

Cinema

De 13 a 16 de dezembro 2012

Edward Yang - Histórias de Taipei

Ciclo comissariado por Augusto M. Seabra

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Textos de Augusto M. Seabra

Apoio Centro Económico e Cultural de Taipei (Representação de Taiwan)

Agradecimentos Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata Laboratory (Itália), Kaili Peng

De qui 13 a dom 16 de dezembro

Pequeno Auditório · Filmes legendados em inglês · M12

Qui 13 de dezembro
21h30

In our time/Expectation

Argumento e realização Edward Yang
Fotografia Chen Jia-mou **Som** Du Du-chi **Montagem** Liao Ching-song
Cenografia Zen Ping **Música** Lo Ta-yu
Produção Ming Chi, Hsu Kuo-liang, Neich Yeang-shyan, Wu Chung-ling
Com Shih An-ni (Xiao Feng), Zhang Ying-zhen (a irmã mais velha), Wang Chi-guang (o rapaz dos óculos), Sun Ya-dong (o inquilino), Liu Ming (a mãe)

Duração 30', 1982

Zhiwang ou *Expectation* (embora a tradução literal seja “Desejos”) é parte do filme coletivo *Guang yin de gu shi* (“Histórias ao longo do tempo que passa”) ou *In our time*, os outros segmentos tendo sido realizados por Tao Te-chen, Ko I-chen e Chang Yi. No momento em que se começava a destacar a nova geração de realizadores de Taiwan, surgiu no seio da muito oficial Central Motion Pictures Corporation, CMPC, a ideia de agrupar alguns deles numa espécie de filme-manifesto. Embora condicionado pelas características da produção, *Expectation* não deixa de anunciar características do cinema de Edward Yang: o despertar do desejo de uma adolescente, as memórias da família, uma das muitas vindas para Taiwan da *mainland* (o continente) em 1949 quando da vitória dos comunistas, a ocidentalização cultural dos jovens. Nesse sentido este segmento é quase uma premonição de *A Brighter Summer Day*.

Taipei Story

Realização Edward Yang **Argumento** Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, Chu Tien-wen **Fotografia** Yang Wei-han **Som** Du Du-chi **Montagem** Wang Chi-yang, Song Fen-zen **Cenografia** Tsai Cheng-bin **Música** Edward Yang
Produção Hou Hsiao-hsien, Lin Rong-feng **Com** Hou Hsiao-hsien (Lon), Tsai Chin (Chin), Lai Teh-nan (o pai de Chin), Cheng Su-Fang (Miss Mei, a patroa de Chin), Wu Nien-jen (o taxista), Ko I-chen (o arquiteto), Wu Bing-nan (o velho treinador), Ko Su-wun (o irmão de Chin), Lin Shiao-lin (a amante de Lon) **Duração** 1h55, 1985

Este sim pode ser considerado um filme-manifesto da “nova vaga” de Taiwan, reunindo Yang, Hou Hsiao-hsien e ainda Chu Tien-wen, coargumentista dos filmes do segundo. É a afirmação de Yang como grande “cineasta urbano”, numa declaração de amor à cidade de Taipei, tendo subjacente uma questão central da sociedade de Taiwan: aqueles que chegaram da *mainland* em 1949, e que dela preservam tantas memórias serão também, pelo menos na geração mais jovem, também cidadãos de Taipei? Premiado em Locarno, este foi o primeiro filme a chamar as atenções internacionais para o cinema de Edward Yang.

Sex 14 de dezembro 21h30

The Terrorizers

Realização Edward Yang **Argumento** Edward Yang, Yeh Hsiao **Fotografia** Chang Chan **Som** Du Du-chi **Montagem** Liao Ching-song **Cenografia** Lai Ming-tiang **Música** Edward Yang, Weng Xiao-liang **Produção** Lin Deng-fei, Raymond Chow, Shiui Chao-lian **Com** Cora Miao (Zhou Yufang), Wang An (Chick), Li Li-chun (o marido de Yufang), Ma Shao-jun (o fotógrafo), Jin Shi-jye (o apaixonado por Yufang), Gu Bao-ming (o polícia) **Duração** 1h49, 1986

Este extraordinário filme é o anúncio do que será plenamente o cinema de Edward Yang: um complexo retrato de grupo (mesmo que uma das intérpretes, Cora Miao, fosse uma importante vedeta), com uma intriga narrativa de múltiplos fios. O título do filme não deve ser entendido no nosso sentido político de “terroristas”, mas antes de “agentes do terror”, criando uma atmosfera opressiva, qual angústia existencial. Este é o filme de Edward Yang em que é mais patente a influência marcante de Antonioni. É uma obra-prima, sem dúvida.

Sáb 15 de dezembro 15h

A Brighter Summer Day

Realização Edward Yang **Argumento** Edward Yang, Hong Hong, Alex Yang,

Lai Ming-tang **Fotografia** Zhang Hui-gong **Som** Du Du-chi **Montagem** Chen Bo-wen **Produção** Edward Yang, Yu Wei-yan, Zhan Hong-zhi, Cheng Sui-je, Jiang Feng-chi **Com** Chang Chen (Xiao Si'r), Lisa Yang (Ming), Chang Guozhu (o pai), Elaine Jin (a mãe), Wang Ju-an (a irmã mais velha), Chang Han (o irmão mais velho), Chiang Hsiu-chiung (a irmã mais nova) **Duração** 3h57 (versão original restaurada pela World Cinema Foundation), 1991

“Setembro, 1960” lê-se num cartão no início do filme, como outros sucessivos irão remetendo para uma cronologia precisa. *A Brighter Summer Day* (retomando o título de uma canção de Elvis Presley) é a apoteose da coralidade nos filmes de Edward Yang, o retrato de um grupo de adolescentes nos inícios 60, marcados ainda pela história das suas famílias que chegaram fugidas a Taiwan em 1947 (Yang dedicará o livro que fez sobre o filme “Ao meu pai e à sua geração, que sofreram muito para que nós não sofrêssemos tanto”) mas já culturalmente em vias de ocidentalização. Na sua complexa teia coral, na evocação de um momento preciso e dos anos formativos daquela que viria a ser a geração do novo cinema de Taiwan, *A Brighter Summer Day* é uma absoluta obra-prima.

Notas sobre o restauro

O restauro da versão integral do filme *A Brighter Summer Day* utilizou os negativos originais de imagem e de som fornecidos pelo Edward Yang Estate e conservados na Central Motion Picture Corporation em Taipei.

Devido ao estado de deterioração do negativo de imagem original, foi também utilizado um interpositivo tirado na mesma época. O restauro digital deu origem a um novo internegativo de 35mm.

Restaurado em 2009 pela World Cinema Foundation na Cineteca di Bologna/L'Imagine Ritrovata Laboratory (Itália), Digimax and CMPC laboratories (Taipei).



Dom 16 de dezembro 15h

A Confucian Confusion

Realização Edward Yang **Argumento** Edward Yang, Hong Hong **Fotografia** Li Long-yu, Arthur Wong, Hong Wu-xiu, Chang Chan **Som** Du Du-chi **Montagem** Chen Bo-wen **Cenografia** Edward Yang, Tsai Chin, Ernest Guan, Yao Rei-zhong **Música** Liu Da-tao **Produção** Yu Wei-yan, David Sui **Com** Cheng Shiang-chi (Xixi), Ni Shu-chun (Molly), Wang Wyei-ming (Ming), Wang Bo-sen (Akeem), Teng Na-nin (Larry), Li Chin (Feng), Wang Yeh-ming (Birdy), Hong Hong (o escritor) **Duração** 2h05, 1994

Outro filme coral, cuja tradução literal do título original é “A Idade da Independência”, desta vez em torno de oito personagens que entre si vão construindo jogos de relações. Dir-se-ia que uma outra vez Taipei, mais que apenas o espaço de fundo, é parte integrante

da narrativa, mas ao mesmo tempo o filme é tendencialmente abstrato, não sendo fortuito que, caso único, Yang tenha também intervindo diretamente na cenografia. Após uma primeira versão, e queixando-se da produção e distribuição, o realizador retomou o filme, mudando a montagem e também inserindo cartões.

Dom 16 de dezembro 18h30

Mahjong

Realização e argumento Edward Yang **Fotografia** Li Long-yu, Li Xi-xu **Som** Du Du-chi **Montagem** Chen Bo-wen **Música** Li Dao-tao **Produção** Edward Yang, Yu Wei-yan **Com** Virginie Ledoyen (Marthe), Nick Erickson (Marcus) Ko Yu-lun (Lunium), Tang Cong-shen (Red Fish) Chang Cheng (Hong-Kong), Wu Nien-jen (o gangster de negro) **Duração** 2h01, 1996

Na aparência este é um “filme de um gang de jovens”, aliás completamente característicos de Taipei, até no seu jargão. De facto, é mais um passo na observação por Edward Yang da passagem dos valores tradicionais aos motivados pelo poder e o lucro, em que nem os elementos cômicos nem a história de amor desmentem o extremo pessimismo da observação, aliás acentuado pela tensão que acumula ao longo de planos-sequência particularmente dilatados.

Quando em maio de 2007 a Culturgest apresentou o ciclo *Hou Hsiao-hsien, 3XHHH*, a ideia original era de reunir os dois mais proeminentes autores do novo cinema de Taiwan, incluindo também Edward Yang (Yang De-chang). A associação era aliás tanto mais justificada pelos laços entre ambos: Hou Hsiao-hsien participou na produção e na escrita do filme que revelou internacionalmente Yang, *Taipei Story*, no qual é protagonista, e Yang faz uma breve aparição em *Um Verão com o Avô* do outro (como houve ocasião de fazer notar quando da projeção do filme, na sequência final é ele o pai que vem buscar a criança no final das férias), para o qual também compôs a música.

Mas Hou e Yang representavam também dois polos desse novo cinema de Taiwan, tanto mais interessantes de serem confrontados. Como escreveu o crítico Tony Rains, grande divulgador das cinematografias da Ásia do Pacífico e em concreto daqueles dois realizadores, “Yang é um modernista, com um declarado interesse pelos temas urbanos, enquanto Hou é um tradicionalista radical e os seus filmes são em geral baseados nas experiências do mundo rural”.

Edward Yang, nasceu em Xangai em 1947 (e era para ele motivo de orgulho ter nascido numa grande metrópole cosmopolita), e a sua família foi uma das muitas que rumaram a Taiwan na iminência da vitória comunista em 1949. Estudou engenharia informática nos Estados Unidos, ainda que a sua vocação inicial, bem patente nos seus filmes, tenha sido a arquitetura, e igualmente estudou cinema na University of South

California, curso de que desistiu ao constatar que o único intento dos seus colegas era ingressar na indústria de Hollywood. Foi em torno dele, e de constantes encontros em sua casa, onde todos entravam porque nem havia fechadura, que começou a configurar-se o que seria o “novo cinema” de Taiwan. Ele foi certamente o mais “ocidentalizado” dos realizadores de Taiwan, mas foi também, como poucos outros, o cineasta de uma cidade, Taipei (sobre a importância dos dados biográficos na obra do cineasta ver sobretudo *Edward Yang*, de John Anderson, ed. Illinois University Press).

Edward Yang foi também o cineasta mais “autorista” que tive a oportunidade de conhecer. Com esse termo quero referir-me não apenas ao seu grau de exigência radical no processo de feitura dos filmes e à aguda noção que tinha da qualidade do seu trabalho, como também ao recorrente intento em deter os direitos sobre as suas obras. Recordo em particular uma longa conversa que tivemos em Taipei no escritório da sua produtora, a Atom, em que me relatou o processo de produção de *A Confucian Confusion*, o insucesso público do filme, como ele tinha readquirido os direitos, remontado a obra (uma nova versão muito mais estruturada, diga-se) e distribuindo-a e exibindo-a de novo, aliás com mais sucesso. Organizar um ciclo dedicado a Edward Yang, ou com filmes seus, implicava pois um contacto direto com ele. Contudo, em 2007, não tiveram resposta as tentativas que encontrei no sentido de um ciclo dedicado aos dois cineastas, os muitos e-mails que lhe enviei. O nosso comum amigo Tony

Rains disse-me então que o silêncio se deveria com toda a probabilidade à implosão do processo de feitura de *The Wind*, um filme de animação, na continuidade da declarada admiração de Yang pelas *mangas* japonesas e pelos desenhos animados, contando contudo com a participação, à primeira vista improvável, de uma grande vedeta, Jackie Chan.

O ciclo Hou Hsiao-hsien decorreu de em maio de 2007. As razões da falta de resposta do outro soubemo-las infelizmente um mês depois: Edward Yang morreu a 29 de junho de 2007.

Como geralmente sucedeu, em Portugal estreou um único filme de Edward Yang, aquele que lhe valeu a consagração mas viria afinal a ser o derradeiro, *Yí-Yí*, Prémio da Realização no Festival de Cannes de 2000.

Anos antes, em 1992, quando fui convidado para programar a Semana dos Novos Realizadores do Fantasporto, pus

como condição que, além das primeiras e segundas obras competindo nesse contexto, houvesse também duas sessões especiais, com o intuito de apresentar em Portugal dois realizadores que se me afiguravam de uma importância saliente: assim foi então apresentado *A Brighter Summer Day* de Edward Yang, bem como *O Segundo Círculo* de Aleksandr Sokurov. Em outubro de 2008 também a Cinemateca Portuguesa apresentou o mesmo filme de Yang, que entretanto tinha também sido exibido na RTP2.

Em 2010, contudo, foi pela primeira vez apresentada no Festival de Cinema Ritrovato em Bolonha, a versão restaurada pela World Cinema Foundation, fundada por Martin Scorsese, desse monumental *A Brighter Summer Day*, na versão original de quatro horas que nunca tinha circulado – tínhamos conhecido sim uma de três horas. A este respeito é aliás importante transmitir o testemunho de Scorsese:



A Brighter Summer Day

“Algures em meados dos anos 90 comecei a descobrir novos filmes e novos cineastas de Taiwan – para os frequentadores habituais dos festivais Hou Hsiao-hsien, Wu Nien-jen. Tsai Ming-liang e Edward Yang eram nomes familiares, mas foi nessa altura que um certo reconhecimento começou a estabelecer-se nos Estados Unidos. Creio que conheci Edward Yang mais tarde que os outros, mas os seus filmes sideraram-me. Desde logo são de uma beleza assombrosa e muito particular. É em especial notável o sentido de equilíbrio no enquadramento, entre a luz, a cor, os seres humanos e os seus movimentos, e a vida da cidade em torno deles. É perceptível uma combinação excecional de precisão e sensibilidade. (...) Edward Yang parecia ter uma relação íntima com a vida urbana, com o ritmo impessoal e a desmesura de existência nas grandes cidades como Taipei, onde as pessoas parecem solicitadas a perder-se, a tornarem-se errantes. Sob a superfície tranquila dos seus filmes, sente-se que ele está furioso e transtornado pelo modo como o homem evoluiu. Isso sente-se no jogo dos atores, e também na escrita, e esses dois aspetos tocaram-me profundamente. Os seus filmes impressionaram-me e emocionaram-me a todos os níveis. E abriram-me os olhos.”

“Há alguns anos, Wong Kar-wai, membro do Conselho da World Cinema Foundation, levantou a questão de restaurar a versão integral de *A Brighter Summer Day*, e nós assumimos imediatamente essa ideia. Quando vi a versão integralmente restaurada, e de modo tão admirável, pelos nossos

parceiros da Cineteca de Bologna, fiquei deslumbrado. Descobri um filme que é uma verdadeira epopeia do quotidiano, um filme consagrado à evocação da terrível e gélida realidade de um momento particular da complexa história taiwanesa, unicamente graças aos detalhes humanos – as relações entre famílias e adolescentes, a maneira como os rapazes passam as suas noites de sábado, o género de música que ouvem... É um filme histórico que é também inteiramente contemporâneo, um relato trágico que se desenrola lentamente, com infinita paciência e atenção. É um grande filme.”

A partir da existência da versão integral restaurada pela Cinemateca de Bolonha de *A Brighter Summer Day*, é-nos pois enfim possível apresentar uma visão da grande arte cinematográfica de Edward Yang, ainda que não tenha sido possível localizar os direitos e obter cópias da sua primeira longa-metragem, *That Day, on the Beach*, e da última, *Yi-Yi*, esta sendo como referido a única que estreou em Portugal, e foi mesmo editada em DVD.

Parafraseando os termos de Scorsese, os filmes de Edward Yang, além do conhecimento que nos proporcionam da história moderna de Taiwan, e em particular do espaço e do tempo de uma cidade, Taipei, “abrem-nos os olhos”.

Nesta ocasião desejo expressar o meu particular agradecimento a Tony Rains e Peggy Chiao pelo conhecimento que ao longo dos anos me foram possibilitando dos filmes de Edward Yang, bem como do convívio direto com ele.

O Olhar e o Tempo de Edward Yang – *In memoriam*

Ao longo dos anos 80 ocorreu um movimento da maior importância na percepção do cinema, ou da geopolítica de um cinema-mundo: o crescente conhecimento de cinematografias exteriores ao eixo hegemónico Europa-Estados Unidos, com particular destaque para as da Ásia – as da Ásia do Pacífico (e são essas as concretamente abrangidas quando se fala apenas de “cinema asiático”, incluindo como critério comercial nos escaparates dos espaços de venda de DVDS), da Índia e também, um pouco mais tarde, do Irão.

Esse renovado interesse teve uma plataforma privilegiada no Festival des Trois Continents em Nantes, embora se estendesse a outras manifestações como o Festival de Locarno, o de Cinema Jovem em Turim ou o Forum do Jovem Cinema da Berlinale. Da maior importância foram também as novas constantemente trazidas por um grande viajante, cinéfilo e divulgador, bem como consultor do Festival de Cannes, Pierre Rissient, e ainda, no respeitante aos cinemas chineses, da República Popular, Hong-Kong e Taiwan, por Marco Müller e Tony Rains.

Este movimento foi das maiores consequências, porque suscitou um reenquadramento global da geo-percepção do cinema-mundo, dos olhares, dos tempos e dos imaginários, bem como mais latamente da História, das Histórias particulares, e das culturas.

Embora outras publicações e críticos pudessem também ser referidos, o

movimento teve um eco particular nos *Cahiers du cinéma*, aliás na prossecução do labor de descoberta de filmes, autores e cinematografias que tinha sido desenvolvido por críticos como Jean Narboni e Serge Daney.

Em dezembro de 1984 o n.º 366 dos *Cahiers du cinéma* era integralmente *Made in China*, o foco de atenção sendo então uma efémera “nova vaga” de Hong-Kong, com cineastas como Ann Hui, Tsui Hark, Allen Fong ou Stanley Kwan. Ora, na então ainda colónia britânica, os enviados dos *Cahiers* tiveram uma surpresa: eram os próprios cineastas que afirmavam que essa tal “nova vaga” de que seriam os expoentes era já coisa do passado, de que onde estava a acontecer a suceder um movimento realmente importante era em Taiwan, naquela que era, e é ainda hoje, designada por República da China.

O conhecimento dos movimentos culturais e cinematográficos na ilha a que os portugueses tinham chamado de Formosa – designação por vezes ainda evocada em Taiwan – estava enormemente condicionado pelo isolamento político do país.

Em 1949, com o triunfo do Partido Comunista e a instauração da República Popular da China, o Kuomintang e milhares e milhares de continentais transferiram-se para Taiwan, exercendo aliás uma dominação sobre a população local. Foram décadas de uma feroz repressão por parte do regime de Chang Kai-check, contando com o apoio dos Estados Unidos, designadamente com a lei marcial que vigorou de 1948 a 1987.

Mas em 1971, com a deslocação de Nixon e Kissinger a Pequim iniciou-se a chamada “diplomacia do ping-pong”, e começou a aproximação entre os Estados Unidos e a China Popular. Nesse mesmo ano as Nações Unidas atribuíam enfim o lugar da China, incluindo o de membro permanente do Conselho de Segurança, à República Popular, conduzindo ao isolamento político crescente de Taiwan, aliás consumado quando as relações diplomáticas ao nível de embaixada foram cortadas pelos Estados Unidos, pela administração Carter, em 1979.

Face ao testemunho dos cineastas de Hong-Kong, um dos redatores dos *Cahiers*, o futuro cineasta Olivier Assayas, foi contudo indagar o estado das coisas a Taipei, relatados num artigo, “Notre repórter en République

de Chine (du nouveau dans le cinéma de Taiwan)” (republicado numa das antologias dos *Cahiers, L'état du monde du cinéma*).

Embora a produção cinematográfica fosse estritamente controlada pela muito oficial Central Motion Pictures Corporation, os sinais de mudança e de aparecimento de uma nova geração haviam-se já manifestado em dois filmes-manifesto e coletivos, com diferentes episódios, *In Our Time* (1982), realizado por Chan Yi, Ko I-chen, Tao Te-chen e Edward Yang (Yang De-chang), e *The Sandwich Man* (1983), de Hou Hsiao-hsien, Jen Wan e Zeng Zhuang-xiang. Mas mais: se *In Our Time* tinha sido produzido no quadro de uma CMPC procurando os tais sinais de mudança, logo depois a primeira longa-metragem de Yang, *That Day,*

on the Beach, foi uma coprodução com a Cinema City Films de Hong-Kong, estabelecida por reputada vedeta apostada na renovação, Sylvia Chang, aliás protagonista do filme. Com particular ousadia, Yang escolheu mesmo um diretor de fotografia ocidental, o australiano Christopher Doyle, mais tarde reputadíssimo pelas suas colaborações com Wong Kar-wai ou com Gus van Sant em *Psico* e *Paranoid Park*. Eram estes factos, esta nova topografia, com particular destaque para Edward Yang, “embaixador do cinema de Taiwan”, que Assayas nos deu então a conhecer.

Em 1984, *The Boys From Fengkuei* de Hou Hsiao-hsien era distinguido em Nantes e o mesmo viria a suceder com *Taipei Story* de Edward Yang dois anos depois em Locarno. E assim esses realizadores e o novo cinema de Taiwan entraram no nosso mapa cinematográfico de reconhecimentos.

Na casa de Yang, espaço de encontro desta nova geração, e de resto também um dos espaços cenográficos de *That Day, on the Beach*, veio a ser redigido, a 6 de novembro de 1986, o *Manifesto do Novo Cinema Taiwanês*, expondo o carácter coletivo do movimento e as suas reivindicações. Além de Yang e Hou devem assinalar-se as participações de Chen Guo-fu, Stan Lai e Wu Nien-jen, e o papel decisivo de uma infatigável divulgadora e crítica de cinema, Peggy Chiao.

Pela sua formação universitária nos Estados Unidos, Yang era o único a usar comumente um nome ocidental, Edward. Poderia mesmo ser-se tentado a dizer que, por exemplo face ao “tra-

dicionalismo radical” (na expressão de Tony Rains) de um Hou Hsiao-hsien, mormente na sua primeira fase, muito memorialista e ambientada em espaços rurais ou periféricos, Yang parecerá o mais “ocidentalizado” dos cineastas de Taiwan. Mais rigorosamente, cabe dizer que foi o “modernista” e o cineasta “urbano”, o de uma cidade-metrópole, Taipei. Mas mais: o seu foi “um trabalho radicalmente antiexótico”, como salienta Assayas (em “Edward Yang e o seu tempo”, publicado originalmente na revista *Film Comment* e incluído em *Le cinéma d'Edward Yang*, livro organizado por Jean-Michel Frodon, Editions de l'éclat), ainda que forçosamente “exotópico”, pela sua inscrição própria em Taipei e em Taiwan.

Houve contudo um fator histórico e formativo que importa também assinalar. Devido à geopolítica da “guerra fria”, no regime do Kuomintang o mercado cinematográfico de Taiwan não estava aberto só à produção americana, como também à europeia, incluindo o chamado “cinema de autor”. Assim Yang familiarizou-se desde cedo, o que viria a ter ressonâncias futuras na sua obra – mas, o que é sintomático, apenas na dele, o mesmo não sucedendo com outros realizadores de Taiwan –, com os filmes de Fellini, Bergman (“Ingmar Bergman, que não devíamos confundir com Ingrid Bergman”, como ele sempre recordava) ou Antonioni, que viria a ser sem dúvida o seu mestre mais influente, pela horizontalidade do espaço, a presença da arquitetura e da cenografia interior como elementos dramáticos, a complexidade da relação entre as



Taipei Story

personagens e de cada uma delas com o conjunto, ou a duração dos planos.

Não deixa aliás de ser intrigante a ausência do nome de Antonioni (se calhar por sempre com ele o associarem) na lista dos *My Role Models* que elaborou, e em que figuram sim Werner Herzog, Mikio Naruse, Alain Resnais (este um outro caso de paralelismo patente, mormente no trabalho sobre a memória) e Stanley Kubrick. De resto, e a propósito desta lista, que incluiu também entre outros, o arquiteto I. M. Pei, que muito particularmente admirava, Albert Einstein, Maria Callas ou Bob Dylan, é em especial importante referir Naruse e Herzog.

Se, apesar de tudo, e sem reducionismos, há um “devir-ocidental” na obra de Yang, há nela também um “devir-japonês”, que de resto é patente e culminante no derradeiro filme, *Yi-Yi*. Ora, além das *mangas* e em particular das de Osamu Tezuka, Yang tinha uma particular veneração por aquele hoje tantas vezes referido como “o quarto grande do cinema (clássico) japonês”, ao lado de Ozu, Mizoguchi e Kurosawa, isto é Mikio Naruse, em quem ele em especial salientava “a generosidade”, característica que afinal cabe também assinalar no cinema do próprio Edward Yang, na sua relação com as personagens e a sua polifonia, mormente, e de modo paradigmático, em *A Brighter Summer Day*.

Quanto a Herzog foi para ele uma descoberta fulminante. A visão de *Aguirre, a Cólera de Deus* representou para Yang uma transfiguração. Foi nesse momento que ele teve a noção do

que verdadeiramente queria ser: um cineasta.

Esse facto e a presença, na referida lista, tal como Werner Herzog, de Stanley Kubrick, isto é, de dois “demiurgos”, dir-se-ia oposta à da “generosidade” salientada em Naruse. De facto os dois polos podem articular-se, numa metáfora musical, tanto mais justificada pelo facto de que, homem de tantos talentos, Yang também era músico – recorde-se que foi ele que compôs a música de *Um Verão com o Avô* de Hou Hsiao-hsien, e em *Yi-Yi* tem uma furtiva aparição ao piano, acompanhando a sua mulher, a pianista e, nessa cena, também violoncelista Kaili Peng. Nessa hipótese de dispositivo de entendimento, Yang foi simultaneamente um “demiurgo”, magistral compositor-maestro, e de uma imensa “generosidade” no relevo concreto que conferia aos interpretes-personagens-atores.

Mas Edward Yang, nunca o esqueçamos, foi um “cineasta de Taiwan”, e sobretudo um “cineasta de Taipei”. Qualquer que seja o relevo, indiscutível, e a importância do anúncio de um cineasta de *That Day on the Beach*, é paradigmaticamente desde *Taipei Story* que essa condição se encontra enunciada. O foco no casal Chin-Lon é revelador do papel crucial da construção das personagens e das suas relações nos filmes de Yang, mas polarizam também diferentemente entendimentos e inscrições, ela, Chin, profissionalmente ligada a uma situação de novo capitalismo global emergente, ele, Lon, nostálgico do tempo já irremediavelmente passado e de um entendimento

My Role Models :

手塚治虫

Bob DYLAN

Martin LUTHER

Charles DARWIN

Ludwig van BEETHOVEN

I. M. PEI 貝聿明

Johannes BRAHMS

Werner HERZOG

成瀬巳喜男

Paul SIMON

Robert BRESSON

Albert EINSTEIN

Alain RESNAIS

Stanley KUBRICK

Renata TEBALDI

Maria CALLAS

Bill CLINTON

A lista dos modelos de Edward Yang. Os caracteres japoneses são os nomes de Osamu Tezuka e Mikio Naruse.

do mundo baseado na “relação especial Taiwan-Estados Unidos”.

Nesta hipótese, formulada por Tony Rains, *Taipei Story* pode também ser considerado o prenúncio dos dois magistrais filmes seguintes, *The Terrorizers* e *A Brighter Summer Day*.

O segundo está para a obra de Edward Yang como a “Trilogia de Taiwan”, *City of Sadness/The Puppetmaster/Good Men, Good Women* para a de Hou Hsiao-hsien. É um “trabalho de luto”, no sentido psicanalítico do termo, de revisão do passado a partir de um *fait-divers*, um assassinato juvenil ocorrido em 1960, e de por essa via retomar a História dos *mainlanders*, dos refugiados do Continente que se tornaram casta dominante em Taiwan desde o afluxo maciço, cerca de 1949, com a derrota do Kuomintang e o refúgio na ilha, e no seio desses, de uma juventude culturalmente americanizada – *A Brighter Summer Day*, título original mesmo, retomando o de um conhecido tema de Elvis Presley.

Não é certamente fortuito que a mais notável leitura de *The Terrorizers* seja devida a um crítico literário e teórico da análise cultural, Frederic Jameson, autor de *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Trata-se de “Remapping Taipei” – e esta noção de “remapeamento” é crucial –, um dos capítulos de um livro aliás fascinante, *The Geopolitical Aesthetic – Cinema and Space in the World System*, ed. Indiana University Press (capítulo esse retomado na antologia *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, org. Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian

Sobchak e Esther Yau, Cambridge University Press). Escreve ele, nos seus termos de marxismo revisto e “atualizado”, que o filme mostra “um deslocamento dos aspetos éticos e pedagógico-formativos para os psicológicos, como alegoria ou sintoma da mutilação dos sujeitos individuais pelo próprio sistema” e que “tudo o extraordinário sobre *The Terrorizers* já está concentrado no movimento geográfico inicial e na escolha do quadro urbano” – o tal “remapeamento” paranoico de Taipei no quadro pós-moderno do sistema-mundo do capitalismo global. Apenas me ocorre um paralelo possível, *A Terceira Geração* de Rainer Werner Fassbinder, autor com o qual Edward Yang tem de resto sido por vezes comparado, no retrato sistemático de uma geração e de uma época histórica e uma sociedade precisa.

São essas de resto características prosseguidas nas construções corais e retratos coletivos de *A Confucian Confusion* e *Mahjong*, este último simultaneamente um filme mais desequilibrado (sobretudo pela presença, caso único, de atores ocidentais, nomeadamente Nick Erickson, substituto no último momento do previsto David Thewlis) e mais concreto ainda na localização na especificidade de Taipei e de um grupo, inclusive com o uso de jargão, que aliás remete para uma característica da polifonia do cinema de Yang ininteligível ao espectador ocidental: a coexistência linguística de mandarim, cantonês e dialetos de Shangai e Taiwan.

Uma derradeira palavra sobre a versão de quatro horas restaurada de

A Brighter Summer Day. Essa era de facto a duração original do filme, que como tal foi recusado pelo Festival de Cannes. Face à evidência da dificuldade de difusão dessa versão, foi o próprio Edward Yang que tomou a iniciativa de uma outra montagem, de três horas, muito intrincada na complexidade das relações interpessoais, e foi essa que circulou. A primeira versão, ora reposta, permite assim uma muito mais assinalável inteligibilidade e compreensão dessas relações, e o trabalho de restauração torna patente a espantosa densidade do trabalho cromático, mormente nas cenas noturnas, que são seguramente das mais extraordinárias de todo(s) o(s) cinema(s).



Mahjong

O texto que se segue é o mais lapidar de Edward Yang, revelador da sua capacidade de teorização e de pensar o cinema e as tecnologias. Três aspetos são em particular importantes para o compreender: ainda em criança o seu pai pô-lo a aprender caligrafia; Yang sempre teve uma paixão pelas *mangas* japonesas, em particular pelos desenhos de Osamu Tezuka; a sua formação informática permitiu-lhe desenvolver o que poderemos designar por “um pensamento em rede”, que aliás se pode constatar nas complexas relações entre um conjunto de personagens nos seus filmes.

Em 2000, Yang fundou a Miluku Technology & Entertainment, com vista à produção de filmes e séries televisivas de desenhos animados. Mas essa prática foi também uma via de preparação dos seus últimos filmes, *A Confucian Confusion*, *Mahjong* e *Yi-Yi*, que Yang desenhou e “animou” antes de passar à rotação. Nas tiras de banda desenhada preparatórias do primeiro daqueles filmes, há aliás um balão, da personagem de Birdy, com o seguinte texto, de particular ironia: “A nossa sociedade é agora uma democracia. E a bilheteira é o que há de mais democrático. Vender bilhetes é como receber o sufrágio dos eleitores”.

O seu desejo de cinema, a paixão pelo grafismo e o conhecimento das tecnologias permitiram-lhe conceber, a partir de 2002, o grande projeto de *The Wind*, em animação digital, com os movimentos de artes marciais elaborados a partir dos de uma grande vedeta do género, Jackie Chan, que se destinava também a

originar produtos televisivos e um jogo de internet. Era um projeto liminar e definidor dos interesses e capacidades artísticas de Yang, “simultaneamente audacioso para ele, que nunca tinha trabalhado no mundo da animação e inscrito na cultura chinesa [e na influência japonesa], mas reaproximada graças aos meios mais contemporâneos e apostando numa estrutura narrativa complexa” (Jean-Michel Frodon). Os avultados meios financeiros necessários ao projeto e a doença não permitiram, infelizmente, a concretização de *The Wind*.

Uma nova escrita é um texto em que Edward Yang, com a sua aguda noção teórica do cinema, pensava aquele em modo digital. É assim um testemunho da maior importância.

Uma nova escrita

Por Edward Yang

Há trinta anos fiz uma coisa que nunca na História ninguém fizera. Tinha uma bolsa de estudos para terminar um diploma de 3.º ciclo no departamento de Engenharia Elétrica da Universidade da Flórida. Em vez de escolher um desses temas de hardware muito apreciados, sobre os circuitos integrados e os sistemas de exploração, optei pelo software e por uma questão em que ninguém tinha pensado até então: como habilitar os computadores com os meios para tratar textos em chinês?

Na época, o meu pai escrevia ainda, por vezes, cartas caligrafadas com pincel. A máquina de escrever nunca serviu aos chineses. Uma carta para a minha família em Taipei e a sua resposta demoravam duas semanas por avião. O computador que eu utilizava tinha uma memória central de 4K, o que mal chegava para um ficheiro.doc de hoje. Era – intencionalmente ou não, com aquela idade – a minha primeira viagem de pioneiro. Mas, sobretudo, o facto de tentar o que ninguém antes tinha tentado, para o jovem que eu era justificava que me atirasse de cabeça, sem pensar, um instante que fosse, na solidão e nas dificuldades que inevitavelmente me esperavam. À noite, sozinho no laboratório, muitas vezes me perguntava: uma vez adotado o sistema que eu procurava inventar, a nossa maneira de escrever iria mudar completamente? Receava que a arte da caligrafia desaparecesse para sempre. Perguntava-me se a sensibilidade transmitida pela escrita

manuscrita dessas cartas que eu tinha nas minhas mãos iria permanecer. Tinha razão em prosseguir?

Durante vinte anos, depois de obter o meu diploma graças a este trabalho de investigação, nada verdadeiramente mudou. Depois, bruscamente, desde há cinco anos sobretudo, a quase totalidade da população instruída passou a escrever chinês num teclado de computador, utilizando um certo número de programas elaborados a partir do que eu, primeiro que todos, havia proposto e demonstrado perto de trinta anos atrás. A escrita mudou? Sim, com certeza, creio eu. Sofreu com isso? A escrita manuscrita talvez, mas quanto ao resto, seguramente, as vantagens foram imensas. A maré fora favorável, e acontece que eu estava lá. Se não tivesse sido eu, seria outro, sem que isso fizesse a mínima diferença. Tive razão? Acho que sim.

O cinema é, de muitas maneiras, um trabalho de escrita. Não creio que o tenhamos inventado. Inventámos apenas a tecnologia que permite a representação através das imagens em movimento e do som; o cinema é uma aplicação desta tecnologia. Deu-nos o meio para contar “histórias”, para mostrar como se reproduz a vida por uma quantidade de imagens e de sons, exatamente como na realidade, mas sem que, forçosamente, tenhamos que participar nela! Graças a ele a nossa vida é, definitivamente, muito mais cheia, vale pelo menos três vidas.

O homem sempre quis escrever, que importa o instrumento que lho permitiu? A razão? É simples: porque haverá

sempre leitores. Faz parte do instinto de sobrevivência. [...] A ação recíproca entre uma tecnologia que progride e as descobertas que são feitas cria ressonâncias felizes de que se apropriam, sob diversas formas, os estilos ou interpretações da natureza e o que eles representam ou deviam representar. Também aqui, será que as imagens em movimento produzidas por uma câmara de cinema ultrapassaram as imagens fixas nascidas dos dedos sensíveis de Cartier-Bresson, mesmo beneficiando do registro do movimento? De maneira nenhuma! Os filmes sonoros devolveram-nos melhor a realidade do que os filmes mudos? Não, nem sempre! Nenhuma ferramenta tem interesse se não é utilizada de uma maneira criativa. E se o for, qualquer que seja a ferramenta, o que daí resultar terá o seu lugar na História. Recordo-me de uma réplica num filme de Andrzej Wajda em que um cineasta diz ao seu censor: “Se não me deixarem filmar com uma câmara, utilizarei a minha caneta!” No Festival de Cannes, nos anos 1980, houve realizadores do mundo inteiro, lembro-me bem, que foram convidados a sentar-se à frente do pequeno ecrã, uns a seguir aos outros, para dizerem o que pensavam sobre a televisão. A maioria, aparentemente, desprezava-a; achavam que ela matava o filme em geral. Em Taiwan, na mesma altura, responsabilizava-se a Nova Vaga pela morte do cinema. A imprensa escrita tinha sempre estado, em Taiwan, do lado das grandes distribuidoras, as suas principais clientes para as receitas publicitárias, e detinham, evidentemente, parece, a prova do que ante-

cipavam. Sem falar das celebridades agrupadas em Hong Kong, nem há dois anos, para protestar contra os distribuidores de videocassetes que tinham morto o cinema por causa da pirataria. Uma nova tecnologia produz sempre um choque quando demonstra as suas vantagens. Ajuda utilmente a velha tradição prevenindo-a da necessidade de se adaptar e de se desembaraçar do que está ultrapassado, em particular na repartição das responsabilidades [...].

A televisão foi então a dada altura acusada de matar o cinema, como as videocassetes de ameaçar de morte a televisão! Vemos mesmo menos filmes desde que o VHS foi inventado? Não. Julgo que não. Pelo contrário, vemos mais filmes em cassetes, para além de irmos ao cinema. Sem o vídeo, nunca teria visto a série completa das obras-primas de Kurosawa, Bergman, Mizoguchi, Naruse, Bresson e de muitos, muitos outros. [...] Então, porquê tantas histórias sobre a morte do cinema? É simples: os distribuidores já não ganham o dinheiro que ganhavam através dos circuitos tradicionais, quando a tecnologia está a formar muito rapidamente o consumidor para um comportamento ao qual não souberam adaptar-se rapidamente para dele tirar proveito. É preciso, pois, encontrar certas explicações, bem como alibis. Seria mesmo o fim da simples lei da oferta e da procura? Quando a procura dos consumidores existe, é possível que, em contrapartida, não se crie um equilíbrio natural que enriqueça os fornecedores?

A questão deve, portanto, ser às vezes colocada de uma forma mais precisa.

Será “o futuro do cinema” ou “o futuro da sua distribuição” que está em perigo? Para a distribuição tradicional, lamento, mas a nova tecnologia tem um tom muito idealista e utópico: o poder ao povo [...]. A nova tecnologia suprime os intermediários tradicionais que recolhiam a parte essencial dos lucros e que não fizeram grande coisa para se adaptar à mudança de clima. Quando a vaga da Internet surgiu depois da revolução digital, muitos desses intermediários deixaram-se surpreender. São esses que serão os mais atingidos.

Sim, tenho muita pena, mas quer se queira quer não, a tecnologia digital

mudará a maneira como escrevemos. Porque o que ela mais muda, é também a nossa maneira de ler [...]. Vamos direitos ao autor, seja o de uma carta, de um romance, de uma partitura musical ou de 100 minutos de imagens e sons, como nos filmes do século XX. Prime-se um botão e a troca faz-se. O dilúvio de bits que se organizam no que acabamos de encomendar é transmitido à enorme memória do PC que temos em casa, equipado com um programa que vigia 24 sobre 24 horas o vai-e-vem das atividades conectadas. Ao mesmo tempo, a sua conta bancária é debitada do montante exato da transação. Os novos



In our time

“filmes” podem ser cinco curtas-metragens de 20 segundos, seguidas de 20 minutos do episódio 429 da telenovela em curso, que precisa de ver precisamente antes de partir para o seu retiro nos Himalaias passar as férias de verão para escapar a tudo isto, de dez canções em vinil, de 90 minutos de um filme, com duas intrigas por bobine, de uma hora de uma série televisiva em que uma estrela pop canta a canção-tema durante o genérico, etc.

Tudo isto são as convenções da distribuição do passado. Elas desaparecerão antes que você saiba de onde vieram. Estes códigos foram estabelecidos porque era assim que isto funcionava, quando o produto devia ser materialmente conforme às conveniências da sua distribuição. Hoje, as 24 imagens por segundo do obturador já nem são um problema!

A combinação das tecnologias mecânicas, óticas e químicas que nos deu o cinema está hoje nos museus! Se não se pode recuar mais em direção ao passado, há algumas pequenas coisas às quais poderíamos no futuro dar um sentido. Que trará a nova tecnologia aos autores desta nova era? Mais liberdade na escrita, menos limites nas formas convencionais há muito tempo ditadas pelas normas da distribuição.

A criatividade é por natureza amiga da tecnologia, por isso tomemos a dianteira, acolhamos as ferramentas mais aperfeiçoadas para as utilizar na criação de materiais inigualáveis até agora. Quando esta nova relação entre a procura e a oferta tomar forma, da maneira mais rápida que alguma vez se

tinha produzido no passado, não surgirá uma economia nova, também ela reflexo desta troca inédita? Temos hoje de nos inquietar sobre o que serão amanhã os mecanismos de distribuição que daqui nascerão?

É uma nova revolução industrial, evidentemente. Preparámo-nos para ela pelas ferramentas, resta-nos agora utilizá-las com sabedoria e criatividade e passar a um outro nível de realização.

Não era esse o espírito do cinema no século passado? É preciso manter o ritmo. É o melhor dos mundos, mais uma vez, que não haja dúvida sobre isso!

*Este texto foi publicado no jornal
Le Monde de 22 de abril de 1994.*



Culturgest, Espaço CarbonoZero®

A compensação das emissões de carbono decorrentes da utilização dos espaços da Culturgest, localizados no Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, está integrada na estratégia do Grupo para o combate às alterações climáticas. Esta iniciativa enquadra-se num conjunto mais alargado de ações, que vão desde a inventariação das emissões associadas ao consumo de energia e ao tratamento dos resíduos produzidos nas instalações, à implementação de medidas de eficiência energética para redução das emissões. Com efeito, tem-se vindo a assistir a uma redução das emissões de carbono observando-se um decréscimo progressivo de cerca de 35% face a 2008. Esta é uma redução com tendência a acentuar-se com a implementação de um conjunto de medidas adicionais, estando prevista

uma redução total de 16 500 kWh/ano, o equivalente a cerca de 220 viagens de carro Lisboa-Porto.

Apesar de contribuírem para a redução das emissões de carbono, estas ações não são suficientes para evitar por completo estas emissões. Assim, as restantes emissões são compensadas através da aquisição de créditos de carbono provenientes de um projeto tecnológico localizado no Brasil e que cumpre os requisitos Voluntary Carbon Standard (VCS). A compensação das emissões inevitáveis da Culturgest constitui, assim, uma internalização da variável carbono decorrente da utilização dos seus espaços e contribui, igualmente, para a meta de neutralidade carbónica expressa no Programa Caixa Carbono Zero.

Mais informações em:
[www.cgd.pt/Institucional/
Caixa-Carbono-Zero](http://www.cgd.pt/Institucional/ Caixa-Carbono-Zero)



Próximo espetáculo

A Lã e a Neve

Uma criação de Madalena Victorino. Com música de Carlos Bica e João Paulo Esteves da Silva

Dança / Música Sex 14, sáb 15, dom 16 de dezembro Grande Auditório · 21h30 (dom às 17h) · Dur. 1h15 · M12

© Georges Dussaud



Música Carlos Bica e João Paulo Esteves da Silva **Cocriação e interpretação** Áfrika Martínez Ferrin, Ainhoa Vidal, André Russo, Helena Martos Ramírez, Marta Silva, Mickael Gaspar, Patrick Murys, Paulo Mota, Romulus Neagu **Músicos** Carlos Bica, João Paulo Esteves da Silva **Direção técnica e desenho de luz** Joaquim Madaíl **Figurinos** Ainhoa Vidal **Assistência artística** Peter Michael Dietz **Filme documental** João Vladimiro **Pesquisa e investigação de textos e materiais** Marta Coutinho **Produção executiva** Teresa Miguel **Uma coprodução** Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura e Culturgest

A lã e a neve são brancas. Trazem no seu dizer o calor e o frio. Penso num inverno que ferve e num inferno branco. Vejo a comunicação entre estas duas formas de branco como vejo os irmãos gémeos, quase evidente, quase impenetrável.

Este trabalho é sobre a beleza da comunicação. Tomo os gémeos e a curiosidade que os envolve como fonte de pesquisa. Os irmãos amam-se, comparam-se e temem-se muito.

Os gémeos estão ligados de um outro modo. A perceção do outro, os segredos da proximidade, ser o outro e nós mesmos num contacto; o espaço do outro que entra no nosso tempo, a antecipação, a telepatia, o encontro – Eis os eixos que nos levaram a descobrir gémeos de várias idades que vivem em aldeias da região de Guimarães e numa grande cidade como Lisboa. Fazê-los aproximar-se a propósito de um objeto de dança, música e silêncios que se constrói com eles e com artistas.

A Lã e a Neve é um espetáculo que procura nos corpos dos seus intérpretes a força para sair e rebentar com os limites da comunicação. Iremos certamente escorregar na neve e enlearmo-nos na lã que os tecelões, antigos pastores do norte interior das nossas montanhas, já não tecem.

Queremos saber do sabor da lã. Queremos queimar as mãos com o ardor da neve. A lã e a neve, palavras irmãs, quase iguais, quase distantes. Madalena Victorino

Conselho de Administração

Presidente

Fernando Faria de Oliveira

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel dos Santos Arada

Pietra Fraga

Luísa Fonseca

estagiária

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Rui Osório de Castro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blazquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

Ricardo Guerreiro

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Álvaro Coelho

Maquinaria de Cena

Nuno Alves chefe

Artur Brandão

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
