

## TEMPORALIDADES QUEER E ESPAÇOS LIMINARES NO CONJUNTO “WALKER”, DE TSAI MING-LIANG

Renato Trevizano dos Santos<sup>1</sup>

Cecília Antakly de Mello<sup>2</sup>

### RESUMO

O trabalho analisa o conjunto *Walker*, de Tsai Ming-liang, composto por uma série de curtas, médias e longas-metragens, pensados como videoinstalações para circular em espaços de museus e galerias de arte. A liminaridade de tais espaços, isto é, sua característica transitória, como locus de passagem, configura uma instabilidade explorada internamente nas obras de Tsai, com implicações identitárias. Nos filmes do conjunto, o monge interpretado por Lee Kang-sheng, ator de quase todos os filmes do diretor, move-se de maneira extremamente lenta, como um corpo estranho, por espaços liminares — ruas abarrotadas, escadas, corredores, praias, galerias vazias etc. —, estabelecendo temporalidades queer, com sobreposição de ritmos e estratos de tempo. Como aporte bibliográfico, recorreremos a Jean Ma para pensar a temporalidade queer, a partir da coletânea do *Realismo fantasmagórico* (org. Cecília Mello, 2015); sobre aspectos gerais da obra de Tsai, há livros e artigos diversos, de pesquisadores como Fran Martin, Nicholas de Villiers, Song Hwee Lim, Tiago De Luca, Elena Tyushova etc.; por fim, para refletir sobre os espaços liminares, reportamo-nos a autores de distintos campos, da filosofia à arquitetura, passando pela arte contemporânea e pela psicologia, sem perder de vista a experiência particular do cinema, que se complexifica com o gesto queer — borrador das fronteiras entre as artes e seus circuitos exibidores — operado por Tsai Ming-liang.

**Palavras-chave:** Cinema queer contemporâneo, Cinema taiwanês, Espaço liminar, Temporalidade queer, Tsai Ming-liang.

1 Mestre e Doutorando pelo PPGMPA-ECA-USP. renato.trevizano.santos@usp.br.

2 Professora orientadora livre-docente da Universidade de São Paulo. cicamello@yahoo.co.br.

## INTRODUÇÃO

Tsai Ming-liang (1957-) é um cineasta malaio radicado em Taiwan, país de onde provém quase a totalidade de sua produção cinematográfica – com algumas incursões no exterior, como na França (em *Que horas são aí?* [2001]; *Face* [2009]; *Journey to the West* [2014]), ou mesmo de retorno à terra natal, filmando na capital da Malásia, Kuala Lumpur, *Eu não quero dormir sozinho* (2006) e *Madame Butterfly* (2009). O caráter itinerante de sua obra<sup>3</sup>, que trafega por países distintos ou mesmo dentro de uma mesma cidade, mormente Taipei, capital de Taiwan, é bastante notável, repercutindo no corpo dos espectadores. Seus personagens efetivamente perambulam pelas ruas da cidade, vagam por longos corredores vazios ou buscam debalde uma passarela desaparecida, em meio ao trânsito estonteante da metrópole. Configuram-se espaços liminares, isto é, de passagem, transitórios, ligações de um ponto a outro. Em geral abarrotados de transeuntes, geram o sentimento de inquietude quando desocupados, levando-nos ao “infamiliar” (*Unheimliche*), de Freud (2021).

O impulso itinerante de Tsai se faz sensível ainda mais radicalmente no conjunto *Walker*, sobre o qual vamos nos deter neste texto. Composto por uma série de curtas, médias e longas-metragens, concebidos para a circulação em museus e galerias de arte, o conjunto inclui os seguintes filmes: *No Form* (2012), *Walker* (2012), *Diamond Sutra* (2012), *Sleepwalk* (2012), *Walking on Water* (2013), *Journey to the West* (2014), *No No Sleep* (2015), *Sand* (2018), *Wandering* (2021) e *Where* (2022), por ora. Trata-se de uma composição ainda em processo, e, como são muitos filmes, vamos nos focar apenas em alguns deles, representativos do conjunto e relevantes à construção de nossa argumentação, sem uma ambição totalizante ou definitiva.

*Walker* nos apresenta o percurso de um monge, trajado com um comprido manto vermelho, por espaços vários – ruas apinhadas, corredores vazios, longas escadas, a beira-mar... Não haveria nada de tão especial em sua caminhada, não fosse o ritmo em que se dá: ele se move de maneira extremamente lenta; cada passo leva segundos; suas mãos em gesto meditativo sugerem o transe do outro tempo. O monge (será o próprio Xiao-kang, protagonista de praticamente todos

3 Para emprestarmos um termo de Cecília Mello (2022), tomaremos a ideia de “impulso itinerante”, aplicada a Jia Zhang-ke, para o cinema de Tsai. Ambos podem ser aproximados da tradição da poesia milenar chinesa, composta em geral na estrada por poetas-andarilhos, bem como da pintura de paisagens em rolo e da arquitetura de jardins, todas artes relacionadas com o movimento físico do espectador/fruidor da obra pelo espaço, constituindo uma experiência corpórea em sua integralidade. Os elementos básicos da pintura de paisagem (água e montanha, *yin/yang*) interagem de forma não binária, isto é, coexistem, transmutam-se, não se opõem.

os filmes de Tsai, interpretado também aqui por Lee Kang-sheng? Ou ele já se lançou para além dessa antiga identidade?).

São trajetórias, diremos, *anti-identitárias* os do monge/Xiao-kang pelos múltiplos espaços urbanos ou naturais nos filmes. Pertencendo a outro tempo, ele não compactua com a movimentação das definições ao seu redor; está fluindo como as ondas do mar em *Sand*, que parecem seguir sua temporalidade em câmera-lenta, envolvendo o espectador no transe mesmo do personagem. O mar, efetivamente, não é ralentado, mas em combinação com a lentidão do monge nos ilude, por vezes, com um estranho ritmo.

## METODOLOGIA

A partir do revisionamento repetido dos filmes do conjunto, realizamos a decupagem plano-a-plano de algumas sequências principais, seguindo o método de análise fílmica proposto por Jacques Aumont e Michel Marie em *A análise do filme* (2019). De forma integrada, deu-se a revisão bibliográfica em torno de Tsai Ming-liang e das questões relacionadas aos filmes (como os conceitos de temporalidade queer e de espaço liminar).

Como método de análise comparativa, valemo-nos da noção de *coleção*, proposta por Walter Benjamin (1987; 2021) e defendida por Mariana Souto (2019) como uma prática metodológica útil à comparação de filmes. A ideia de coleção envolve os objetos analisados em uma aura afetiva, partindo necessariamente da subjetividade do colecionador; além disso, cada objeto da coleção se afeta mutuamente — sua posição em uma estante imaginária, as contiguidades e distâncias que estabelecem, as familiaridades que daí nascem... Dessa sub-coleção (o conjunto *Walker*), dentro de outra sub-coleção (a filmografia de Tsai Ming-liang), partimos para uma coleção maior, a que abordamos na pesquisa de modo geral — não detalhada neste artigo, entretanto —, em torno de corpos queer e figuras míticas em distintas geografias, de cineastas como Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), João Pedro Rodrigues (Portugal), Bruce LaBruce (Canadá), entre outros, relacionados ao cinema queer contemporâneo.

Pensamos, ainda mais amplamente, em antecessores e herdeiros dessa sub-coleção (contemporânea), expandindo-a para o antes e o depois, com Chantal Akerman, Pier Paolo Pasolini, Derek Jarman, Ulrike Ottinger, Jean Cocteau, Yukio Mishima, Kenneth Anger, Jean Genet, Andy Warhol, Paul Morrissey, Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar, Albertina Carri, Agustí Villaronga, Gregg Araki, Gus Van Sant, Christophe Honoré, Gustavo Vinagre, Ventura Profana, Jup do Bairro,

Linn da Quebrada, Alice Guél, Bixarte, Getúlio Abelha... e tantas mais, monstras, fantasmas, santas.

## REFERENCIAL TEÓRICO

Inicialmente, para refletirmos sobre a obra de Tsai Ming-liang, recorreremos a bibliografia específica sobre o diretor, com autores como Nicholas de Villiers, Fran Martin, Cecília Mello, Elena Tyushova e Jean Ma, os quais nos auxiliam a refletir, em um primeiro momento, sobre a complexificação de binários operada pela obra de Tsai. Martin (2007) se refere à implosão de polos como local/global, interior/exterior, íntimo/público, de tal modo que o autor constrói o paradoxo “mundos íntimos públicos”; em Mello (2013a; 2013b), de forma semelhante, vemos o polo permanência/desaparecimento se manifestando em Taipei, onde estase e velocidade se sobrepõem, convivendo tradições milenares com aceleradas transformações urbanas; para Tyushova (2014), a relação se situa entre a utopia e a distopia — mais precisamente, a utopia *na* distopia; e Ma (2011) observa as implicações de gêneros nas relações entre as personagens, complexificando masculino e feminino. Todos esses autores nos conduzem a uma abordagem não binária (queer) da obra de Tsai, expressa no conjunto *Walker* com a sobreposição de temporalidades e ritmos. A lentidão do monge se combina com a aceleração urbana ao redor (em *Walker* e *Journey to the West*, por exemplo), ou mesmo com os movimentos do mar (em *Sand*), estabelecendo não a lentidão *versus* a velocidade, mas a um só tempo a lentidão *mais* a velocidade.

Desse modo, ao recorrermos a autores alinhados ao *slow cinema* na abordagem do cinema de Tsai, como Tiago De Luca e Nuno Barradas Jorge (2016), Song Hwee Lim (2014), Emir Çağlayan (2018), Ira Jaffe (2014), entre outros, gostaríamos de nuançar a noção de lentidão, em direção à sobreposição de temporalidades ou “estratos do tempo” (KOSELLECK, 2014), com a emergência de temporalidades queer. Segundo Jean Ma (2015), entre o ralentamento não produtivo, anticapitalista, e a ultra-aceleração inconcebível, também improdutiva, poderia se situar a sobreposição queer, sua fragmentação e multiplicidade. Os filmes do conjunto *Walker* não se encerram na vagareza pura, mas se localizam justamente nesta fenda: entre a extrema lentidão do monge e os imparáveis movimentos de seu manto, os seus movimentos internos certos, os derredores com veículos, passantes, a praia, o vento e a areia...

Esses espaços de trânsito e impermanência, liminares, têm diversas implicações sobre a psicologia humana, com o efeito de estranhamento ou infamiliaridade (FREUD, 2021) quando se encontram vazios. No ambiente virtual, por exemplo,

são cada vez mais comuns as *threads* de *liminal spaces*, incluindo fotos e vídeos de construções desertas, longos corredores vazios, shopping centers abandonados, cidades fantasmas, florestas sob a neve, piscinas profundas, entre outros espaços que geram a inquietude da solidão, a imaginação de um mundo sem qualquer companhia ou testemunha — o imaginário distópico de ser o último humano sobre a Terra. Tal disseminação na internet encontra seu apelo também na arte produzida na era virtual, com tendências estéticas como *vaporwave* e seus subgêneros, tais quais *late night lo-fi*, *utopian virtual*, *mallsoft*, *futurevisions*, etc., presentes especialmente na música e nas artes visuais.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

*Walker* se inicia com um plano estático que enquadra vários degraus e o monge descendo os últimos deles, prestes a lançar-se à rua, emoldurado pela porta, instaurando-se de pronto o efeito de *mise-en-abyme*, isto é, do quadro dentro do quadro, posteriormente retomado diversas vezes ao longo dos filmes do conjunto. Além disso, o enquadramento simultâneo dos degraus e do monge sugerem a passagem do tempo, a descida de todos os degraus, que não vemos, mas intuímos — sobretudo, *sentimos* esse tempo com nossos corpos. Essa é uma característica muito comentada do *slow cinema* (DE LUCA, 2015), a capacidade de ressaltar no espectador a própria percepção do ato de ver. Esse destacamento da presença física pelo prolongamento do plano, pelo silêncio e pela imobilidade resulta em uma tendência recorrente no cinema contemporâneo, como bem mapeado por Erly Vieira Jr. (2022) a partir de diversas filmografias ao redor do mundo, incluindo Tsai, Apichatpong, Naomi Kawase, Claire Denis, Lucrecia Martel, Gus Van Sant, Jia Zhang-ke, Hou Hsiao-hsien, Pedro Costa e Karim Ainouz, alguns dos quais também abordamos na pesquisa.

O destacamento da presença física e do gesto de olhar se torna ainda mais evidente em um dos últimos filmes do conjunto até o momento: *Wandering*, em que uma personagem feminina percorre os corredores de uma galeria de arte contemplando as projeções dos filmes anteriores do conjunto; há até mesmo um momento em que o próprio Tsai aparece contemplando um plano de *No No Sleep*. Seu direcionamento à galeria e ao museu, não apenas formal ou criativo, é também prático, material (cf. BORDELEAU, 2013; ROSA, 2023). Nessa mirada metalinguística e novamente de *colocação em abismo*, Tsai nos envolve no transe da superposição temporal uma vez mais. Vemos a mulher que vê o que já vimos. Vemos que revemos, ou que essencialmente vemos, e sentimos a persistência durar em nossos corpos, e já se transformar em outra coisa, e sumir, pois lampejo.

Além dos espaços liminares mostrados nos filmes, que já mencionamos, os próprios espaços de exibição e circulação das galerias de arte e museus são liminares: as pessoas não permanecem neles por muito tempo, cruzam-nos, contemplam-nos breve ou demoradamente, mas se vão. O gesto de abandonar o quadro e deixá-lo restar vazio é comum na filmografia de Tsai, em que se prolonga a paisagem, o objeto, a “natureza morta”<sup>4</sup>. No plano final de *Sand*, o movimento de estar em quadro, sumir, reaparecer e tornar a sumir se dá em uma nova complexidade, pois o monge some do quadro ainda estando dentro dele, simplesmente por ocultar-se atrás de uma longa pilastra. Nesse espaço abstrato, formado por um pé-direito alto e com o chão coberto por terra escura e duas longas pilastras, a liminaridade do desaparecimento do monge se estabelece com prontidão: ele está e logo não está mais; o espaço ocupado se torna vazio. É curiosa a ambiguidade do seu ato de, a um só tempo, estar e não estar lá, não ser visto mas intuído, sabido, sentido. A inquietude de sua desapareição e reaparecimento e redesaparecimento gera, em um filme de temporalidades complexas derivadas da lentidão, um calafrio de adrenalina que beira os efeitos de um blockbuster hollywoodiano de ação — mantidas as devidas proporções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A operação não binária desenvolvida por Tsai no conjunto *Walker* se confirma, como vimos, em uma série de complexificações, entre a lentidão e a velocidade, o vazio e o abarrotado, o etéreo e o corpóreo... A movimentação ralentada do monge/Xiao-kang remete tanto a exercícios de meditação budista quanto a práticas teatrais (de Bob Wilson, por exemplo), de modo que Tsai opera, com um único gesto, a performance ritual – religiosa e artística. A existência simultânea dessas dimensões em um só corpo espelha outras simultaneidades e sobreposições que o conjunto dá a ver, que já comentamos, talvez a ecoar a primeira e última, maior e menor delas: morte e vida, com tanto nos entremeios.

---

4 Poderíamos tecer mais uma aproximação, a partir de Mello (2022), entre Tsai Ming-liang e Jia Zhang-ke, fundados na tradição milenar chinesa da pintura de paisagem em rolo, que, muito diferentemente da tradição ocidental – caracterizada pelo “*horror vacui*”, isto é, o horror ao espaço vazio, de modo que toda a pintura deve ser preenchida com conteúdo –, explora criativamente o espaço vazio, com nuvens, brumas, vastidões entre montanhas, e diminutas figurações humanas, apenas eventuais.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família — minha mãe, Rogéria, a vó Babi, a prima Rafaela (Lelé, com quem compartilho o estranho fascínio por *liminal spaces*), a tia Rose (Kiki), o tio Telbin (Di), todos os ancestrais queridos: meu vô Zé, a Mainha, o tio Zezé, a Lulu, o Beré... —, e aos meus amigos, amigas, amigues e amores.

Agradeço com muito carinho por todo o apoio à minha orientadora Cecília Mello, sempre presente como uma figura amorosa e inspiradora.

Agradeço também aos professores e colegas presentes na Tenda Cuir da SOCINE, que compareceram em peso ao CINABETH, criando uma comunidade acolhedora e estimulante: Ramayana Lira, Alessandra Brandão, Diego Paleólogo, Vinícios Ribeiro, e também aos professores e colegas dos grupos de estudos do LAICA — Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (ECA-USP), especialmente na figura da professora Esther Hamburger, e do NEX — Núcleo de Estudos do Excesso (PPGCINE-UFF), nas figuras da professora Mariana Baltar e do professor Erly Vieira Jr.

Por fim, sou grato a Tsai Ming-liang pela constante fonte de prazer e amor.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2019.

BENJAMIN, W. O colecionador. \_\_\_\_\_ **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, [2006] 2021. 3ª reimpressão.

\_\_\_\_\_. Desempacotando minha biblioteca. \_\_\_\_\_ **Rua de mão única** (Obras escolhidas, volume 2). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BORDELEAU, E. Soulful sedentarity — Tsai Ming-liang at home at the museum. **Studies in European Cinema**. v. 10, n. 2-3, 2013.

ÇAĞLAYAN, E. **Poetics of Slow Cinema**: Nostalgia, Absurdism, Boredom. 2018.

DE LUCA, T. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. MELLO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: CINUSP/ Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. Sensory everyday: Space, materiality and the body in the films of Tsai Ming-liang.

\_\_\_\_\_; JORGE, N. B. (orgs.). **Slow Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos** – seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JAFFE, I. **Slow Movies**: Countering the Cinema of Action. 2014.

KOSELLECK, R. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

LIM, S. H. **Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

\_\_\_\_\_. Temporal aesthetics of drifting: Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness. DE LUCA, T.; JORGE, N. B. (orgs.). **Slow Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 87-98.

MA, J. O cinema assombrado. MELLO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: CINUSP/ Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. Delayed voices: Intertextuality, music and gender in The Hole. **Journal of Chinese Cinemas**. 5:2, 2011. p. 123-139. Disponível em: [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jcc.5.2.123\\_1](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jcc.5.2.123_1). Acesso em: 9 jan. 2024.

MARTIN, F. Introduction: Tsai Ming-liang's intimate public worlds. **Journal of Chinese Cinemas**. 2007.

MELLO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: CINUSP/ Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Tsai Ming-liang. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. v. 2, n. 1, 2013. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/298>. Acesso em: 9 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-liang. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. v. 2, n. 1, 2013a. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/297>. Acesso em: 9 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **The Cinema of Jia Zhang-ke**: Realism and Memory in Chinese Film. London/ New York/ Dublin: Bloomsbury, [2019] 2022.

ROSA, J. P. Tsai Ming-Liang: “Estou cansado de trabalhar na indústria de cinema tradicional”. **C7nema**. 6 ago. 2023. Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/121607-tsai-ming-liang-estou-cansado-de-trabalhar-na-industria-de-cinema-tradicional-locarno.html>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

TYUSHOVA, E. The Hole by Tsai Ming-liang or Crystallizing Utopia in Dystopia. **Ekphrasis**. 1/2014. p. 206-216.

VIEIRA JR., E. Por uma exploração sensória e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. MELLO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: CINUSP/ Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EDUFES Editora, 2022.

VILLIERS, N. **Cruisy, Sleepy, Melancholy**: Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 2022.