



## **Millenium Mambo: som e imagem no cinema de Hou Hsiao-Hsien<sup>1</sup>**

Rafael Sousa Muniz de ABREU<sup>2</sup>

Erly VIEIRA JR.<sup>3</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

### **RESUMO**

Este estudo tem como objetivo explorar as relações entre a chamada estética de fluxo – cujos traços estilísticos se observam em uma parte considerável do cinema contemporâneo de ficção – e o tipo de música que se classifica como minimalista e ambiente. Tomando como exemplo da estética citada o filme “Millenium Mambo”, do cineasta chinês Hou Hsiao-Hsien, pretende-se organizar as semelhanças entre o trabalho do diretor e a música por que Brian Eno, Steve Reich e Phillip Glass ficaram conhecidos. A questão principal do artigo é saber que tipo de experiência audiovisual se propõe (incluído aí o tipo de espectador que se pretende alcançar) pelo desenvolvimento de uma obra que é fortemente influenciada pelas noções de ambiência e narrativa de “pouco” enredo efetivo.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; Hsiao-Hsien; ambiência; minimalismo; música

### **INTRODUÇÃO**

O fio de narrativa de que se ocupa (e não se ocupa, de certa maneira) “Millennium Mambo” é tão mínimo que, fosse posto no papel, teria provavelmente não mais que algumas linhas. Logo no início do filme, tem-se o primeiro vislumbre de história: a personagem que observamos andar em câmera lenta por um corredor é Vicky, uma menina que, segundo a narradora de voz doce e não identificada, “como se estivesse sob um feitiço ou hipnotizada, nunca podia escapar” do namorado, Hao-Hao, pra quem sempre voltava.

É assim que Hou Hsiao-Hsien introduz o espectador a seu filme. Pelas imagens mansas que o iniciam, tem-se a impressão de que o propósito do diretor não é fazer da primeira imagem em movimento uma ruptura entre o mundo “lá fora” e o mundo dentro dos longos planos que, mais (ou menos, dependendo do espectador) que contar uma história, procuram passar um sentimento, uma sensação, colocando a ambiência, ironicamente,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Cinema do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

<sup>2</sup> Graduando do Curso de Jornalismo da Ufes, email: [abreu415@gmail.com](mailto:abreu415@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Ufes, email: [erlyvieirajr@hotmail.com](mailto:erlyvieirajr@hotmail.com)



em primeiro plano. Essa introdução, no final, tem mais caráter de transição – como é de aspecto transitório o início de uma década e um século, como é em transição que se encontra a protagonista do filme, que se dá um prazo em dinheiro (quando certa quantia financeira se esgotar, para terminar com o namorado. Perdida entre o tédio de um apartamento apertado e a diversão azulada das discotecas movidas a música Techno e muita droga, por mais mínimos que sejam os movimentos da personagem em cada um dos planos, a impressão que se tem é que o mote do filme é justamente o movimento de um estado para outro, de um namorado para outro, de um século para outro. De uma emoção a outra, enfim.

Essa não é a mesma juventude que Hou explorava no início de sua carreira, jovens cantando em musicais agradáveis, de atmosfera idílica e tom leve. Desde aquela época, no entanto, já era possível perceber alguns traços estilísticos do diretor que, se ainda não estavam plenamente desenvolvidos, já o destacava do resto da produção cinematográfica de Taiwan. Na década de 1970, em meio às chamadas *wenyi* (comédias românticas taiwanesas típicas) que mostravam personagens sempre à margem do cotidiano local, mas quase nunca em contato efetivo com ele, uma das novidades que Hou apresentava era a de “levar sua câmera para fora e registrar momentos corriqueiros da vida da multidão” (BORDWELL, 2005, p. 251). Em “Menina Bonita”, “Vento Gracioso” e “A Grama Verde da Casa” saem o caráter exageradamente ornamentado, os ambientes xenófilos e culturalmente herméticos e as montagens rápidas dos *wenyi* e entram uma dinâmica de câmera econômica e a contextualização de romances efêmeros no âmbito de crises locais (como a aldeia do terceiro filme, que envolve o casal em problemas muito próximos de si).

Mas que juventude é essa, então? É a mocidade silenciosa e à deriva que representam Vicky e seu namorado, Hao-Hao. Ambos os personagens parecem tão perdidos quanto o espectador diante das elipses do filme, após as quais é difícil perceber quanto tempo se passou, o que aconteceu, qual foi a ordem dos fatos. Essa relação com o tempo fílmico, de fato, é característica da abordagem dos chamados “estetas do fluxo”, que renovam as formas da elipse

“no sentido de uma nova sensibilidade temporal, de uma assimilação das elipses não como condição da narrativa (aquela idéia de que um discurso deve enxugar



de si mesmo o que torna imprecisa e prolixa sua cadeia lógico-causal), e sim como característica do material bruto filmado: a elipse não precisa ser produzida na montagem, ela se encontra no momento da filmagem, no interior da ação registrada, em última análise no interior do plano.” (OLIVEIRA JR., 2006, p. 20)

O mais importante na maioria dos planos de “Millennium Mambo”, dentro d“aquela idéia”, é que vão exatamente contra essa noção de um discurso enxuto: para o espectador que não saiba muito bem como interagir com o filme, a maior parte dos planos podem se mostrar entediantes, simplórios e, até certo ponto, visualmente redundantes. Trata-se então, só pelo cenário de um espectador “despreparado”, de uma experiência fílmica que pretende desconstruir uma espectadorialidade clássica em múltiplos sentidos, começando exatamente por um discurso que, segundo o cinema clássico, seria abordado como prolixo. A base dessa proposta que vai de encontro a um cinema clássico de satisfação de desejos e de cunho majoritariamente narrativo e, de certa forma, “racional” é a apresentação do longa sobretudo como uma experiência sensorial. É certo que todo cinema é sensorial, já que trabalha com os sentidos. A diferença, aqui, é o tipo de “sensorialidade” que os chamados “estetas do fluxo” desenvolvem.

Dessa maneira,

“trata-se de uma outra pedagogia do visual e do sonoro (muitas vezes aliado a uma certa dose de tatilidade na imagem, aquilo que Laura Marks denomina uma “visualidade háptica”), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pela tridimensionalidade) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.” (VIEIRA JR., 2010, p. 196)

Por cinema racional entende-se o filme que trabalha, grosso modo, mais num nível cerebral. Trata-se, portanto, de filmes que tem a experiência fílmica pautada menos em emoções do que na apresentação de uma situação-problema e sua eventual resolução. Essa tensão é exemplificada no trecho do artigo “A estética de fluxo no cinema contemporâneo” de Luiz Carlos Oliveira Jr. Nele, é feita menção sobre “Plan contre flux”, texto de Stéphane Bouquet que aborda as diferenças entre a estética do plano e a estética do fluxo, correntes bastante distintas, mas não excludentes entre si. A lógica da revolta de Poussin contra Caravaggio lembrada por Bouquet seria a mesma que pode



ocorrer entre os estetas do plano e os estetas do fluxo. Até certo ponto, cineastas como Hou Hsiao-Hsien, Gus Van Sant, Naomi Kawase e Apichatpong Weerasethakul seriam como o Caravaggio que tem em mente o fato de que “ao invés de mergulhar no lado analítico e racional do pensamento, a cor ocupa o lado da consistência das coisas, da sensação, da harmonia, da confusão das formas, da ‘profusão do real’” (OLIVEIRA JR., 2006, p. 18) Não é à toa que a experiência do cinema de fluxo, quando bem feita, seja, por excelência, contemplativa e com forte ênfase no trabalho de fotografia cinematográfica e direção de arte.

Esse caráter contemplativo se relaciona com o modo ideal de assistir a “Millenium Mambo”. O que se faz diante de uma paisagem, Contempla-se. É assim que não só o filme inteiro como cada um dos planos se apresentam como uma espécie de composição paisagística, em que a visão global, primeira e articulada entre os vários elementos de cena – justamente pela duração do plano e pelas pequenas variações que se desenvolvem dentro dele – dá espaço à exploração de detalhes mínimos, ao ponto em que a própria função narrativa do plano quase se perde, não se tornando um plano abstrato, mas trabalhando exatamente o que a abstração artística propõe: suscitar afetos e sensações diante de um todo que, a princípio, não seja *inteligível*.

O fato de que a experiência da paisagem se aproxime da experiência do fluxo cinematográfico de Hou e Weerasethakul os aproxima das músicas minimalista e ambiente feitas respectivamente por Steve Reich e Brian Eno. Não é à toa que Weerasethakul tenha o último compositor em sua lista de agradecimentos de “Mal dos Trópicos”. Não é só em seus filmes, entretanto, que o conceito de ambiência é importantíssimo. Tanto em “Music For Airports” quanto em “Millenium Mambo” vê-se um apreço por uma estética que procura criar espaços afetivos e estimular os sentidos. A letra, vestígio narrativo ausente das faixas do álbum de Eno, é análoga à posição de segundo plano que é dada à história de “Millenium Mambo”. Uma faixa sem letra e um filme “sem história” se estabelecem as mesmas dificuldades: a de cativar o ouvinte /espectador por texturas, sons e imagens despidas de elementos figurativos facilmente reconhecíveis.

“Nada de grandioso, retumbante, visceral; apenas detalhes, pequenos gestos, notas frágeis que evocam um mundo etéreo, tão tranquilo quanto fugaz,



recuperando o que de melhor o Impressionismo nos deixou como postura diante do mundo, que dissolveu o eu romântico, suavizou o descritivismo naturalista. O que resta não é a realidade, nem as emoções em primeira pessoa, mas trações, vestígios, impressões.” (LOPES; 2007, p. 173)

É assim que Denilson Lopes descreve a música de Eno, em seu artigo “Música para desaparecer”, mas o trecho é igualmente aplicável a “Millennium Mambo”. Cada plano pode ser visto como uma faixa do disco já citado: tem se um mote principal, que é o ambiente em que se desenvolve o plano, e a partir desse espaço são trabalhados pequenos tremores e recontextualizações da imagem. Como a melodia do piano de “1 /1” que aparece e desaparece, se duplica e interage com os ecos e os silêncios que deixa entre si, a “câmera flutuante” de Hou realiza movimentos mínimos que fazem com que os espaços fechados do filme sofram transformações sutis e importantíssimas para a experiência do longa.

Um tanto minimalista, “Millenium Mambo” se despe de diálogos “reveladores”, dramaticidade pontual e complexidades narrativas em função de “uma experiência mínima, cotidiana, não-gloriosa de cada dia” (LOPES; 2007, p. 42). Ao lado de nomes como Manuel Bandeira, não se trata de engrandecer ou estilizar a banalidade (como faz Clarice Lispector em seus romances), e sim de “desmistificar o grandioso, o monumental.” (LOPES; 2007, p. 44)

O êxito de Hou se dá exatamente pelo fato de que, por baixo desse aparente vazio, é possível perceber

“áreas mortas que na verdade são focos de ação em potencial – energia estática. O plano de uma hora para outra pode fazer a ação migrar para uma outra região sua, escurecendo, desfocando ou esvaziando mesmo a região anteriormente preenchida; a luz pode desativar um espaço e ativar o outro, incitar a energia do plano a circular pelos diversos pontos do espaço, até se dissipar ou se estagnar em algum elemento específico, para iniciar um novo ciclo.” (OLIVEIRA JR., 2006, p. 20)

A presença dessa ação em potencial, de certa dramaticidade latente, pode ser comparada à “escalada” sem fim de “Música para 18 Músicos”, de Steve Reich. A composição, introduzida por “Pulsos”, se caracteriza justamente pela “ação que revela outra ação” de que Hou parece tanto gostar. Por baixo da música do disco inteiro perpassa um mote de sinos etéreos que sinalizam a mudança das repetições e séries de que cada seção se



ocupa. A apreciação da arte que trabalha com essa proposta exige um espectador que está entre o alerta e o hipnotizado – os tremores da “câmera flutuante” de Hou e os detalhes sonoros que surgem e dissipam na obra de Reich tanto dão um pouco de transe quanto exigem muita atenção do ouvinte/espectador. Ao mesmo tempo em que há certo transe na música minimalista de Reich, na música ambiente de Brian Eno, na cena Techno que explodia em 2001 e nos planos de “Millennium Mambo”, a intenção é que se atente aos detalhes, às pequenas diferenciações no movimento, na luz e nos sons que realizam.

A própria noção de um suspense atípico e ínfimo perpassando “Millennium Mambo” brinca com a expectativa que se tem diante de uma obra “repetitiva”. Depois de certo tempo, exatamente no momento em que o que se prevê é a redundância, há uma pequena mudança que não surpreende muito, mas trai o que se espera.

A utilização de lentes longas, que delimitam um enquadramento apertado e a possibilidade de explorar minúsculas mudanças no ambiente e nos personagens, explicita esse aspecto, além de remeter à lógica de um mundo afastado. O diretor, então, toma a posição de observador distante, mas quase voyeurístico em sua obsessão pela “janela” que a câmera abre.

“Muito antes de usar o cinema para encontrar um mundo adequado a seus desejos (e que, portanto, seria passível de possessão), os estetas do fluxo se dirigem a um mundo que não lhes pertence, ou cuja exterioridade oferece resistências à pressão subjetiva.” (OLIVEIRA JR., 2006, p. 23)

Essas lentes, então, remetem tanto ao início da carreira do diretor, quando seu uso era justificado pelo fato de que a câmera afastada intimidava menos os não-atores com que trabalhava, quanto à essa distância “objetiva” que costumam ter os estetas do fluxo – algo como “a mosca na parede” de que falava o cinema direto – sendo possível ainda inferir o caráter “escondido” que essas câmeras tem, vide os paparazzi que tantas rotinas invadem<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Não se trata, no entanto, de uma espetacularização da imagem. O caráter enfatizado pela comparação às câmeras dos paparazzi é simplesmente o de câmera escondida, que é tanto intrusa quanto distanciada e não vista.



Distância que se contradiz pelo fato de que é num “encontro com o real” de que Alan Bergala fala. Ainda assim, não se trata de um diretor ou de uma corrente ingênuos. O encontro com o real e os traços naturalistas observados em “Millennium Mambo” não implicam numa noção pura e idealista de “realidade”, e sim da estetização do cotidiano, da exploração do chamado “sublime no banal” (LOPES; 2007, p. 37).

Fato é que todo aspecto da obra aponta para um cinema sensorial. Um aspecto central de “Millennium Mambo” é que seu entendimento é dado pela memória, assim como faz a narradora do filme. Durante a experiência que é assistir ao filme, o que se tem é a circulação de afetos e sensações que contribuem mais para uma *impressão* do longa que seu verdadeiro entendimento.

Pois é só depois que o filme chega a seu fim que é possível refletir sobre o significado da efemeridade dos personagens e das relações frágeis e incertas que ele explora. Muito do contexto da história contada está no extra-quadro: a formação de uma identidade cultural taiwanesa baseada no exílio (VIEIRA JR., p. 11), o sentimento de nostalgia edificante e o estouro da música Techno são ecos vindos de longe, fragmentos ocultos que moldam o mundo em que os personagens se inserem.

“Os personagens podem jogar sinuca, andar a cavalo na praia, fazer pequenos negócios, fazer o serviço militar ou dançar em um clube, mas fora da tela, a política e a sociedade estão tumultuadas, geralmente registradas por um programa de rádio ou uma narração em voz off, mostrando um personagem pensando nos acontecimentos que não nos são mostrados” (BORDWELL, 2005: 247)

Faz sentido que esses detalhes mais “cognitivos” sejam, de certa forma, escondidos do espectador. O objetivo, em “Millennium Mambo”, é sentir primeiro, depois entender.



## REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. Figuras **traçadas na luz – A encenação no cinema**. Campinas – SP: Papyrus, 2008.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A estética do fluxo no cinema contemporâneo**. Rio de Janeiro – RJ: 2006.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília – DF: Editora Universidade de Brasília, 2007.

VIEIRA JR, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema mundial contemporâneo"**. Artigo apresentado no XIV Encontro da Socine. Recife, 2010. Inédito.

VIEIRA Jr, Erly M. **Anotações sobre o plano-seqüência: flutuações do corpo entre paisagens transculturais contemporâneas**. X Estudos do audiovisual. Brasília – DF: 2010.