissolução dos traços dos casamentos arruinados deles com o relacionamento sobrepositivo expectral fantasmagórico dos dois entre si. E tanto a

trama objetiva quanto o conteúdo subentendido ganham, graças a abordagem sutil de Wong Kar Wai um caráter universal, com uma fronteira tão fluida quanto a entre Hong Kong e a China continental. O filme de Wong Kar Wai reflete e expõe essa situação de confusão, perda e nostalgia.

Imundície e esperança: a solidão dos fantasmas de Tsai Ming Liang

A universalidade se aplica também a *O buraco* de Tsai Ming Liang. O caos urbano, a solidão, a apatia e os sentimentos de não pertencimento aos lugares unem-se ao cotidiano e a banalidade de quem come macarrão instantâneo e cochila com a televisão ligada. A primeira aparição da vizinha de baixo (Yang Kuei-Mei) a traz á tela com um balde e um pano de chão com os quais tenta exaustivamente secar a casa cheia de infiltrações. Ela torce panos esfrega o chão, e alisa o papel de parede, tudo em tempo real. A seguir Poe a chaleira no fogo e prepara macarrão instantâneo e põe o lixo fora, sentando pra comer enquanto a televisão fala sobre o vírus e sobre receitas do mesmo macarrão.

O cinema de Tsai Ming Liang caracteriza-se pelo cotidiano silencioso de suas personagens que encaram a solidão e o vazio na segurança da rotina demonstrada em tempo real pelo diretor. Os poucos diálogos das personagens que não possuem um nome são secos e superficiais: a televisão de *O buraco* fala mais que os personagens principais e é ela quem protagoniza os primeiros instantes deste filme, ou falando de modo mais apropriado, é a voz off da ancora do noticiário que nos enche os ouvidos com notícias sobre uma epidemia em Taiwan. A chuva torrencial atormenta as personagens durante todo o longa, e essa chuva nos diz muito do que precisamos saber sobre elas e sobre o filme: as personagens transbordam o tempo todo. Tsai Ming Liang traz novamente o cenário urbano cinzento que lhe é característico, os personagens, moram em pequenos apartamentos, solitários (com o fator agravante da epidemia que é anunciada no início do filme pelo *som off* da ancora do noticiário). São fantasmas de uma cidade morta e aparentemente sem esperança. É um retorno ao tema da fantasmagoria, que rondava de certa forma *Amor à flor da pele*, só que sob outro viés, a partir da relação dos corpos com a cidade. A Taiwan de *O buraco* é um fantasma, abandonado por seus moradores. Mas quem fica oferece resistência. O vizinho de cima (Lee Kang-Sheng) continua trabalhando em sua mercearia. E a vizinha de baixo não se cansa de secar o apartamento úmido.

O que os torna um pouco menos solitários é o buraco, que, inicialmente, é para eles um estorvo. A doença epidêmica de O buraco tem por sintomas um comportamento animalesco: os afetados por ela rastejam em busca de locais úmidos e incomodam-se muito com a luz, suspeita-se da barata como transmissor e compara-se ao comportamento dela o comportamento dos doentes.

Bataille afirma, no capítulo IV de *O erotismo*, que o nojo, nascido do medo é um dos mecanismos do interdito sexual. Ele faz com que associemos nossos órgãos sexuais com o anus e consideremos portanto as partes como sujas, pudendas e proibidas; e as personagens de Tsai Ming Liang estão dominadas pelo medo, e pelo nojo. Mas a questão é que a umidade faz parte deles.

A vizinha de baixo, logo de início, é mostrada chegando em casa com muito papel higiênico (que estoca obsessivamente), secando freneticamente a casa, torcendo tecidos, e ajeitando seu papel de parede. Faz um esforço enorme para manter-se seca, enquanto se mantém presa ao raciocínio. Mas logo cai no delírio: ela é uma mulher solitária, conversa com uma amiga ao telefone e sente a necessidade de buscar uma companhia, alucina com cenas musicais exuberantes onde ela é a mocinha. Ela transborda, tem tanta energia acumulada em excesso, retida pela ausência de um gasto maior com trabalho e por falta de companhia, que a água parece não ter fim.

O vizinho é um personagem silencioso. E inicialmente está seco. O suor e a chuva o afligem mais depois de uma dedetização nas proximidades de seu trabalho, quando o gatinho de que tomava conta e sobre o qual despejava seu afeto desaparece. Sem ele, o rapaz começa a mover-se da sua inércia corriqueira em busca de um novo objeto que dê vazão à seu transbordamento. O rapaz então se entrega para o buraco. Inicialmente como um voyeur do sofrimento da moça, implicando sempre que possível com ela. O buraco, porém, vai lhe causando interesse e ele passa a vigiá-lo e cuidar dele, bem como de sua vizinha.

Em Tsai Ming Liang a carga erótica está sobre o corpo vestido, enquanto que sobre o corpo nu está a carga do corriqueiro, da rotina e do esvaziamento. O corpo erótico se veste bem: ele mora nas fantasias da vizinha do andar de baixo. As cores são exuberantes e os números imitam musicais famosos protagonizados pela estrela local Grace Chang. O objetivo da vizinha é escapar a imundície e poder sair da zona de risco, do perigo da bestialidade, mas acaba por embarcar em suas fantasias exuberantes que a conduzem

exatamente para o mesmo limite de transbordamento, o limite da transgressão erótica, onde fica sujeita à perda do controle, rumando como as vítimas a que temia igualar-se para a zona de um transbordamento tão profundo que faz com que se perca de si e das fantasias iniciais.

O rapaz, porém esta sendo afetado pelas tentativas de purificação dos outros, a dedetização, a quarentena e mesmo o veneno que ela põe na casa dela. E ele, que não nega nem teme a sujeira é aquele que escapa a doença. Sem o medo não há o interdito, portanto não há uma barreira para canalizar a violência. A violência do vizinho de cima manifesta-se sim, do risco da perda do objeto de desejo, a vizinha de baixo. E cala-se e consente em ceder o transbordamento quando percebe que este há de salvá-la.

Eles desejam água, mas não qualquer água. O nojo e o medo são o interdito dela, e ele que a agredira atirando água pelo buraco a salva justamente por seu transbordamento, ou seja, mais água, porém num gesto de sedução, um adorno, um copo. Quando sente que vai perdê-la para a doença ele tenta desesperadamente alargar o buraco, enquanto chora. Só então ele entende, e lhe oferece um copo d'água pelo buraco, ao que ela responde entregando-se a ele, atravessando o buraco que fizera tanto esforço pra conter e que era por fim a sua salvação, afinal da necessidade de dar vazão ao transbordamento é que nasce, segundo Bataille, o erotismo.

Os delírios musicais da vizinha ocupam porém outro território, o do discurso amoroso de que fala Roland Barthes (em *Fragmentos de um discurso amoroso*, 1988) - aqui, numa progressão, tanto literária quanto audiovisual, fazendo da exuberância o triunfo erótico em detrimento da vulgaridade. A primeira canção, "*Oh Calypso!*", traz a personagem num vestido extravagante com fenda nas pernas e plumas na cabeça, como um verdadeiro pássaro exibindo-se, assim como a letra que acompanha essa mise-en-scène, num elevador a personagem rebola e se exhibe de maneira quase vulgar enquanto fala de um relacionamento superficial, assim como descreve Barthes:

CIRCUNSCREVER: Para reduzir sua infelicidade, o sujeito coloca sua esperança num método de controle que permitiria circunscrever os prazeres que lhe dá a relação amorosa: de um lado guardar esses prazeres, aproveitá-los plenamente, e, de outro, colocar num parentese sem pensamento as largas zonas depressivas que separam esses prazeres, esquecer o ser amado fora dos prazeres que ele lhe dá (BARTHES 1988: 44).

Ela quer apenas que ele aproveite com ela a noite, do contrario ela há de cansar-se.

E no teor da segunda canção, se lê o que Barthes conceitua para Ausência:

Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado- quaisquer que sejam a causa e a duração- e tende a transformar essa ausência como prova de abandono (BARTHES, 1988: 27).

Lady Tigresa (sua personagem imaginária) carrega esse teor de mágoa: ela diz que não o quer mais reclamando acerca do casamento, enquanto, porém ela dança sensualmente com um extravagante vestido à moda dos anos cinquenta ocidentais e retira as luvas com a boca. Ela transfere o afeto que transborda das canções, a partir da terceira delas, “I want your Love” para o vizinho: agora que delira com ele, o vestido é mais glamouroso e perde a aura quase vulgar das alucinações anteriores. Ela assume que o deseja e cobra dele também que a deseje. E ao oferecer seu coração: “Essa palavra vale por todas as espécies de movimentos e de desejos, mas o que é constante, é- que o coração se constitui em objeto de dom- seja ignorado, seja rejeitado.” (BARTHES, 1988: 27).

E é justamente o que acontece, ele a rejeita inicialmente só que a partir deste momento o desenlace ruma por um caminho. Ela tem um objeto de desejo erótico definido á quem oferece seu dom. Torna a delirar sem o vizinho como objeto, após uma conversa com este ao telefone, em que ela toca seu próprio corpo com o papel higiênico como que tenta conter seu transbordamento. Na última cena musical, os vizinhos finalmente formam um casal, sob um discurso de amor ironicamente ingênuo, marcado pela busca da perpetuação do afeto, que se traduz também nos trajes ainda mais comportados que os anteriores. À medida que o discurso amoroso verbal tem uma ascendência o desejo expresso na indumentária torna-se menos escandaloso, num sinal de harmonia.

É esse discurso amoroso que a salva da imundície após uma crise violenta, e a mensagem de Tsai Ming Liang é clara: há esperança para Taiwan. O isolamento e fantasmagoria dos protagonistas reduzem-se pelo transbordamento, há como reduzir os efeitos que as políticas globalizantes trouxeram para a cidade. E a solução que Tsai apresenta é refinada como seu cinema. Conhecer seu vizinho além das barreiras da pós-modernidade. Ao lado mora um vizinho que bate numa criança, mas o que mora acima talvez possa lhe estender a mão.

Referências Bibliográficas

- ABBAS, Ackbar. Hong Kong: culture and the politics of disappearance. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org.). Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas: Papirus, 2008.
- DANCYGER, Ken. Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003..
- VIEIRA Jr, Erly Milton. Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo, Rio de Janeiro, 2012
- WU, Meling. "Postsadness Taiwan New Cinema". In: LU, Sheldon e YEH, Emilie (org.). Chinese Language Film. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, 76/95.
- ZHANG, Yingjin. Screening China: critical interventions, cinematic reconfigurations and the transnational imaginary in contemporary chinese cinema. Ann Arbor: University of Michigan, 2002.