

Dimensões (auto)biográficas em Hou Hsiao-Hsien

Marcos Aurélio Felipe

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

1

Resumo

Este artigo consiste em um estudo da problemática autobiográfica no cinema de Hou Hsiao-hsien e busca compreender como as dimensões históricas e filmicas, em simbiose, apresentam as trajetórias individuais como trajetórias coletivas. A partir da perspectiva de rede cinematográfica e de configuração filmica da memória e da história, analisa *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* (1985) associado às obras dos ciclos (auto)biográficos e históricos, além de outros trabalhos do diretor. Conclui que o conceito de narrativa autobiográfica, em Hou Hsiao-hsien, não é uma dimensão estritamente, pessoal, mas uma escritura intrincada com a História de Taiwan; conclui também que, ao construir-se como linguagem, os filmes constituem-se na dialética com o mundo histórico que abordam e (re)inventam.

Palavras-chave

Hou Hsiao-hsien. Narrativa (auto)biográfica. História de Taiwan.

Introdução

Em *Um tempo para viver, um Tempo para morrer* (1985, de Hou Hsiao-hsien), uma elipse parte a estrutura narrativa em duas – como fazem, comumente, Apichatpong Weerasethakul (em *Síndromes e Um Século*, 2006) e Hong Sang-soo (em *Certo Agora, Errado Antes*, 2014) – se olharmos para outros diretores asiáticos contemporâneos ainda que com distintas perspectivas formais. Constitutiva de certa continuidade que, paradoxalmente, não é da ordem do *telos* (XAVIER, 2012), no filme de Hou, essa elipse costura dois momentos de uma trajetória em formação, sem outra finalidade que não seja a da condensação das experiências no tempo (mas no sentido mais do mosaico, cujos fragmentos formam um todo, e não de partes que se justapõem de forma interdependente) e sem qualquer compromisso com “o intervalo”, quanto ao seu preenchimento, ou com elos entre uma parte e outra da narrativa.

Mais do que uma mudança abrupta, um salto entre um momento e outro da história, ao promover a passagem para a segunda fase geracional do personagem, a elipse dá-se

quando um menino, cuja história acompanhamos até aquela hora, toma um susto com um grito de dor que escuta da sala de banho onde está a se lavar da poeira do tempo impregnada no seu corpo. Vemo-lo de costas, com a câmera a registrar, a distância, o cotidiano banal, como em tantos outros. De repente, em plano fechado (quase um close-up), AHa (como é chamado por sua avó) volta-se em direção ao grito que escutara. No plano seguinte, mais aberto e, igualmente distante, está a sua mãe junto a sua irmã no leito de morte do pai¹.

Essa cena, delineada pela câmera subjetiva, é o registro de uma perda, como tantas outras que Hou rememora com a sua escritura sobre experiências e passagens no entorno dos corpos do pai, da mãe e da avó – “Três mortes que marcam, singularmente, como na *Trilogie d’Apu* de Satyajit Ray, essa história [...]; cada vez menos brutais, mais e mais misturadas com a vida dos vivos” (GIAVARINI, 2005, p. 164). Se até o momento tínhamos acompanhado a infância de AHa, quando o plano volta ao seu rosto em um enquadramento mais fechado (e, nesse caso, a concepção de plano cabe melhor do que a de quadro, pois estamos em uma unidade de tempo, de fragmentos fílmicos que se movimentam e se encaixam), a elipse

transporta-nos para a sua face mais madura: o semblante de um adolescente – quase na juventude.

Essa transição (entre tempos e espaços distintos) exprime um dos veios de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*: o espaço fílmico não é o lugar da ação dramática, mas lugar de passagem – da inocência e das experiências da infância aos desafios e às descobertas da adolescência tardia. É nesse âmbito que, ao filmar o menino que presenciou a face da morte em um *tableaux* de partida, Hou desenhou uma das mais belas (auto)biografias do cinema e eternizou um acontecimento que transcende as dimensões individuais. Isso ocorre porque, como escreveu Benjamin (2012, p. 38-39), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, uma chave para tudo o que veio antes e depois”.

Nascido no Cantão, China continental, em 8 de abril de 1947, Hou Hsiao-hsien tornou-se um diretor central do cinema contemporâneo e, mais especificamente, do Cinema Novo de Taiwan. Ainda na década de 1980, realizou o ciclo (auto)biográfico, que tem em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* uma das obras

1 “Diz-se ‘elipses’ cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada [...], exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois [acontecimentos] e restitua os elos que falta” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 96-97).

mais emblemáticas desse momento². A partir dele, analisamos a sua poética, seguindo o pressuposto de que os filmes constituem uma obra, ordenam-se e organizam-se em uma espécie de rede cinematográfica. Por isso, os demais filmes do ciclo (auto)biográfico entraram em cena (*Os garotos de Fengkuei*, 1983; *Um verão na casa do vovô*, 1984; e *Poeira ao vento*, 1986), subsidiando o trabalho analítico e permitindo enredar melhor a tapeçaria (auto)biográfica. Integramos, por consequência, o ciclo histórico: *A cidade das tristezas*, *O mestre das marionetes* (1993) e *Bons homens, boas mulheres* (1995) – além de outras obras que permitem uma maior compreensão do projeto de Hou Hsiao-hsien assentado em uma poética do recuo, “um olhar” e a “proximidade na distância” (FRODON, 2005, p. 18; BURDEAU, 2005, p. 44)³. Analisamos as problemáticas das relações entre história individual e história coletiva e, em simbiose, como são moldadas por uma escritura de memória.

Nessa perspectiva, focamos não, necessariamente, no cotejamento da vida e da obra de

Hou, procurando paralelismos que, por si só, muitas vezes são impossíveis de verificação, mas, sobretudo, na “tapeçaria (auto)biográfica”, o que envolveu conceitos como história, memória e (auto)biografia, bem como quadro, enquadramento, plano e espaço fílmico.

Narrativas de Experiências e Passagens

Nas faces dos atores que interpretam Hou Hsiao-hsien a segunda infância e na adolescência tardia (Yu An-Shun), em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, vemos espelhado o rosto do diretor chino-taiwanês da maturidade, a atualidade das expressões e as marcas do seu corpo. Impossível não fazer a correspondência, pois, de todos os atores do ciclo (auto)biográfico, a caracterização dos meninos que o interpretam, sobretudo em seus perfis e expressões, é o que de imediato mais aproxima a vida e a obra. É uma aproximação análoga em termos bióticos, sem que isso signifique uma analogia na trajetória narrada, quanto aos eventos delineados diante da câmera. Nesse sentido, pedir explicações ao diretor não responderia sobre o quanto dele

2 Hou Hsiao-hsien formou-se em cinema, em 1972, pela Academia Nacional de Artes de Taiwan. Dirigiu cerca de vinte filmes, sem contar as parcerias com outros cineastas como ator e roteirista (*Histórias de Taipei*, 1985 – de Edward Yang) e produtor executivo (*Lanternas Vermelhas*, 1991 – de Zhang Yimou). Se o Cinema Novo de Taiwan tem o seu marco no filme coletivo *In Our Time* (1982, de Edward Yang e outros), ganha reconhecimento internacional quando Hou recebe o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1989 por *A Cidade das Tristezas* (1989) (FRODON, 2005).

3 Em entrevista a Burdeau (2005, p. 88), Hou explica que, a partir de *Os Garotos de Fengkuei*, o seu método de trabalho passou a se desenvolver em dois momentos complementares: “o primeiro é ser direto” e, em seguida, “observar o mundo de longe”.

existe ou está ausente na expressão corporal daqueles jovens atores que o interpretam—especialmente, nos dois períodos cruciais para a sua formação como sujeito, social e moralmente, em constituição. Como escreveu Benjamin (2012, p. 38), o narrador “não descreve em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem viveu. O principal, para o autor que lembra, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua lembrança”. Independentemente das correspondências entre a vida e a obra, é preciso notar que Hou não cai no conto da idade da inocência (quando representa a infância), tampouco nos estereótipos e mitos típicos sobre a juventude dourada (alienada), cinza (delinvente), branca (com todas as responsabilidades) (NOVAES, 1998).

Se o realizador não precisa ter a preocupação com a reconstituição objetiva da sua trajetória, em função da problemática de escolhas e esquecimentos, intencionais ou não, que envolve a memória, essa dimensão também não pode ser o centro das preocupações do pesquisador ao trabalhar com estudos sobre (auto)biografias. Isso se dá, principalmente, porque diante do que restou e, como na abertura de *Um verão na casa do vovô*, “o que sobram são as memórias” (ou seja, a obra em si, na qual divisamos a trama e a urdidura); o que importa é como as narrativas configuram-se e, por consequência, como a “tapeçaria

(auto)biográfica” é constituída, qual é o lugar de cada pedra na arquitetura de tantos significados, sensações e percepções sobre como os sujeitos interagem com o seu habitat, movimentam-se no tempo e no espaço que, na poética de Hou Hsiao-hsien, são “como dimensões da mesma natureza” (FRODON, 2005, p. 23). Basicamente, *Um tempo para viver, um tempo para morrer* é uma obra, que, ao contrário das demais do ciclo (auto)biográfico, dá conta de um tempo mais extenso da história do cineasta por atravessar dois tempos contíguos e distintos das suas experiências infanto-juvenis.

Nesse filme, descortinam-se a infância e a juventude (ou a adolescência tardia), que se fundam na contiguidade geracional e delineiam o homem que se tornaria. Já em *Um verão na casa do vovô* e em *Poeira ao vento*, Hou trabalha cada um desses períodos de forma isolada, registrando, no primeiro, a infância (entre rios, tartarugas, personagens exóticos e familiares) e, no segundo, as responsabilidades da juventude entre Taipei e os interiores periféricos (entre amores conquistados e desfeitos, estações e vagões de trens, lazer e responsabilidades com empregos diversos). Essa abordagem mais estrita talvez decorra do fato de esses filmes serem mais vinculados às histórias dos dois principais roteiristas dos ciclos (auto)biográfico e histórico, do que à própria trajetória de Hou Hsiao-hsien, como

revelou em entrevista: “Grande parte de *Um verão na casa do vovô* foi inspirada na infância de Chu Tien-wen, e o filme, além disso, foi rodado onde ela viveu quando criança. *Poeira ao Vento* retrata a experiência de Wu Nien-Jen” (BURDEAU, 2005, p. 82) – mesmo que, em ambos, haja vestígios da sua própria travessia⁴. Já em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, esses dois momentos da trajetória de Hou inscrevem-se em um só campo (auto)biográfico. A elipse, ao vincular infância e juventude, não opõe duas personalidades distintas que, face a face, desatam. Isso ocorre, sobretudo porque Hou não julga os personagens, tampouco idealiza a idade da inocência *versus* a fase de crise (ou de personalidade instável).

Ao olhar para trás, Hou Hsiao-hsien não realizou um conto moral, em que avalia os outros e se autoavalia. Isso não ocorre sequer quando o menino AHa esconde as bolas de gude e as moedas que ganhara na partida com os colegas de rua e leva uma bronca da sua mãe. Em uma perspectiva *confuciana* assumida pelo próprio diretor: “olhar e não intervir”/ “observar e não julgar” (BURDEAU, 2005, p. 76), *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, na verdade, preocupa-se muito mais em desdobrar a tapeçaria das suas experiências, com os seus

desafios e descobertas. Revisita a cidade da infância nas suas relações com as pessoas com quem conviveu: familiares, amigos, professores e, sobretudo, com a avó – com quem parte em vão rumo ao continente e, no caminho, colhe as goiabas que o farão rememorar mais tarde quando mais uma perda se fizer visível. São dimensões de um trajeto individual entrelaçado a trajetos coletivos. Portanto, não temos um sujeito isolado, mas em interações constantes, que compartilha sensações e experiências, como o desejo manifesto por sua avó, em um diálogo de ressonâncias maiores do que seu *locus* familiar, de retornar ao continente em busca do templo dos ancestrais. Nesse instante, Hou torna-se o *narrador benjaminiano*: “que pode recorrer ao acervo de toda uma vida (que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 2012, p. 240).

Nessa perspectiva, a elipse que parte o filme em dois, em contrapartida, possibilita visualizarmos um corpo narrativo contíguo e experiências que revelam os modos como os sujeitos se constituem nas interações com o meio e com outros sujeitos. Como escreveu Giavarini (2005, p. 166-167), ao interpretar o lugar narrativo da avó de AHa nesse tríptico

4 “Em *Um Verão na Casa do Vovô*, há um cena em que o herói, em uma árvore, vê chegar uma garota. Eu filmo o longo momento de espera, os campos no horizonte, as árvores que farfalham. Esta cena vem de uma lembrança pessoal” (BURDEAU, 2005, p. 82).

contexto de memória, experiência e formação, “A história só pode ser apreendida a partir dos lugares, dos espaços, dos traços que cada um guarda na memória [...] [que promovem] a conversão paciente, custosa e incerta do tempo vivido em experiência”. Nesse percurso, se a memória é lacunar, na seleção dos eventos biográficos e na exclusão natural de outros, a natureza elíptica do cinema reflete a natureza (auto)biográfica das narrativas, pois, em consonância com o ato de lembrar, não existe linguagem mais lacunar em termos de sensação e materialidade fílmica. Isso se dá principalmente porque, ao contrário de outras linguagens do campo imagético, o cinema permite uma aproximação simulada do “real”, com os movimentos dos corpos no espaço fílmico como se fossem movimentos do mundo histórico e natural.

Se, em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, Hou concentrasse em um único momento da sua história os eventos da infância ou da adolescência tardia, outra dimensão não teria se materializado da mesma forma: o espaço fílmico como um lugar de passagens (e, portanto, de sensações), mesmo que possamos estender a outro filme do ciclo (auto)biográfico a passagem do tempo como elemento estruturante, ainda que não ocorra em uma perspectiva intergeracional. Referirmo-nos, nesse caso, a *Os garotos de Fengkuei*, que transita entre o interior litorâneo e o centro

urbano, o adolescente de muitas contendas e o jovem de responsabilidades, o enlace e desenlace dos amigos cujos fios, no final, sentimos esfacelarem-se, esvaírem-se ao vento.

A primeira parte de *Um tempo para viver, um tempo para morrer* apresenta o menino AHa nas suas descobertas e desafios, como vemos nas sequências da escola, nas quais o diretor registra quando o poder da autoconfiança domina a percepção de uma criança (no “domínio da matéria escolar”, a “supervisão” do professor não consegue impedir AHa de repassar a cola; e na cobrança, aos seus colegas, que lhes pagam em moedas, há encenações que privilegiam as interações entre os sujeitos e os espaços os mais diversos: a rua, a casa, a escola, as estradas sem retorno e sem pontes, os trilhos de trem, as oficinas de feituuras de “peão”, os mercados de rua).

Na segunda parte, uma sucessão de eventos demarca os enfrentamentos de um adolescente com o mundo circundante (a morte da mãe e da avó, a descoberta do sexo e do primeiro amor, o poder das ruas nem sempre consolidado, o confronto com a realidade depois das perdas sucessivas, a autoconfiança e a solidariedade). Todo esse universo, que Hou rememora, desenvolve-se no centro de uma câmera que documenta a rede cotidiana apenas observando os personagens – a poética do recuo, sem qualquer evidência

de intervenção, mesmo que seja mais evidente a planificação mais fragmentada (ainda que, incomparavelmente, com bem menos fragmentos do que o usual). É diferente de filmes posteriores, como *Café Lumière* (2003), com o seu quadro observacional, inabalável e irreduzível, fixo e de longa duração, a partir de um olhar distante, direto, olhando sem intervir e sem julgar. Mas, como se estivessem em rede, compartilham o “quadro cinematográfico sempre maior do que o próprio enquadramento” (GARDNIER, 2010, p. 13), no qual “cada centro de expressão e pontos focais se esvaem” (DALY, 2010, p. 40).

Sob a poética de Hou Hsiao-hsien, que gestou um cinema longe dos cacoetes narrativos (neo) clássicos – apegados ao clímax, ao plano-contraplano, à figura do herói imaculado e, nas palavras de Marc Vernet (1995, p. 122-123), à “‘história programada’ [...] com etapas obrigatórias, desvios, avanços e recuos, até a solução final” (FELIPE, 2018, p. 269), o que figura em quadro é o transcurso do tempo, o modo como os sujeitos se relacionam e ocupam os espaços – moldado e lapidado por um certo *quadro houhsiaohsieneano*. Isso é o que explica Hou ser um diretor do cotidiano, do ordinário e do banal, das ações e dos movimentos rotineiros, sistematicamente circulares, mesmo quando testemunha eventos históricos: um menino de 10 anos que, jogando “peão” com outros meninos de rua, vê de repente “a

galope” a marcha da História na cavalaria do Kuomintang, que dominou Taiwan por quatro décadas fugindo da Revolução de Mao de 1949. Tomando emprestada a observação de Benjamin (2012, p. 39) sobre Proust, Hou, mesmo quando filma a “hora sumamente individual, o faz de tal maneira que a reencontramos em nossa própria experiência”. Esse modo de filmar, como se, aparentemente, apresentasse-nos a “vida como ela é”, no seu transcurso natural e banal, Hou Hsiao-hsien domina com a consciência de quem detém os meandros do seu ofício – de quem conhece a sua história, as diversas maneiras e artesanatos que o envolvem.

Mas o que é esse *quadro houhsiaohsieniano*, aludido anteriormente? Em *Os garotos de Fengkuei*, há uma sequência em que os rapazes entram em um prédio abandonado para assistir a uma sessão de cinema negociada na rua com um vendedor de ingressos, mas, por um grande janelão de um dos compartimentos, o que veem é a cidade que se descortina no “enquadramento” (da janela) dentro do “enquadramento” (da câmera). Como escreveu Joyard (2005, p. 154), em relação a essa sequência, “O que está em jogo é apenas a concorrência entre duas imagens que partilham o mesmo plano”. Também, em *Um verão na casa do vovô*, tem-se a sofisticada composição com os personagens que, em uma decupagem milimetricamente marcada, fixam-se entre

o portão da casa e as árvores da rua, entre quadros dentro do quadro primário, quando o pai cobra do filho a responsabilidade quanto à gravidez da namorada. *Um tempo para viver, um tempo para morrer* segue esse andamento estético, com Hou criando obstáculos entre a câmera e os motivos, os quais, além de refletirem certo desejo metacinematográfico, colocam em xeque o que de fato mostra-se como sendo o motivo central da não intervenção da sua câmera, como se o que estivéssemos vendo – refração de refração – só nos chegasse por meio de enquadramentos dentro de enquadramentos.

É um procedimento que cinde o campo da imagem – como na sequência da primeira crise de tuberculose do pai de AHa, quando o quadro primário desdobra-se em quadros internos até desaguar no “close-up” das manchas de sangue sobre a (auto)biografia que o patriarca escreve na mesa de trabalho. Da mesma forma isso acontece em *Filha do Nilo*, especialmente na sequência final, quando, sentada à mesa da cozinha, a personagem de Lin Hsiao-yang (que divisamos entre as “bordas” de uma porta – segundo quadro) levanta-se e atravessa o portal entre a casa e o pátio (terceiro quadro), depois que sabe da morte do seu irmão. Com esse procedimento metafílmico, Hou cria, no mínimo, três enquadramentos dentro do enquadramento primário (descentralizado, assimétrico e em

desequilíbrio). Desnaturaliza, assim, com procedimento sofisticado de *mise-en-abyme*, o espaço por onde transcorrem os personagens, pois, como lembra Bazin (1955 citado por AUMONT; MARIE, 2012, p. 203), alguns cineastas “acreditam na imagem” enquanto outros “acreditam na realidade”.

Já em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, observa-se um dos quadros mais reveladores do seu cinema – com quase nenhuma luminosidade – em uma perspectiva visual, plástica e ótica, que testemunha os momentos de dor e sofrimento que antecedem a morte da sua mãe. Em primeiro plano, vemo-la ao lado da sua irmã, que a abana depois que retorna para casa após procedimentos médicos em função do câncer da garganta. Por trás de um “véu”, que separa o cômodo, estão os irmãos com réstias de luz sobre seus corpos distraídos diante da iminência da perda. Com a câmera a observar mais um evento de perda iminente na família, Hou configura uma cena quase religiosa pelo silêncio e pelo cuidado que emanam de uma experiência estética entre a partida e a tristeza de todas as lembranças, com o campo fundido entre a sombra e a luz diante de uma câmera moldada pela poética do recuo – “do olhar e proximidade na distância”. É, portanto, a “imagem de uma experiência coletiva”, teria escrito Benjamin (2012, p. 232) se tivesse visto o filme, “para a qual o mais profundo choque da experiência

individual, a morte, não representa nem um escândalo, nem um impedimento”.

Entretanto, ao contrário de *Flores de Xangai* (1998) e de *Café Lumière* fundados nos planos de longa duração, e fissurando uma certa lógica do *quadro houhsiaohsieniano*, observa-se no *ciclo (auto)biográfico* uma decupagem mais concreta com a propensão maior em momentos decisivos para quadros mais fechados (entre o close-up e o primeiro plano). São desvios narrativos que capturam traços e manchas (GIAVARINI, 2005) e que demarcam algum fato que se sobressaia da rede cotidiana, naturalmente, sem eventos que se constituam em “clímax (neo)clássicos” comuns às intrigas programadas que inexistem no cinema de Hou Hsiao-hsien. São os pingos de sangue sobre as anotações na mesa de trabalho do pai que visionamos após a crise da tuberculose que o acomete; a marcação na mesa escolar do menino AHa, que lhe informa da sua passagem para outro estágio escolar; é a mancha do líquido lodoso sob o corpo da avó, quando, no final, descobre-se o seu corpo já em decomposição sobre o tatame. É uma planificação que nos confronta, mesmo mediada por uma poética do recuo, que, enfim, não se furta de enfatizar passagens da trajetória de Hou quando preciso. Como escreveu Didi-Huberman (2010, p. 29, 34-35), “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, “o que é visível diante de nós, no entorno de

nós – a natureza, os corpos – só deveria ser vista como portando o *traço de uma natureza perdida*[grifo do autor]” – como todos aqueles vestígios destacados por uma câmera a perscrutar as inflexões do cotidiano ordinário e banal – que se esvai com seus imponderáveis.

O Mundo de Weibo

O mundo histórico de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, como o dos outros filmes do *ciclo (auto)biográfico* e, em parte, do *ciclo histórico*, gira, invariavelmente, sobre a “Questão Taiwan”: a luta por um Estado autônomo – na sua relação com a República Popular da China (a partir de um embate pela soberania nacional). No contexto da Revolução Chinesa de 1949, desencadeada por uma guerra civil que instalou o Regime de Mao Tsé-tung, o embate entre revolucionários e nacionalistas provocou mortes, fugas e exílios. Nesse cenário, a ilha de Taiwan tornou-se o porto seguro para os nacionalistas, que dominavam a China desde 1911, com o esfacelamento da Dinastia Qing e da monarquia milenar. Entre 1911 e 1949, o Kuomintang (KMT), que agregava os nacionalistas, e o Partido Comunista (PC), que abrigava os revolucionários, digladiaram-se incessantemente até que, no final dos anos 1940, Mao chegou ao poder, e o Kuomintang transferiu a República da China para Taiwan. Desde então, das políticas anticomunistas do Kuomintang à pressão militar e econômica dos governos comunistas, a história entre os

“dois países” foi um palco de recuos, acordos decisivos e recomeços, sem contar a tensão com as manobras militares na costa taiwanesa, como o “Conflito do Estreito de Taiwan de 1996” (ARANDA, [2011], p. 109).

Até o início da década de 1970, nos anos da Guerra Fria, a República da China (com Taipei como capital) era o Estado que tinha assento na Organização das Nações Unidas (ONU) – reconhecido, conseqüentemente, como o Estado chinês de fato. Somente a partir de 1971, é que a China comunista ganha assento na ONU, desbancando o Kuomintang de Taiwan, que se transforma em uma província rebelde e é tratada em uma crescente correlação de forças com o continente. Em 1992, com a China continental em um processo ininterrupto de abertura econômica, o presidente Deng Xiaoping propõe uma trégua, na qual a reunificação dar-se-á sob o manto de “Um país, dois sistemas”, em que Taiwan teria garantida a autonomia política, socioeconômica, jurídica, legislativa e militar. Nas décadas seguintes, dois tratados são cruciais nesse jogo de aproximações: a “Lei Antissecessão de 2005”, segundo a qual o governo comunista “tem por objetivo defender a soberania nacional e integridade territorial da República

Popular da China” (ARANDA, [2011], p. 110 – *tradução nossa*); e o “Acordo Marco de Cooperação Econômica entre a China e Taiwan de 2010”. Se, por um lado, a política de cooperação promoveu intercâmbios econômicos favoráveis aos “dois países”, por outro, a “reunificação” para resolução do conflito não ocorreu no campo político (ARANDA, 2011).⁵

Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, mas, sobretudo em *A Cidade das Tristezas e Bons Homens, Boas Mulheres* (dois filmes do ciclo histórico), Hou Hsiao-hsien testemunha os eventos e a atmosfera ideológica do conflito entre a República de Mao e Taiwan. Esse conflito infiltra-se no corpo narrativo, que, senão escapa de certo didatismo (o plano do colega de classe de AHa, que, ao retornar do pátio, bate na mesa do professor e informa a todos que “reconquistarão o continente”), não constitui registro ficcional gratuito, como se fosse apenas adereço de um percurso de formação que, necessariamente, diante da “Questão Taiwan”, não tinha como fugir das dimensões políticas do seu tempo. A sequência central, justamente a que documenta os incidentes das comemorações do 47º aniversário da República da China, em 1954, envolve o combate entre aviões dos “dois países”, quando,

5 No momento em que escrevo este tópico, acesso uma matéria do The New York Times, do final de 2017, reportando a coletiva da presidente de Taiwan Ing-wen sobre “a pressão militar chinesa” (HORTON, 2017).

tecendo o cotidiano das horas domésticas, a família de AHa escuta pelo rádio a queda de dois aviões taiwaneses e de cinco aviões chineses, em típicos anúncios radiofônicos triunfalistas, com a locução tensa dos últimos acontecimentos e a glorificação dos heróis mortos, coincidentemente, nas comemorações da Festa Nacional do “10 de outubro de 1911” (Duplo-dez)⁶. Em poucas palavras, Hou testemunha o tecido poroso da “propaganda político-ideológica” da época da sua infância.

Antecedendo e sucedendo a essa sequência, com outras duas cenas, Hou cria a ambiência política, psicológica e ideológica da Taiwan do seu tempo de menino. São momentos em que, das ruas à sala de aula, AHa, repentinamente, ao virar o rosto para outro ângulo da rua, presença, da altura dos seus 10 anos de idade, a força da cavalaria militar taiwanesa; na escola, aprende com o colega a necessidade de “reconquistar o continente” e, portanto, qual é o “destino manifesto” da nação (o colega de classe, ao lhe ser perguntando quem havia lhe dito isso, informa que fora o seu professor). Lembramos que, nesse contexto, Hou não traça uma ambiência de medo própria de um regime de força como o que dominava Taiwan, com os nacionalistas ocupando

o espaço e procurando dominar os corações e as mentes dos taiwaneses. A política entra naturalmente na materialidade narrativa, desde a abertura, quando, em *off*, ouvimos o próprio Hou narrar que, apenas 40 dias após o seu nascimento, o seu pai saiu do continente e passou a morar na ilha e depois trouxera a sua família (a sua mãe, esposa e seus cinco filhos: Hou só teve dois irmãos).

Como explica Benjamin (2012, p. 221), os narradores estão sempre inclinados a “começar a sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria”. Nesse sentido, as marcas de autoria na obra não estão apenas nas marcas do corpo dos dois atores, mas também nas palavras iniciais biográficas que abre a história que passamos a acompanhar.

Nessa estrutura em que os personagens são colocados entre dois regimes de força, talvez a imagem mais forte do exílio, de uma psicologia da memória e de uma história coletiva, seja a da avó de Hou Hsiao-hsien, que, em vão, tenta retornar ao continente pela Ponte de Mei-kiang. Esta é uma ponte que

6 “1911: Na China, movimento insurrecional de 10 de outubro (O Duplo-dez) que cria as condições da queda dos Qing e anuncia a ascensão da corrente republicana” (TASSY, 2005, p. 229-230).

nunca encontra, mas que está sempre em perspectiva para nortear a travessia de volta, pois pensava ela que era possível retornar ao continente apenas caminhando. Seu desejo é poder retornar ao “templo dos ancestrais”, como aconselha a AHa quando este lhe pergunta para que precisam fazer o percurso. No palco da história do século 20, *Um tempo para viver, um tempo para morrer* dialoga com os eventos históricos, a partir do campo das sensações mais do que da contextualização historiográfica. Por isso, Hou valoriza a audição dos eventos pelas ondas do rádio, sentidas coletivamente no âmbito familiar; o olhar do menino em direção ao pisotear tonitruante dos galopes da cavalaria; a sonoridade arrebatadora das motos e dos caminhões militares em um quadro noturno, quando o pai de AHa levanta-se e sente os sons como a invadirem a sua casa. Como o narrador benjaminiano, Hou Hsiao-hsien não está interessado na “explicação verificável” ou no “encadeamento exato de fatos determinados”, mas em condensar o “fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 2012, p. 226-227).

Da mesma forma, *A cidade das tristezas* e *Bons homens, boas mulheres* são filmes do ciclo histórico que se voltam para o período entre o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, quando Taiwan torna-se independente do Japão; para os momentos imediatamente anteriores e posteriores à instalação da República Popular da China, em 1949; e, sobretudo, para as consequências humanitárias no campo dos direitos civis e humanos. No centro das narrativas (auto)biográficas e históricas, Hou cria atos de memória intrafilmmicos⁷, como vemos em *Um tempo para viver, um tempo para morrer* quando, após a morte da mãe de A Ha, a sua irmã lê trechos da (auto)biografia que sempre víamos o seu pai escrever (que, por sua vez, remete ao diário que o próprio Hou Hsiao-hsien escreveu na faculdade e deu origem ao argumento do filme)⁸. Vemos esses atos desenvolverem-se depois, quando ela rememora o dia em que AHa a acompanhou na viagem de trem a fim de realizar o exame para o Instituto Educacional; e no segmento em que soube da admissão para

7 Uma dimensão narrativa que não é externa ao filme (ou o precede e o determina), ou seja, que impulsiona e molda a existência de uma obra de cinema – como vimos analisando em Hou Hsiao-hsien. Em sua obra, no entanto, enredando com a perspectiva clássica autobiográfica, os personagens, as cenas e os procedimentos revelam que, no corpo da própria carne narrativa, criaram-se instantes, atos e procedimentos de memória internos – que nomeamos de atos de memória intrafilmmicos.

8 “Quando eu era jovem, era um garoto muito disperso, mas, entrando na universidade, comecei a escrever minhas memórias. *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* é inspirado nesse caderno que eu redigi quando estudante” (BURDEAU, 2005, p. 82).

o colégio, cujo resultado lhe foi transmitido por seu pai, orgulhoso da filha que tinha. Em outra sequência, como uma narradora interna do filme(auto)biográfico, o ato de memória interno materializa-se na sua mãe rememorando o tempo em que o marido foi para o sul aprender as práticas do comércio, começou a ensinar e entrou na faculdade.

Entre “documentos ficcionais” e “ficções históricas”, as narrativas (auto)biográficas de Hou Hsiao-hsien desenvolvem outra dimensão de adaptação do mundo histórico. Por meio de tomadas diretas, no prólogo de *Um verão na casa do vovô*, registra o discurso da oradora da turma de formandos do colegial em Taipei, os estudantes em colunas cantando o hino nacional e a movimentação na escola. Assim, Hou coloca-nos diante de planos dominados por um viés quase documental – senão reais, concretos na intenção. Como escreveu Eisenschitz (2005, p. 157), “A sequência situa assim um ponto de partida: a cidade que a gente vê ainda nos minutos que seguem, um momento, um país no qual o funcionamento militar se estende à escola”. O mesmo acontece quando o diretor produziu o registro, visivelmente documental, dos mercados de rua no final de *Os garotos de Fengkuei*, quase a invadir o *tableaux* ficcional. Em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, o registro chega ao limite, por meio de uma “fotografia fictícia”, quando, em determinada sequência, um

fotógrafo fora de campo posiciona-se frente a uma turma de professores e alunos para fazer a foto diegética que se transforma na “fotografia real” da turma da escola de Hou, com o tempo inscrito no sépia e nas marcas dos rostos dos ex-alunos eternizados naquela imagem. Nesse momento, a fotografia diegética (que não chega a ser uma foto de fato, pois fica no nível do plano) dá lugar à fotografia do acervo do realizador, o que nos leva, a partir de Leutrat (1995, p. 30), a perguntar: afinal, “qual é a imagem que absorve a outra” nesse processo em que a “ficção” é absorvida pela “realidade” no instante em que o plano congela e se transforma em fotografia/realidade?

Se a “Questão Taiwan” não é secundarizada, em *A assassina*, Hou Hsiao-hsien cria uma moeda de duas faces, a partir de uma alegoria histórica (XAVIER, 2005). O filme versa sobre o passado e o desejo de futuro, configurando uma “narrativa de fundação nacional” ou uma “alegoria de esperança”, com a “figuração do tempo histórico”, “o passado recapitulado” e “o futuro anunciado”, como analisaria Ismail Xavier (2012, p. 18). Nesse mundo ambivalente, acompanhamos os movimentos discretos e a dimensão ótica de Nie Yinniang (Qi Shu), que, afastada da família, é treinada para matar. Se, para Benjamin (2012, p. 249), “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas preenchido

de ‘tempo de agora’”, na escritura fílmica de Hou – o distante nono século chinês, quando a Corte Imperial entra em conflito velado com a província rebelde de Weibo, que luta por sua soberania – o “tempo de agora” impregna de contemporaneidade a contenda do passado, domina o corpo narrativo e plástico para além do testemunho sobre como os sujeitos lidam com os seus sentimentos e as decisões entre a luz e a escuridão. Com uma encenação dos movimentos sutis dos corpos e dos olhares, com o filme no entorno da atmosfera do *Wushia*⁹ e o modo de filmar a cena, sobretudo as cortinas entre as quais sentimos a presença dos personagens, Hou transporta para o passado a atualidade da China continental (a Corte Imperial) e a ilha de Taiwan (Weibo). Isso nos permite fazer uma leitura histórica do filme, a partir das suas “zonas não visíveis de realidade”(FERRO, 1992, p. 19)¹⁰.

(Auto)biografias Coletivas

Menos em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, já que, segundo o próprio diretor, “O filme é inteiramente inspirado em minhas lembranças” (BURDEAU, 2005, p. 82), a face (auto)biográfica estrita a Hou Hsiao-hsien não

se sustenta quando pensamos no “*ciclo (auto) biográfico*” que agora colocamos entre aspas. Entretanto isso não significa anular-se, mas sim, paradoxalmente, ganhar capilaridade (auto)biográfica na condição de documento ficcional (ou de ficção histórica), sobretudo porque são experiências compartilhadas com os roteiristas dos seus filmes, incluindo, naturalmente, o *ciclo histórico*. Portanto, não são memórias fílmicas de um único sujeito, visto que também “pertencem” aos roteiristas Chu Tien-wen e a Wu Nien-jen (BURDEAU, 2005). Ao refazer a sua (auto)biografia, por um lado, identifica-se que há camadas (auto)biográficas dos colaboradores intercaladas, cocomitantes e/ou análogas nas diversas obras; por outro, o próprio termo carrega consigo a palavra (auto)biografia. Isso implica que, além de colocar em cena a sua história e a dos seus colaboradores em uma perspectiva autobiográfica (sem parenteses), Hou produz biografias fílmicas de sujeitos históricos, que apontam para uma temporalidade mais elástica e fora do seu eixo geracional: Li Tian-lu (*O mestre das marionetes*) e Chiang Bi-yu (*Bons homens, boas mulheres*). Ampliando o termo cunhado por Frodon (2005, p. 19), que o utiliza para designar apenas os filmes históricos, é mais

9 Típico gênero chinês de artes marciais que perpassa o cinema e a literatura.

10 Emma Tassy (2005, p. 229-239), ao cotejar a História da Ilha Formosa e a obra de Hou Hsiao-hsien, sistematizou um painel comparativo em que paralelizou fatos históricos retratados nos filmes como demonstrativo da intersecção entre cinema e história.

apropriado, portanto, falarmos em “(auto)biographie collective”.

Além disso, a ideia de ciclo na obra de Hou Hsiao-hsien precisa ser relativizada, pois, a exemplo de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, que contém dimensões (auto)biográficas e históricas, os filmes de Hou perpassam os diversos ciclos e, muitas vezes, sucedem-nos. Justamente por isso não se sustenta o *ciclo houhsiaohsieneano* com começo e fim – determinado em um dado período ou temporalidade. Vide *Flores de Xangai*, que, ao remontar as “casas de flores” dinásticas do final do século 19, sucede *Adeus, ao sul*, uma obra visceral sobre a Taiwan contemporânea que, por sua vez, é posterior aos três filmes do *ciclo histórico* (1989-1993). Por um lado, é preciso notar também que a dimensão histórica em Hou Hsiao-hsien não se resume à Questão Taiwan, uma vez que algumas obras remontam ao período imperial (o segundo episódio “Um Tempo para a Liberdade”, de *Três tempos*, localizado no limiar da queda da Dinastia Qing, em 1911; além do próprio *Flores de Xangai*) e à colonização japonesa (1895-1945) (em *O mestre das marionetes*, 1993; e em *Bons homens, boas mulheres*). Ainda assim a Questão Taiwan não é colocada em segundo plano, pois, de forma indireta, Hou refaz as origens

e os desdobramentos da contenda entre a Ilha Formosa e a China Comunista, o que abre outras janelas que tornam essa problemática ainda mais complexa.

Pensando o cinema como contexto do próprio cinema, os ciclos(auto)biográficos e históricos invadem-se e, em simbiose, alimentam-se, permitindo a urdidurado tecido complexo das (auto)biografias de Hou Hsiao-hsien, e revelando a relação mais estreita entre histórias individuais e histórias coletivas. *O mestre das marionetes*, filme no qual Hou refaz a trajetória de um *titereiro*¹¹, inicia-se em 1895, quando, por meio do *Tratado de Shimonoseki*, o Império Qing entrega Taiwan ao Japão, cuja colonização encerra-se com a saída dos japoneses da ilha, em 1945, por ocasião do término da Segunda Guerra Mundial. Entre a ficção e o documentário, com o depoimento do velho Li Tian-lu (1910-1998) e (re)encenações de eventos narrados, esse filme refaz a história da colonização da Ilha Formosa pelo Japão. Se *Um tempo para viver, um tempo para morrer* inicia-se já na Taiwan ocupada pelo Kuomintang, pós-Revolução de Mao, Hou também registra o período anterior: a sina de um território com antecedentes de ocupação por outro país e quando a arte está a serviço do poder, pois o teatro de marionetes transforma-se

em máquina de propaganda política. Se as (auto)biografias fílmicas são mais iluminadas, no sentido de apresentar quadros com mais visibilidade, em *O mestre das marionetes*, o *tableaux houhsiahsieniano* configura uma maior densidade de zonas escuras, com destaque para o *chiaroscuro*, que se sobressai nas cenas do personagem de Tian-lu na mesa do bordel e desenha um cenário composto por apenas um ponto de luz no centro, com réstias sobre os rostos e os objetos, com o restante do ambiente às escuras¹².

A fotografia, de certo modo, aproxima-se dos tons de sépia de *A cidade das tristezas*, em que o *tableaux* parece mais uma velha fotografia, com as cores borradas e os objetos sem a luminosidade dos quadros mais clássicos. O jogo entre documentário e ficção, em *O mestre das marionetes* – com “dois espaços-tempos coexistindo no plano” (MANDELBAUM, 2005, p. 185) – produz uma relação mais livre do filme como procedimento de reconstituição; já no primeiro filme do *ciclo histórico* – que cobre o período entre a independência colonial do Japão, em 1945, e a instalação da República Popular, em 1949 – o tempo e o espaço estão mais, historicamente, caracterizados apesar de a(re)encenação, necessariamente, não

significar o seu enquadramento nos códigos do “filme de época” (em termos de compromisso com o detalhe como em *Flores de Xangai*).

Assim como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, *A cidade das tristezas* também trabalha com atos de memória intrafílmicos, com a narrativa, em parte, sendo conduzida pelo diário escrito pela personagem Hinomi (HsinShu-fen), e por instantâneos de planos e sequências a revelarem eventos relacionados “ao que aconteceu”. Esses são instantes que surgem “do nada” como a nos transportar para o passado quando algum fato inscreve-se na superfície. Como exemplos, destacam-se a captura e a execução do irmão de Hinomi (amigo do personagem de Tony Leung Chiu-wai, com quem ela se casa), eventos que nos chegam quando o casal recebe uma carta. Mas, diferente do *flashback* demarcado, o que entra em cena são imagens com outras texturas que estabelecem uma ponte com o passado como se fosse o próprio filme que, “conscientemente”, rememorasse.

Na estrutura dual de *A cidade das tristezas*, em que o filme de gângster e o filme político andam lado a lado, as consequências das correlações de poder da máfia local e do processo

12 Ícone do Teatro de Marionetes, personagem central de *O Mestre das Marionetes*, Li Tian-lu atuou também em *Poeira ao Vento*, *A Cidade das Tristezas* e *Filha do Nilo*.

de repressão permitem a Hou Hsiao-hsien testemunhar a constituição histórica de Taiwan e a intolerância de todo regime de força. A obra tem momentos que nos prendem pelo artesanato, como aquela abertura com a luz que acende em um pendente sobre a mesa e prenuncia o nascimento de uma criança. Dá-se um jogo de intratextualidade (FELIPE, 2018 – citando Song Hwee Lim), que relaciona elementos internos da narrativa que se refletem, com a luz que se apaga em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, que, nesse último, anuncia a morte do pai de A-Há – instante em que luz e sombra dialogam em um processo metafílmico que marcam suas composições. Ademais, essa dimensão prolonga-se no flerte com o “cinema silencioso”, como se voltássemos aos seus primeiros tempos, com Wen-Ching (Tony Leung Chiu-wai) e os letreiros em cartelas com as palavras os bilhetes que escreve para poder se comunicar. Tal dimensão, em *Três tempos*, é levada ao limite, especificamente no segundo episódio, “Um tempo para a liberdade”, ao adentrar os códigos e as tradições chinesas do concubinato, a partir do contexto dos bordéis de luxo da Taiwan sob o jugo japonês. É um episódio sem qualquer diálogo audível e, também, com as cartelas a nos situar frente ao que os personagens pensam e conversam – obedecendo ao sistema de “recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros” típicos do período silencioso (AUMONT; MARIE, 2012, p. 202).

Tanto em *A cidade das tristezas* quanto em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, a relação entre vida e morte é permanente, com a última deixando um rastro de perda (na dimensão familiar) e de horror (na dimensão política). Diferentemente, *O mestre das marionetes* apresenta um personagem que, em 1993, vinha do início do século e, no seu *recit* (auto)biográfico (como segunda materialidade narrativa do filme), parecia carregar todas as épocas da História de Taiwan. Em *Bons homens, boas mulheres*, terceira obra do *ciclo histórico* – que, nas palavras de Frodon (2005, p. 19), inventa “*dispositifs nouveaux*”, “um prisma temporal e narrativo complexo” –, o diretor aprofunda a metalinguagem colada à problematização histórica, ao confrontar a colonização japonesa e a repressão do Kuomintang (quando, da fuga dos nacionalistas chineses em função da Revolução de Mao, passou a governar a ilha até 1987). Se, de forma indireta, com a composição de quadros dentro de quadros, há uma referência metafílmica, promovendo mais concretamente certa espacialidade com situações e objetos sendo registrados nos diversos níveis do campo da imagem pelos enquadramentos em abismo, essa autorreferencialidade também modula *A cidade das tristezas* e *O mestre das marionetes*.

No entanto, em *Bons homens, boas mulheres*, o metafilme está no próprio corpo narrativo, como uma das suas estruturas e principal

vetor de “reconstituição histórica”. Nessa obra, os personagens optam pela resistência continental ao poderio japonês e respondem com a vida em decorrência da política de execuções do Kuomintang. Como em *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, Hou parte o filme em dois, mas com passado e presente, ficção e (re)encenação em alternância. Por um lado, como figuras do tempo presente, desenvolve personagens à margem em uma Taiwan contemporânea, desdobrando-se entre a prostituição e o crime, os quartos fechados e as drogas, com o filme de gângster modulando comportamentos e ações. Por outro, a partir de outras texturas, com a regulação do que deve ou não se apresentar como fato ou ficção, temos um “filme histórico” sendo realizado dentro do filme, no qual acompanhamos um grupo de médicos (intelectuais de classe média) que, mesmo vivendo em Taipei, opta pela resistência ao domínio japonês. *Bons homens, boas mulheres*, nas palavras de Erwan Huguin (2005, p. 191), é uma obra que se apresenta como “uma lente fundida até a superposição – do passado e do presente, do fora de campo e do campo, da anedota e do trágico, do íntimo e do histórico [...] filme-passageiro por excelência” – desdobrando temporalidades em suas camadas mais básicas, entrelaçando-as e separando-as em um jogo de enlace e desenlace narrativo sem precedentes.

Considerações finais

A memória é lacunar e descontinuada, com os claros e os escuros quase sempre dominando o percurso de volta – o refazimento dos caminhos sinuosos, das curvas imprecisas, dos esquecimentos sem equilíbrio e lembranças não compartilhadas (ou, quando compartilhadas, espaços de revisões permanentes, que se assemelham a uma tapeçaria, invariavelmente, imperfeita). Essa é uma descrição que Hou Hsiao-hsien condensou na psicologia de uma personagem no exílio, especialmente na imagem do retorno impossível da avó de AHa ao continente. Condensou também, imageticamente, na abertura de *Poeira ao vento*, na qual o *travelling* frontal do trem que atravessa as montanhas taiwanesas, entre instantâneos de túneis e descampados verdejantes, luz e escuridão absolutas, “Faz irresistivelmente circular o sentimento do tempo sobre a via sinuosa da memória” (VASSE, 2013, p. 66). Esses cenários atravessados pelo trem revelam a imprecisão da memória das narrativas (auto)biográficas fílmicas, sendo moduladas por elipses e autorreferencialidade, por *atos de memória intrafilmmicos* e pela indeterminação formal da poética de Hou Hsiao-hsien.

Se, afinal, o que de fato aconteceu ou “e o que aconteceu depois?”, como nos lembra Benjamin (2012, p. 230), é uma questão própria da urdidura de qualquer narrador, essa é a questão mais do que apropriada da escritura (auto)

biográfica de Hou Hsiao-hsien. Mais do que qualquer explicação sobre um período que tenha vivenciado da História de Taiwan, são os desdobramentos temporal e espacial no entorno de um percurso de formação o que se inscreve nas imagens de *Um tempo para viver, um tempo para morrer*, a partir do traçar de sensações e atmosferas, passagens e experiências, que revisita períodos diversos da sua trajetória e da história do “seu país” – nas relações com regimes de forças, correlações de poder e testemunhos de resistência política. Ao mesmo tempo, as trajetórias dos sujeitos, em simbiose, integram as trajetórias coletivas na esfera familiar ou geracional. Esse invólucro, que se forma a partir dos ciclos (auto)biográficos e históricos, não pode ser resumido a um período fechado (o que quebra a própria noção de ciclo). A dimensão histórica atravessa todas as décadas da sua obra, incluindo os filmes (auto)biográficos e as obras híbridas (indeterminadas quanto ao gênero e ao objeto que abordam). Ampliando o termo, é mais apropriado falarmos, portanto, em “(auto)biografia coletiva” e não, propriamente, em ciclos determinados, o que provoca o desdobramento do termo (auto)biográfico, já que a escritura de Hou Hsiao-hsien tem uma dimensão pessoal (quando pensamos no diretor) fundindo-se em uma dimensão estritamente biográfica e, paradoxalmente, coletiva (ao se voltar para a história de personagens reais).

Em seu ensaio clássico, Benjamin (2012, p. 214) condensa o poder do narrador nas figuras do viajante, que coleciona causos, informações e conhecimentos, e do habitante local sedentário, que reúne lendas e mitos, histórias e tradições. Do ciclo (auto)biográfico ao histórico, além das obras que atravessam sua filmografia sem, necessariamente, limitarem-se a esses ciclos, Hou Hsiao-hsien é um híbrido benjaminiano. Como viajante do tempo, sem sair da sua comunidade, sua escritura retornou ao nono século chinês para descortinar o gênero *Wushia*, (re)dimensionando ambientes, figurinos e personagens no centro das suas correlações de forças entre um poder central e as províncias rebeldes; retornou também às casas de flores imperiais, às concubinas e ao poder descentralizado; e ao tempo das marionetes. Refez, com um dos seus colaboradores, a primeira metade do século 20 da Taiwan colonizada pelo Japão. A cada filme, entre o passado e o presente, Hou Hsiao-hsien produziu documentos em série nunca sobre si apenas, mas sobre o seu entorno cultural, político e histórico. É uma escritura que, permanentemente, atualiza o passado, restitui e devolve as imagens da história, no sentido político, como coloca Didi-Huberman (2015, p. 223), “não como lugares-comuns [...], mas como o *lugar do comum*”.

Esse entrelaçamento entre vida e obra, na poética de Hou Hsiao-hsien, é orgânico.

Desse modo, os fatos (auto)biográficos são antes filmicos, que, em simbiose, ganham forma em procedimentos que o diretor trabalhou preocupado com a imagem e com a realidade. Portanto, os *taches, traces e récits* (GIAVARINI, 2005), na condição de indicativos da conversão do tempo vivido em experiência, mais do que apontarem momentos de *passagem* como dimensões temáticas, são antes fatos da realidade que se condensam em planos subjetivos (as marcas de sangue sobre o papel); *atos de memória intrafilmmicos* (as evocações narrativas do passado); e em instantes elípticos e metafílmicos (como já analisamos em termos de composição). São dimensões interfaciais que vemos condensadas em uma cena de *Dias de outono* (1960), de Yasujiro Ozu, quando a personagem interpretada por Setsuko Hara justifica para a filha a razão pela qual não se casará uma segunda vez: “Eu ainda convivo com as memórias do seu pai” – o que explica a sua resignação, o seu silêncio e a sua solidão. Em suma, não são tempos e espaços da realidade, mas tempos e espaços, personagens e sentimentos filmicos, entrelaçado com o mundo histórico que a poética de Hou Hsiao-hsien representa, deforma, inventa, tensiona, reflete, articula, re inventa, constrói, desmonta, revela, refrata, deflete, ausenta, fissa e devolve-nos como arte e como cinema.

Referências

- A ASSASSINA. Título original: Cikè Niè Yinniáng. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 2015. (1h 45min).
- A CIDADE das Tristezas. Título original: Beiqíng chéngshì. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 1989. (2h 37min).
- ADEUS, ao Sul. Título original: Nan guo zai jian, nan guo. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Japão: 1996. (2h 4min).
- ARANDA, Isabel Rodriguez. Los desafíos a la reunificación de China y Taiwán: la Ley Antisecesión (2005) y el Acuerdo Marco de Cooperación Económica (2010). **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 54, n. 1, p. 105-124, [2011].
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50. (Obras Escolhidas I).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras Escolhidas I).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252. (Obras Escolhidas I).

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

BURDEAU, Emmanuel. Les aléas des l'indirect. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 37-48.

BURDEAU, Emmanuel. Rencontre avec Hou Hsiao-hsien. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 65-133.

CAFÉ Lumière. Título original: Kôh jikô. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia; Japão: 2003. (1h 48min).

CERTO Agora, Errado Antes. Título original: Ji-geum-eun-mat-go-geu-ddae-neun-teulli-da. Diretor: Sang-soo Hong. Coreia do Sul: 2015. (2h 1min).

DALY, Fergus. Sobre quatro formas prosaicas que podem resumir a poética de Hou. **Catálogo – Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas**, p. 37-41, [2010].

DIAS de Outono. Título original: Akibiyori. Diretor: Yasujiro Ozu. Japão: 1960. (2h 8min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 205-226.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

EISENSCHITZ, Bernard. Un Été Chez Grand Père. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 157-162.

FELIPE, Marcos Aurélio. Problemáticas do contemporâneo em Tsai Ming-liang:

memória, distanciamentos e sexualidade.

Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 5, n. 2, p. 257-283. 2018. <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/361>>. Doi:10.14591/aniki.v5n2.361

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

FRODON, Jean-Michel. En Haut du Manguier de Fengshan, Immergé dans l'espace et le Temps. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 11-28.

GARDNIER, Ruy. Hou Hsiao-hsien, chefe da experiência. **Catálogo – Hou Hsiao-hsien e o cinema de memórias fragmentadas**, p. 13-15, [2010].

GIAVARINI, Laurence. Un Temps pour Vivre, Un Temps pour Mourrir. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 163-168.

HIGUINEN, Erwan. Good Men, Good Woman. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 191-194.

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

HORTON, Chris. Taiwan President Says China's Military Expansion Could Destabilize Asia. **The New York Times**. Publicado em: 29 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/12/29/world/asia/taiwan-china-tsai-ing-wen.html>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

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

JOYARD, Olivier. Les Garçons des Fengkuei. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiers du Cinema, 2005. p. 145-150.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LANTERNAS Vermelhas. Título original: Da hong deng long gao gao gua. Diretor: Yimou Zhang. Tailândia: 1991. (2h 5min).

LEUTRAT, Jean-Louis. Cinema & história: uma relação de diversos andares. **Imagens**, São Paulo, Editora da Unicamp, n. 5, p. 28-33, ago./dez. 1995. (Cinema 100 anos).

MANDELBAUM, Jacques. Le Maître de Marionnettes. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiersdu Cinema, 2005. p. 185-190.

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

MILLENNIUM Mambo. Título original: Qianxi mǎnbo. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. França: 2001. 1 (1h 59min).

NOVAES, Regina. “Apresentação”. **Comunicações do ISER**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 17, p. 5-13, 1998.

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

SÍNDROMES e um Século. Título original: Sang sattawat. Diretor: Apichatpong Weerasethakul. França: 2006. (1h 45min).

TASSY, Emma. Taiwan, Histoires et histoires. In: FRODON, Jean-Michel (Org.). **Hou Hsiao-hsien**. Paris: Editions Cahiersdu Cinema, 2005. p. 227-239.

TRÊS Tempos. Título original: Zui hao de shi guang. Diretor: Hsiao-Hsien Hou. Tailândia: 2005. (2h 12min).

UM TEMPO para Viver, um Tempo para Morrer. Título original: Tóngnián wangshì. Diretor: Hou Hsiao-hsien. Taiwan: 1985. (2h 18min).

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

VASSE, David. L'artdutemps cardinal. In: FIANI, Antony; VASSE, David (Org.). **Le cinema de Hou Hsiao-hsien**: espaces, temps, sons. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2013. p. 63-72.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 339-380.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

(Auto)Biographical dimensions in Hou Hsiao-Hsien

Abstract

This work is a study of the autobiographical problematic in the films of Hou Hsiao-hsien. It examines how the historical and filmic dimensions, in symbiosis, present the individual trajectories as collective trajectories. From the perspective of the cinematographic network and the filmic configuration of history and memory, it analyses *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* (A Time to Live, A Time to Die, 1985) associated to the (auto)biographical and historical cycles, as well as other works of the director. The work concludes that the concept of autobiographical narrative in Hou Hsiao-hsien is not strictly a personal dimension, but a writing that is intricately linked to the history of Taiwan, and also that the films, construed as language, are constituted in the dialectic with the historical worlds they (re)invent.

Keywords

Hou Hsiao-hsien. (Auto)biographical Narrative. History of Taiwan.

Dimensiones (auto)biográficas en Hou Hsiao-Hsien

Resumen

Este artículo es una investigación de la problemática autobiográfica de Hou Hsiao-hsien en el cine y busca comprender cómo las dimensiones históricas y filmicas, en simbiosis, presentan las trayectorias individuales como trayectorias colectivas. Desde la perspectiva de la red cinematográfica y la configuración filmica de la memoria y la historia, analiza *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* (1985) asociado a las obras de los ciclos (auto) biográficos e históricos, así como a otras obras del director. Concluye que el concepto de narrativa autobiográfica en Hou Hsiao-hsien no es una dimensión estrictamente personal, sino una escritura intrincada con la historia de Taiwán; También concluye que, al constituirse como lenguajes, las películas se constituyen en la dialéctica con el mundo histórico al que se acercan y (re) inventan.

Palabras clave

Hou Hsiao-hsien. Narrativa (auto) biográfica. Historia taiwanesa.

Marcos Aurélio Felipe

Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. | E-mail: aurelio.felipe@uol.com.br
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5529-0100>