
Extracampo e amor líquido em *Vive L'amour*, de Tsai Ming-Liang¹

João Pedro Fagundes de ALMEIDA²

Nilson Assunção ALVARENGA³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente artigo busca, a partir do filme *Vive L'amour* (1994) do diretor taiwanês Tsai Ming-Liang, refletir sobre as questões dos amores líquidos, à luz de Zygmunt Bauman, na Modernidade. Buscamos também entender as dinâmicas que regem as relações dos três personagens principais, utilizando características do próprio diretor, do cinema de fluxo e do conceito de extracampo.

PALAVRAS-CHAVE: amor líquido; extracampo; relações; cinema taiwanês.

TEXTO DO TRABALHO

1. Introdução

Desde que foi introduzido pelos japoneses em 1901, o cinema em Taiwan foi marcado por filmes propaganda. No começo do século XX, gêneros como kung-fu e dramas românticos marcaram as salas de cinema taiwanesas. Foi no final da década de 1980, em uma resposta ao mercado cinematográfico de Hong-Kong, que jovens cineastas, financiados pelo *Central Motion Picture Corporation*, da ilha de Taiwan, começaram a produzir filmes autorais. Esse fenômeno ficou conhecido como Nova Onda de Cinema de Taiwan, e diretores como Edward Yang, Hou Hsiao-Hsien e Tsai Ming-Liang, diretor a ser trabalhado neste artigo, se destacam como grandes nomes desse movimento que durou até meados da década de 2010 (ZHOU, 2021).

Descendente de fazendeiros chineses, Tsai Ming-Liang nasceu em 1957, em Kuching, Malásia. Criado principalmente pelos seus avós maternos, Tsai os acompanhava quase diariamente ao cinema local, onde assistia a filmes em preto e

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação audiovisual, da Intercom Júnior – XX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação do 7º semestre de Rádio TV e Internet da Faculdade de Comunicação da UFJF (FACOM), bolsista PET-FACOM, e-mail: jpfagundess@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor da Faculdade de Comunicação da UFJF (FACOM), tutor do PET-FACOM, e-mail: nilson.alvarenga@ufjf.br

branco. Na casa dos vinte anos, Tsai se mudou para Taipei, capital taiwanesa, onde se formou no Departamento de Drama e Cinema da Chinese Culture University. Nesse mesmo período, o recém graduado Tsai conhece Lee Kang-Kang, que se tornou seu muso, amigo e intérprete do recorrente personagem Hsiao-Kang nas obras de Tsai (ZHOU, 2021).

Tsai Ming-Liang começou sua carreira na televisão chinesa como roteirista. Seu primeiro longa, *Rebels of the Neon God*, foi lançado em 1992, é também o marco da primeira aparição de Lee como Hsiao-Kang.

Vive L'amour, lançado em 1994, é o segundo longa do maláio, e foi também o filme que o lançou no mercado internacional, rendendo-lhe o Leão de Ouro no Festival de Venice. O filme acompanha três jovens em uma Taipei no começo da década de 1990. Nesse contexto urbano e pós Terror Branco, período de opressão contra ideais comunistas entre as décadas de 1950 e 1980, Hsiao-Kang, Ah-Jung e May Lin coabitam um apartamento vazio no centro de Taipei.

Ah-Jung e May Lin se conhecem em uma praça de alimentação. Após uma troca de olhares e uma caminhada, os dois acabam juntos na cama. Hsiao-Kang é um solitário vendedor de urnas funerárias. No apartamento, ele tenta se matar de maneiras diferentes. Nesse ambiente quase vazio do apartamento, com poucos móveis, os três personagens mantêm relações frágeis e efêmeras.

Ainda nos primeiros passos dessa pesquisa, é essa fragilidade que buscamos compreender e analisar no presente artigo. À luz dos escritos de Bauman sobre a liquidez dos relacionamentos na modernidade pretendemos analisar *Vive L'amour* (1994), trazendo características do próprio cinema de Tsai Ming-Liang e de outros cineastas semelhantes.

2. O cinema de Tsai Ming-Liang:

Em seu texto, *Problemáticas do Contemporâneo em Tsai Ming-Liang: Memória, Distanciamento e Sexualidade*, Marcos Aurélio Felipe usa como principal objeto o filme *Adeus, Dragon Inn* (2003).

Trazendo também o autor Tiago De Luca, Felipe reforça a ideia de que os filmes do diretor taiwanês são interligados, compartilham um mesmo universo e personagens,

além de um mesmo “estilo” (LUCA, 2014). Essa “intratextualidade” reforça a poética desenvolvida por Ming-Liang para entender as problemáticas da contemporaneidade. “Sob suas lentes, o contemporâneo ganha relevo e se transforma em objeto dos seus filmes” (FELIPE, 2018, p. 260), assim, entende-se que não somente em *Adeus, Dragon Inn*, compreender os aspectos dessa contemporaneidade é um “debate” sempre presente na filmografia do taiwanês. Marcos elucida que essas questões estão diretamente ligadas aos lugares de memória, e, com isso, aos distanciamentos afetivos e à sexualidade.

Adeus, Dragon Inn apresenta a história de um cinema de rua em Taipei que está prestes a fechar as portas. Sua última sessão é de um clássico taiwanês, *Dragon Gate Inn* (1967). Nesse cenário, alguns poucos personagens e, em grande parte do filme, silenciosos, nascem. A mulher na bilheteria, o projetista, um jovem japonês sem nome e dois senhores de idade. Marcos ainda justifica que haveria um sexto personagem: “naturalmente, é o próprio templo de exibição (ou melhor, a locação), no qual vemos projetado o último filme, pois uma placa afixada entre os cartazes avisa que aquele espaço temporariamente fechará as suas portas”.

Ainda sobre essa sala de cinema prestes a fechar, o autor elabora, usando um conceito de Pierre Nora, que se trataria de um lugar de memória. O filme adquire outra dimensão nesse âmbito da memória. O espaço em que foi rodado era realmente uma sala de cinema que havia acabado de encerrar as atividades. Comovido, o diretor alugou o espaço pelo período de um ano para que pudesse realizar as gravações. “Porque, com Pierre Nora, Tsai Ming-Liang sabe que “[o]s lugares de memória são, antes de tudo, restos” (FELIPE, 2018, p. 264, apud NORA, 1993).

Partindo para a linguagem do filme, o autor destaca uma *mise en scène* de longos planos vazios, “sem diálogos” e fundados na imagem em si a observar o tempo, o espaço e, às vezes, os personagens”. Em outro momento ele ressalta também que “Tsai Ming-Liang constrói um filme tomado por planos fixos, imóveis, inabaláveis”. Em uma tentativa de explicar essa “estética”, Marcos Aurélio cita a pesquisadora Lúcia Ramos Monteiro que identifica “uma tendência do cinema contemporâneo: a emergência de filmes caracterizados [...] por “planos longos” e por uma sensação difusa de “lentidão” – que ultrapassa os limites convencionais do audiovisual “clipado” e de um certo verniz hollywoodiano. Inserem-se, ao lado de outras obras contemporâneas, em uma “estética

da lentidão”: planos longos ou extremamente longos, estrutura narrativa discreta e ênfase na quietude do cotidiano”.

Aqui é inevitável não citar o cinema de fluxo. Esse conceito vem sendo elaborado desde o final da década de 2000 e começo da década de 2010. Em seu livro *Mise en Scene no Cinema. Do Clássico ao Cinema de Fluxo*, Luiz Carlos Oliveira Jr. elabora uma linha do tempo da história do cinema, passando por suas fases e movimentos. Luiz Carlos explica que o cinema de fluxo surge a partir de um esgotamento do maneirismo típico dos diretores das décadas de 1970 e 1980 (OLIVEIRA, 2013). Esse movimento, onde destacam-se diretores como Wong Kar-Wai e Gus Van Sant, “se caracteriza pela subversão dos planos clássicos da mise en scène: mais do que possuir uma função narrativa, eles existem por existir, são planos longos que podem aparecer esvaziados de significado pela subjetividade que carregam, mas possuem o intuito de criar uma suspensão dentro e fora do filme” (ALMEIDA; ALVARENGA, 2023, p. 5).

Próximo a conclusão de seu texto, Marcos Aurélio aponta algumas questões sobre o filme *Vive L’amour* (1994). Felipe elucida que, ao contrário de *The River* (1997, Tsai Ming-Liang), *Vive L’amour* aborda a relação entre dois homens a partir de uma perspectiva mais homoafetiva do que homoerótica. No longa de 1994, as relações entre os dois personagens masculinos permanecem no campo do desejo que não se realiza (FELIPE, 2018, p. 277).

Continuando a contrapor *The River* e *Vive L’amour*, Marcos Aurélio diz que o personagem Kang-Hsiao, usando os acessórios femininos vendidos na rua por seu amigo, faz com que as nuances do feminino sobre o masculino ganhem novos elementos. Em *Viva o Amor*, entra em jogo, no campo da homoafetividade, o desejo pelo “se tornar feminino”. A intenção de se transvestir não parte de um desejo de agradar o parceiro masculino, mas sim de se sentir confortável fora da norma e dos padrões da masculinidade.

É comum, como podemos observar em *The river* e *Vive L’amour*, a falta de comunicação entre os personagens de Tsai Ming-Liang. Em ambos os filmes a incomunicação é entre três personagens que habitam o mesmo ambiente. Em *The River* acompanhamos uma família aparentemente tradicional. A dinâmica, entretanto, não é das mais comuns. Mãe e pai quase não se tocam, não há afeto, e muito menos dialogam;

pai e filho não se falam, mas, ao acaso, acabam se encontrando, e relacionando-se, em uma sauna gay, sem que saibam da identidade um do outro. Os personagens de *Vive L'amour* são desconhecidos entre si, mas se relacionam de forma sexual. Entre encontros e desencontros, os três personagens não se falam durante o filme, salvo raras exceções. É justamente nessa incomunicabilidade que as relações entre eles se tornam frágeis.

3. O amor líquido de Bauman:

O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman usa o termo “liquidez” em uma série de livros que tratam de temas da modernidade. No prefácio de *Modernidade Líquida*, ele apresenta a definição de liquidez:

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. (BAUMAN, 1999, p. 9)

É a partir dessa definição que Bauman vai basear-se para explicar “a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade.” (BAUMAN, 1999, p. 9)

Em seu livro *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Zygmunt Bauman busca compreender a fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança inspirado pela fragilidade e os desejos conflitantes de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos. (BAUMAN, 2003, p. 8).

Dado o contexto em que o livro foi escrito, no começo da década de 2000, Bauman abre um parágrafo dizendo como ““relacionamento”” é o assunto mais quente do momento [...]”. Ele também apresenta como alguns sociólogos apressam-se em concluir que seus contemporâneos estão abertos a criar novos laços. Entretanto, “hoje em dia as atenções humanas tendem a se concentrar nas satisfações que esperamos obter das relações” (BAUMAN, 2003, p. 9).

Ainda no prefácio, Bauman elucida um conceito que vai se mostrar presente ao longo de todo o livro: rede. Para o escritor, a “rede” se difere de “relações”,

“parentescos” e noções similares. Em uma rede, você pode conectar e desconectar quando quiser. (BAUMAN, 2003, p. 12). Nesse contexto, cogitar um relacionamento indesejável, mas impossível de romper, “é o que torna relacionar-se a coisa mais traiçoeira que se possa imaginar” (BAUMAN, 2003, p. 12).

Entrando no campo do amor e da paixão, Bauman começa o primeiro capítulo nos apresentando uma comparação breve, mas profunda, sobre amor e morte. Voltando a Heráclito, Bauman pontua que “nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes” (BAUMAN, 2003, p. 17). Indo além, ele diz que diferente do rio de Heráclito, a morte e o amor acabam se tornando suas próprias cabeças e rabos. Mesmo que sejam coisas completamente diferentes na realidade, amor e morte possuem coisas em comum: ambos não possuem histórias próprias. “São eventos que ocorrem no tempo humano - eventos distintos, não conectados com eventos similares [...]”. Desta forma, não se pode aprender a amar, assim como não se pode aprender a morrer (BAUMAN, 2003, p. 17). Essa mesma semelhança entre amor e morte é também o que mais as difere. Não aprendemos a morrer, mas só podemos passar por isso uma vez.

E amar? Para Bauman, os humanos passam por diversas experiências na vida que chamam de amor, mas, ele continua, não deve-se chamar todos esses momentos de amor. Ao longo do tempo, a noção de amor romântico, aquele proferido no “até que a morte nos separe”, foi perdendo seu verdadeiro significado. O que há na modernidade é um falso senso de amor, ou melhor, uma baixa no que seriam considerados padrões amorosos. Desta forma, fica muito mais “fácil” para nós, indivíduos em busca do tão esperado amor, passarmos por diversas experiências possíveis de serem chamadas de amorosas.

No contexto da nossa sociedade consumista e imediatista atual, o sociólogo diz que “a promessa de se aprender a arte de amar é a oferta (falsa) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, [...] que prometem desejo sem ansiedade” (BAUMAN, 2003, p. 22). Porém, se continuarmos a entender e buscar o amor como uma mercadoria pronta, deixaremos de nos abrir para o destino e, conseqüentemente, relações “amorosas” fadadas ao fracasso.

Bauman (2003) coloca amor e desejo lado a lado, chegando a chamá-los de irmãos, porém, assim como a maioria das irmandades, eles são diferentes. Enquanto o desejo tem, por sua natureza, um caráter autodestrutivo, ou seja, seu objetivo de vida é

acabar com seu objeto de desejo, o amor, por sua vez, existe para possuir, cuidar e preservar seu objeto. Para o amor seria impossível a destruição, que para as relações equivale a separação.

Durante o filme, acompanhamos os três personagens em buscas individuais. Hsiao-Kang tem dois desejos: tirar a própria a vida, ato que tenta consumir, mas acaba falhando, e relacionar-se, sexualmente ou não, com Ah-Jung, parceiro sexual de May Lin; May Lin tenta, a todo custo, vender um imóvel e alcançar certo prestígio profissional; Ah-Jung anseia uma união, que, para Bauman (2003), seria um estado seguro para fugir da solidão, em um primeiro momento com May Lin e na segunda metade do filme com Hsiao-Kang.

Em diálogo com Knud Løgstrup, Bauman afirma que o “fracasso no relacionamento é muitas vezes um fracasso na comunicação” (2003, p. 31 *apud* LØGSTRUP, 1997). A partir dessa afirmação, o filósofo polonês trabalha duas perversões do amor que estão “à espreita do comunicador descuidado” (2003, p. 32) que Løgstrup apresentou anteriormente: a primeira seria, por preguiça e acomodação, a fuga do problema em tentativas de agradar ao outro; a segunda consiste no nosso desejo de mudar o outro, moldar o ente amado segundo as nossas expectativas. Apoiado nessas perversões, ele afirma que a origem delas, muitas vezes, é o próprio amor.

Comentando sobre os anseios das promessas que acompanham o compromisso, Bauman (2003) elucida que as pessoas buscam relações com a intenção de suavizar sentimentos como a insegurança causada pela solidão. Porém ele acrescenta que essa suavização não ocorrerá com o advento de uma relação estável, esses sentimentos “negativos” podem, e provavelmente continuarão, com o indivíduo, podendo, ainda, se intensificar. Mais a frente no livro, Bauman faz um alerta, com uma certa ironia: para ele, aqueles que se encontram em modelos líquidos de relações afetivas não devem apostar todas as suas fichas em somente um relacionamento, pois seria “máxima insensatez!”, além de evitarem abraços longos. Quanto mais profundas e densas as conexões, maiores serão os riscos (2003, p. 79).

Debruçando-se sobre Erich Fromm sobre a atração do sexo em si, “referindo-se à sua qualidade como uma (enganosa) resposta ao desejo, demasiadamente humano, de fusão total por meio de uma ilusão de união” (BAUMAN, 2003, p. 63 *apud* FROMM, 1995), Bauman destrincha a escolha dos termos união e ilusão. Ele elabora união como

um artifício que homens e mulheres buscam para escapar da solidão; e ilusão porque, após o orgasmo, os indivíduos se encontram muito mais distantes de si do que anteriormente. Desta forma, a união se caracteriza como ilusória pois se mostra efêmera e não atinge o ansiado sentimento de amor, tornando-se, assim, frustrante para ambas as partes.

Em *Vive L'amour*, todos os personagens, eventualmente, atingem o prazer, entretanto, continuam sozinhos e solitários. Os três protagonistas se deixam levar pela ilusão da união momentânea que compartilham dentro do espaço do apartamento. May Lin e Ah-Jung não se falam além dos momentos de relação sexual, vide o longo plano em que Ah-Jung persegue May Lin pela rua sem trocarem uma palavra antes de irem, juntos, para a cama. Hsiao-Kang não externaliza seu desejo por Ah-Jung, como podemos notar através das suas reações à presença de Ah-jung através do extracampo. A partir da análise filmica conseguimos perceber que há algo a mais sendo buscado, algo que não necessariamente seja de conhecimento dos próprios personagens, ou que não consigam formular para si mesmos.

4. Campo e extracampo em *Vive L'amour*:

Vive L'amour abre com um plano estático; em foco vemos apenas a chave do apartamento que será o pano de fundo do resto do filme; ao fundo a ação que decorre é simples e rápida: Hsiao-Kang faz uma entrega ao apartamento vizinho, ele toca a campainha e, enquanto espera para ser atendido, encontra a chave na fechadura, ameaça pegar, mas, fora de quadro, no extracampo, ouve passos e volta para a soleira do vizinho. Ele entrega uma urna funerária e se despede dirigindo-se ao elevador. Hsiao-Kang hesita, olha para a chave pendurada na fechadura e, com pressa, a pega, correndo em seguida pelas escadas do prédio. O plano continua estático por alguns segundos. Onde antes havia a chave em foco agora há somente a fechadura vazia, e o espectador se dá conta dos passos apressados de Hsiao-Kang através do som, cuja fonte não vemos.

Essa presença de planos estáticos ou com pouco movimento, e sons, cuja origem não está presente no plano, fazendo com que o espectador, e mais futuramente, no filme, os personagens também, compreendam e percebam ações, vai se repetir ao longo da

obra. André Bazin, no ensaio *Pintura e Cinema*, fala sobre a função das molduras em pinturas:

[...] a pintura opõe-se à própria realidade e sobretudo à realidade que representa, pela moldura do quadro que a cerca. Com efeito, não poderíamos ver na moldura do quadro apenas uma função decorativa ou retórica. A valorização da composição do quadro é somente uma consequência secundária. Bem mais essencial, a moldura tem por missão, se não criar, pelo menos salientar a heterogeneidade do microcosmo pictural e do macrocosmo natural no qual o quadro vem se inserir. [...] Em outros termos, a moldura do quadro constitui uma zona de desorientação do espaço. (BAZIN, 1991, p. 173)

Para o cinema a moldura seria os limites do plano. Entretanto, a *mise-en-scène* não se limita, da mesma forma que a pintura, somente ao que está visível: “tudo que a tela nos mostra, [...] supostamente se prolonga indefinidamente no universo. [...] O espaço do quadro perde sua orientação e seus limites para impor-se à nossa imaginação como indefinido” (BAZIN, 1991, p, 173). É nessa perda de limites do quadro que o extracampo aparece como uma característica narrativa importante para a construção dos sentimentos dos personagens e do significado da história. Em *Vive L’amour*, essa perda de limites do quadro abre espaço para as fragilidades e anseios dos personagens em relação uns aos outros.

O primeiro encontro sexual de May Lin e Ah-Jung, como citado anteriormente, acontece após ambos se verem em uma praça de alimentação. Por quase dez minutos, acompanhamos longos planos da dupla em perseguição. Nesses planos há uma construção do desejo sexual mútuo. Em uma suposta falta de acontecimentos nesses planos, percebe-se a contínua troca de olhares entre os dois. Em dado momento, Ah-Jung entra em uma cabine telefônica enquanto May Lin, tentando disfarçar, andando em círculos na calçada, observa o parceiro. Paralelo a isso, Hsiao-Kang está sozinho no apartamento. Sentado na cama, ele repetidamente aproxima um canivete de seu pulso até que, por fim, se corta. Momentos depois, Hsiao-Kang, agora deitado no escuro enquanto seu sangue pinga no assoalho, escuta a porta do apartamento se abrindo: Ah-Jung e May Lin, chegando juntos.

Agora, juntos no quarto, eles vão se entregando aos poucos um ao outro. A câmera observa, a certa distância, estática, enquanto eles se despem. O plano muda antes que eles comecem a relação sexual. Fora do quarto, no corredor, Hsiao-Kang tenta

espionar o casal pela fresta da porta, mas desiste ao ouvir gemidos e o barulho da cama. Hsiao-kang sai de quadro, o corredor vazio é preenchido apenas pelos sons extracampo.

Há um outro momento em que o extracampo trabalha na construção de sentido: Ah-Jung e Hsiao-Kang estão em quartos separados. Em seu quarto, com a luz acesa, o primeiro abre uma revista erótica e deita-se na cama apenas de cueca; o segundo está deitado no escuro e, sozinho, escuta os gemidos do parceiro que vêm do outro quarto. Enquanto o espectador assiste a Hsiao-Kang, solitário, ouvindo Ah-Jung, é criado um espaço para a imaginação. Não se vê o que o outro homem faz no quarto, mas conseguimos entender a partir das imagens que formamos graças ao que fica sugerido no extracampo. Aqui cabe resgatar a fala de Bazin: “moldura na pintura é centrípeta e a tela do cinema é centrífuga” (1991, p. 173). Desta forma, o que vemos em quadro direciona a nossa imaginação para além do que vemos e ouvimos.

Hsiao-Kang, ao longo do filme, se apresenta como uma pessoa solitária. Seja pelas tentativas de suicídio, pela sua busca de conexão com Ah-Jung ou nos momentos coletivos em que ele é deixado de lado, como, por exemplo, a cena em que ele está na empresa onde trabalha e seus colegas estão em uma dinâmica coletiva. Hsiao-Kang não é notado por nenhum deles, o que se evidencia pela escolha do diretor de colocar o personagem ao fundo do plano, em uma roupa escura que em nada o destaca. Em dado momento do filme, Hsiao-Kang e Ah-Jung acabam se encontrando no apartamento e desenvolvendo uma relação de amizade, porém mais pelo esforço de Ah-Jung, que não possui nenhum desejo ou intenção sexual com o outro homem. O mesmo não acontece com Hsiao-Kang, dono de um desejo sexual forte que, em um primeiro momento, se mostra por uma interação com uma melancia, característica marcante nos filmes de Tsai Ming-Liang (LUCA, 2014); e, mais tarde, no filme, quando, sozinho no quarto compartilhado pelo casal, ele cheira e beija o colchão onde eles dormem e relacionam-se; e, ainda na mesma cama começa a se masturbar, mas logo interrompe a ação, pois escuta os sons de portas abrindo-se. Hsiao-Kang logo se esconde debaixo da cama. Enquanto escuta May Lin e Ah-Jung, fora de quadro, se relacionarem sexualmente, ele retoma sua masturbação que havia sido interrompida, atingindo o orgasmo. A próxima cena mostra May Lin saindo da cama e indo para o banho. Ao som da água corrente vindo do outro cômodo, Hsiao-Kang sai de seu esconderijo e sobe na cama, deitando-se ao lado do adormecido Ah-Jung. Antes que a companheira volte,

Hsiao-Kang dá um rápido beijo no homem ao seu lado, que continua a dormir, e sai silenciosamente do apartamento.

May Lin também carrega uma solidão consigo. Durante todo o filme, a personagem vaga por Taipei, sozinha em seu carro, indo a imóveis vagos e espalhando placas de “vende-se” pela cidade. A personagem é retratada sozinha em grandes cômodos vazios em longos planos vazios de ação. Em momentos diferentes do filme, May Lin realiza suas refeições solitária. Em momentos do cotidiano, como quando fuma na banheira, ela segura o choro, deixando seus olhos vermelhos. Suas interações com clientes são breves e, por vezes, com grosseria da parte deles. Ah-Jung é a única pessoa com quem May Lin estabelece algum tipo de conexão. Importante dizer que embora Hsiao-Kang use o espaço do apartamento, May Lin nunca se deu conta completamente de sua presença e tampouco interagiu com ele fora desse espaço. Com Ah-Jung, a personagem busca uma satisfação para a sua solidão, mas isto se mostra ineficaz, como prova a cena final de *Vive L'amour*: a câmera acompanha May Lin enquanto caminha por uma praça até finalmente sentar-se em um banco e chorar copiosamente por quase dez minutos até os créditos do filme começarem. Ela permanece frustrada e ainda mais solitária. Este plano se difere dos demais: som e imagem estão presentes; o extracampo, de forma concreta, não oferece nada. Entretanto, por não sugerir nada imagético e sonoro para além do conteúdo imediato, este plano não deixa de ter uma inusitada força centrífuga. É que a presença de todos os elementos cinematográficos no plano cria um sentido de ausência e, enquanto observamos e ouvimos May Lin chorar, somos empurrados a imaginar as possíveis causas da solidão da personagem.

Ah-Jung, por sua vez, talvez seja o personagem menos “líquido” do trio. Após sua primeira noite com May Lin, ele liga para ela e diz “Só quero conversar. Nossa sociedade está arruinada... Não acha? Temos muito o que conversar”. Seu primeiro encontro com Hsiao-Kang acontece no apartamento. Enquanto Hsiao-Kang come uma melancia, Ah-Jung tenta se esconder. Eventualmente ele desiste de ficar escondido e decide confrontar Hsiao-Kang. De novo, Ah-Jung toma uma posição ativa em relação ao outro e, mais a frente no filme, isso se intensifica quando os dois homens, juntos, saem escondidos do imóvel e precisam dividir um banheiro. Na cena em questão Ah-Jung quase vai embora sem se despedir do outro homem, mas ele volta, pede um

cigarro e oferece uma carona a Hsiao-Kang. Eles ainda realizam uma refeição juntos e, em outro momento, Hsiao-Kang ajuda Ah-Jung em seu trabalho como vendedor ambulante.

Os três personagens de *Vive L'amour*, após uma última noite, deixam o apartamento que foi palco de suas relações e desejos. May Lin e Hsiao-Kang, em momentos diferentes, saem escondidos, Ah-Jung fica na cama dormindo, sozinho, enquanto seus companheiros seguem infelizes de volta para suas vidas, deixando para trás aquele que, outrora, fora objeto de desejo.

5. Considerações finais

Mesmo sendo apenas o segundo filme de Tsai Ming-liang, *Vive L'amour* (1994) apresenta características que viriam a se tornar marcantes em seus filmes posteriores: a presença da melancolia, poucas falas, a metrópole, planos longos e, às vezes, com os personagens em motocicletas, questões envolvendo sexualidade e gênero, goteiras e as complexas relações intrapessoais dos personagens (LUCA, 2014).

Em *Vive L'amour*, acompanhamos essas características permearem a vida de três desconhecidos, além de nos auxiliarem a identificar a fragilidade e liquidez das relações que ao menos tentam se desenvolver. Desejo e solidão também encontram espaços para serem elaborados e construídos.

Se voltarmos à cena em que May Lin e Ah-Jung transam na cama enquanto Hsiao-Kang se masturba embaixo, podemos observar duas coisas: há uma realização imediata do desejo do personagem que está sozinho, e o enquadramento mostra Hsiao-Kang gozando; entretanto, o extracampo deste plano evidencia algo que Hsiao-Kang não possui, ou seja, uma conexão mais sólida com os outros personagens.

Em outros momentos do filme essa ideia vai se repetir: o que vemos em quadro é a exterminação do desejo (BAUMAN, 2003), enquanto tudo que se encontra no extracampo imagético-sonoro, ou através das forças centrífugas que o plano pode exercer, exercita a imaginação do espectador na direção de pensar o que causa essa falta nos personagens e o sentimento de solidão.

Tsai Ming-Liang constrói em *Vive L'amour* uma expressão cinematográfica de relacionamentos líquidos em uma modernidade líquida (BAUMAN, 2003). Ao

chegarmos ao final do filme, constatamos que a relação dos personagens se dissolve e suas vidas seguem. Na moderna Taipei, “todo mundo chora [...], todo mundo cansa, mas nem todo mundo transa” (Déjà [...], 2020). Nos longos planos que mostram o espaço do apartamento não há espaço para conexões seguras e duradouras, deixando os personagens permanecerem na ilusão de uma possível união.

A partir desta primeira análise, ainda de forma preliminar, observamos que há um campo vasto de filmes a serem analisados. Dentro do movimento do cinema de fluxo (OLIVEIRA, 2013) e do realismo sensorial, outros diretores abordam líquidos relacionamentos modernos, como é o caso de *Blissfully Yours* (2002), do diretor tailandes Apichatpong Weerasethakul e *Café Lumiere* (2003) de Hou Hsiao-Hsien. Ambos os longas se destacam pelo uso de planos longos e distendidos que criam sentido nas relações das personagens, assim como podemos ver em *Vive L’amour* e outros filmes do diretor malaio. Outro ponto em comum é o núcleo reduzido de personagens e a presença de um relacionamento, amoroso ou não, na trama principal. Neste momento inicial da pesquisa, somos capazes de identificar essas correlações entre a temática dos relacionamentos modernos e a estética do cinema sensorial e de fluxo. Observamos também que, não só em Tsai Ming-Liang, mas nos diretores supracitados, há uma presença marcante do uso do extracampo como ferramenta na construção de sentido, desta forma, ampliando o escopo de referências para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Pedro Fagundes de; ALVARENGA, Nilson Assunção. Corporeidade e rememoração: estratégias do cinema de fluxo em aftersun. *Intercom*, Belo Horizonte, v. 46, 2023.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 192 p. Tradução de: Carlos Alberto Medeiros.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 280 p. Tradução de: Plínio Dentzien.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 328 p. Tradução de: Eloisa de Araujo Ribeiro.

DÉJÀ Vu Frenesi. Intérprete: Letrux. Compositor: Letícia Novaes. In: LETRUX aos Prantos. Intérprete: Letrux. [S. l.: s. n.], 2020.4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O7zMSvzisYg>. Acesso em: 15 jun. 2024.

FELIPE, Marcos Aurélio. Problemáticas do contemporâneo em Tsai Ming-Liang: memória, distanciamento e sexualidade. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, [S.L.], v. 5, n. 2, p. 257-283, 6 jul. 2018. Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

LUCA, Tiago de. *Realism of the Senses in World Cinema: the experience of physical reality*. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014. 280 p.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A Mise En Scene No Cinema.: do clássico ao cinema de fluxo*. Sl: Papyrus, 2013.

THE River. Direção de Tsai Ming-Liang. Taiwan: Central Motion Pictures, 1997. (115 min.), son., color. Legendado.

VIVE L'amour. Direção de Tsai Ming-Liang. Taiwan: Central Motion Pictures, 1994. (118 min.), son., color. Legendado.

ZHOU, Dennis. In Taiwan's Mountains, a Director Works to Slow Life Down: tsai ming-liang's cinema of illness, desire, and the power of attention. *The New Yorker*. Nova York. ago. 2021.