

HOU



HSIAO

HSIEN



Nascido em 1947 na província de Guangdong, China, Hou Hsiao Hsien mudou-se para Taiwan no ano seguinte com a família. Em 1972, após a licenciatura na Film and Performing Arts Department of National Taiwan Arts Academy, entrou no mundo do cinema. O seu filme de estreia foi *Cute Girl* em 1980. Hou Hsiao Hsien atraiu atenções para os seus dotes de composição no filme de 1983 *The Sandwich Man* e foi a partir dessa altura que ele se tornou conhecido como a luz iluminadora da “Taiwan New Wave”. *All The Youthful Days* em 1983 e *A Summer at Grandpa’s* em 1984 garantiu-lhe o Montgolfière dourado no Festival dos três continentes dois anos seguidos, e tornou-se director do Global International Film Festival. Em 1987 a história baseada no incidente de 28 de Fevereiro de 1947 tratado em *City of Sadness*, um tema anteriormente considerado tabu em Taiwan, venceu o Leão de Ouro em Veneza, e tornou-se no primeiro filme de língua chinesa a ser um sucesso internacional. Hou a partir de aí foi concretizar a chamada trilogia moderna de filmes de Taiwan com *The Puppetmaster* em 1993, que venceu o prémio do júri em Cannes, e *Good Men, Good Women* em 1995. Com *Good Men, Good Women, Goodbye South, Goodbye* e *Flowers of Shanghai* sendo escolhidos para a competição em Cannes, e *Millenium Mambo* recebendo o prémio do júri em Cannes, *Café Lumière* é seleccionado para o Festival de Veneza em 2003; o trabalho de Hou é sempre avidamente esperado e continua a ser altamente aclamado.

FILMOGRAFIA

- 1980 CUTE GIRL
- 1981 CHEERFUL WIND
- 1982 GREEN, GREEN GRASS OF HOME
- 1983 THE SANDWICH MAN
THE BOYS FROM FENGKUEI
- 1984 A SUMMER AT GRANDPA’S
- 1985 A TIME TO LIVE, A TIME TO DIE
- 1986 DUST IN THE WIND
- 1987 DAUGHTER OF THE NILE
- 1989 CITY OF SADNESS
- 1993 THE PUPPETMASTER
- 1995 GOOD MEN, GOOD WOMEN
- 1996 GOODBYE SOUTH, GOODBYE
- 1998 FLOWERS OF SHANGAI
- 2001 MILLENIUM MAMBO
- 2003 CAFÉ LUMIERE
- 2005 THREE TIMES
- 2006 THE FLIGHT OF THE RED BALLOON

Chegaram os dois filmes mais recentes do grande mestre do cinema chinês.

SHU QI



FESTIVAL DE CANNES
SELECÇÃO OFICIAL - 2005

CHANG CHEN



TRÊS TEMPOS

1911
1966
2005

UM FILME DE

HOU HSIAO HSIEN

SINOMOVIE.COM PARADIS FILMS & DOREY FILMS apresenta SHU QI CHANG CHEN num filme de HOU HSIAO HSIEN "TRÊS TEMPOS" com MEI-FANG SU-MEI LING SU-JEN CHEN CHIH-SHAN e LEE PEI-HSIAN argumento CHU TIEN-WEN fotografia WUEN LEE
PING-DIA LIN TU JUI-CHUI HUANG-LIN LIAO CHING-SUNG direcção HUIWANG WERN-YING guarda-roupa WANG KUAN-PA estalagem 1911 TSAI TI-TSEN 1966 WU MEI-HUI 2005 TAN HSIAO-WERN direcção artística WANG CHIH-CHENG animação TAN CHI-LIANG
cena CHOU PEI-TI CUI CHIA-FENG produção CHANG HUI-FU direcção de produção LIAO CHING-SUNG produtor executivo HUIWANG WERN-YING uma produção SINOMOVIE.CO.LTD realizado por HOU HSIAO HSIEN

distribuição ATALANTA FILMES

WWW.ATALANTAFILMES.PT



three times
de hou hsiao hsien

sinopse

Três períodos - 1966, 1911, 2005 - três histórias com os mesmos protagonistas, Shu Qi e Chang Chen, que vivem um amor inacabado.

Ano 1966 "A Time for Love" - Uma jovem, May, e um soldado, Chen, conhecem-se num salão de jogos em Kaohsiung e lutam para se voltar a ver. Finalmente encontram-se e passam uma noite juntos.

Ano 1911 "A Time for Freedom" - Durante a ocupação japonesa em Taiwan, um diplomata casado conquista com a sua bondade uma cortesã, num bordel em Dadaocheng. Contudo, os seus princípios não permitem que a tome como sua concubina. Ele envia uma carta de Shangai a expressar o seu remorso e o seu amor inacabado.

Ano 2005 "A Time for Youth" - Sob a ameaça da Guerra com a China, Taiwan enfrenta um período conturbado. Uma jovem bissexual, Jing, envolve-se num triângulo amoroso. As paixões escondidas fervem no meio de malentendidos, rejeições e as relações modernas nascem e morrem através da distância segura de e-mails e sms.



Jim Jarmusch sobre Hou Hsiao Hsien

«Hou Hsiao Hsien não é só a jóia da coroa do cinema de Taiwan contemporâneo, mas sim um tesouro internacional. Os filmes dele estão, para mim, entre os mais inspiradores dos últimos 30 anos, e a sua graça e subtileza como realizador permanecem sem rival. Filme após filme, Hou Hsiao Hsien consegue adaptar perfeitamente uma perspectiva histórica e cultural, com os mais pequenos, silenciosos e íntimos pormenores das interações individuais. As narrativas dele podem parecer bruscas e frias e, ainda assim, ter estruturas baseadas em histórias, com toda a beleza das suas variações. E o posicionamento da camera de Hou é absolutamente brilhante.

O novo filme, *THREE TIMES*, é também a sua nova obra-prima. Uma trilogia de três histórias de amor, onde Chang Chen e Shu Qi, retratam maravilhosamente dois amantes de Taiwan em três períodos distintos: 1966, 1911 e 2005. A primeira parte (1966), só por si, é uma das mais perfeitas obras cinematográficas que já vi. A segunda, passada num bordel em 1911, explora de forma notável o diálogo e as trocas verbais, eliminando quase os sons (!). A última obra leva-nos aos dias de hoje em Taipei - uma cidade onde as paisagens sociais e físicas estão em constante alteração e onde a tecnologia exerce um duro efeito na frágil comunicação interpessoal. A influência destas três histórias, as suas diferenças e similaridades, a sua tranquilidade e aparente simplicidade, deixaram-me num estado de sonho... uma coisa que só me acontece depois das mais impressionantes obras de cinema. Agora, pela primeira vez, um dos filmes de Hou Hsiao Hsien está a ser justamente distribuído (pelo IFC) nos E.UA. e isto deixa-me, como fã, muito, muito feliz.»

Jim Jarmusch, Março 2006

comentário do realizador

«As nossas vidas estão cheias de memórias fragmentadas. Não podemos dar-lhes nomes, não podemos classificá-las e elas não guardam nenhum significado especial. Mas elas instalam-se na nossa mente de forma inabalável. Por exemplo, eu adorava jogar bilhar quando era mais novo e tenho um fragmento da canção “Smoke Gets in Your Eyes”, sempre a tocar no salão de bilhar. Agora estou quase a chegar aos 60 e estas coisas deambularam por aqui tanto tempo que já fazem parte de mim. Talvez a única forma de lhes pagar a minha dívida seja transformá-las em filme. Penso nelas como os melhores tempos. Não são os melhores porque não podemos esquecer-los, nem porque sejam coisas que se perderam no tempo. A razão pela qual são os melhores é porque existem apenas nas memórias. Tenho a sensação que este não é último filme que vou fazer a partir disto.»

Hou Hsiao Hsien, Taipei, Abril 2005



SHU QI

VIVA EROTICA (1996)
PORTLAND STREET BLUES (1998)
MILLENIUM MAMBO (2001)
THE TRANSPORTER (2002)
SO CLOSE (2002)
THE EYE-INFINITY (2004)

CHANG CHEN

A BRIGHTER SUMMER DAY, de Edward Yang (1991)
MAHJONG, de Edward Yang (1996)
HAPPY TOGETHER, de Wong Kar Wai (1997)
O TIGRE E O DRAGÃO, de Ang Lee (2000)
BETELNUT BEAUTY, de Cheng Shen (2001)
CHINESE ODISSEY, de Jeff Lau (2002)
2046, de Wong Kar Wai (2006)



entrevista COM HOU HSIAO HSIEN, por CINEMA SCOPE

Na primeira parte de *Three Times*, captura o que é basicamente uma história linear, com um princípio e um fim mas, à medida que avançamos, a linearidade desaparece, existe uma massa temporal. Foi uma reflexão sobre o seu próprio trabalho, desde a altura em que fazia filmes academicamente, até encontrar a sua voz, e descobriu a sua própria maneira de filmar com a terceira história?

A forma tomada pelas três partes, por um lado, está ligada a imperativos. A primeira parte passa-se em 1966 e hoje não se conseguem encontrar rastros que permanecem da vida quotidiana de Taiwan da época, de um ponto de vista arquitectural, ou até portas, carros - tudo é diferente. Eu escolho concentrar mais essa parte nas personagens e na história, o que explica o ser tão linear. Em 1911 outra dificuldade foi encontrar locais, é óbvio. Escolhi portanto um único sítio, um cenário, e concentrei-me na Shu Qi e no seu tormento interior. É mais fragmentado porque é como eu vejo a existência de hoje. E também não há distância para ver além da fragmentação deste tempo. Esta é uma expressão da desordem que é uma espécie de realidade hoje em Taiwan. Tento capturar a realidade de hoje.

(...) Porque chamou ao filme *Best of times* em chinês e *Three Times* em inglês? O título em chinês, *Best of Times*, sugere uma procura, e o filme tenta capturar fragmentos de momentos de uma forma poética. Parece que o seu cinema está na generalidade a caminhar nesta direcção, para a poesia.

Eu faço filmes para preservar a memória que eu tenho desses momentos. No ano passado eu estive envolvido em acções políticas e penso que cada vez que se envolve realmente em algo, você está envolvido no seu melhor momento. Pensei por isso fazer um filme que capturasse os melhores momentos do meu passado.

Estava a pensar reeditar os meus filmes dos primórdios em DVD, e usámos como título para a caixa “Os melhores tempos das nossas vidas”. Foi um amigo escritor que sugeriu este título porque ele sentia que os melhores momentos das nossas vidas se referem a este período da história de Taiwan, porque houve um tempo em que as coisas não estavam tão desenvolvidas e a distancia entre as pessoas era mais longa... por exemplo, quando dizíamos adeus a uma pessoa ou se encontrava alguém, demorávamos mais tempo. Estes eram momentos em que se podia realmente estabelecer sentimentos, quando as condições eram boas para falar sobre sentimentos humanos, e pode-se ser nostálgico em relação a isso pois o processo era mais longo. Ao invés, agora quando dizemos adeus a alguém tudo é demasiado rápido porque está tudo muito mais avançado. Quando eu chamo a estes “os melhores momentos das nossas vidas” não é simplesmente porque estes se encontravam no passado e eu sou nostálgico em relação a eles, é porque esses momentos nunca podem voltar a acontecer, devido ao tempo e ao espaço, porque nunca podemos voltar atrás. As nossas memórias são a única coisa que podemos usar para recordar esses momentos e, ao usar este título, “os melhores tempos das nossas vidas” ou “melhores momentos”, eu posso prosseguir e fazer mais filmes a partir daí.

Este título também serve porque, para mim, para qualquer indivíduo presente na nossa memória, podemos pensar em figuras históricas - pessoas que conhecemos anteriormente - e todos estes se fundem na memória de uma pessoa. Não há necessidade de fazer um grande filme onde todas estas personagens apareçam; o que eu posso fazer é criar pequenos filmes onde posso usar estes pedaços e bocados de memória. Eis porque digo que eu posso continuar a fazer outros filmes procedendo desta forma.

(...)

Mencionou que a sua acção política foi o que de certa forma o empurrou para fazer este filme. Eu estava a pensar se você podia desenvolver esta questão, e também detalhar o que é a política no filme.

As implicações políticas são evidentes nos tempos que utilizo. Eu não queria colocar um fundo evidente nas minhas histórias mas se olhar para os anos, então saberá que existem implicações políticas. Antes do mais tem 1966, que foi o tempo da minha juventude em Taiwan, e ao mesmo tempo houve a revolução cultural na China, Taiwan passava por uma guerra fria com a China, e era uma sociedade muito fechada, muito influenciada pelos EUA. O segundo período foi 1911, e nessa altura é claro, Taiwan estava ocupada pelos japoneses, nesse tempo os japoneses estiveram lá durante 17 anos, e existia este sonho de liberdade. Nesta secção a personagem masculina é o intelectual, que sonha com libertar Taiwan. A terceira secção está situada em 2005 e, por enquanto, estamos a passar por grandes dificuldades na relação com a China - também é o que é reflectido no meu filme, porque a história de amor é muito complicada e é um pouco como a relação que temos com a China neste momento.

(...)

A banda sonora é muito apropriada, em especial o piano na sequência silenciosa; quase parece que o filme é rodado ao ritmo do piano, por oposição ao inverso. Pode falar sobre como chegou aquela música?

Foi depois de filmar a secção que encontrei a música - experimentei todos os tipos de música para a banda sonora, mas não encaixavam porque era um filme silencioso, e a música era ou demasiado comum ou demasiado especial, não combinava com o que estava visível de todo. Também tentei manter o som ambiente ao mesmo tempo. Para os filmes silenciosos, a

música deve ser um fio, contínuo, ligando as duas personagens, até que acabei por eliminar o som ambiente. Percebi que queria uma música que realmente tivesse um diálogo com o filme, então fui ter com o meu amigo que é pianista e professor e mostrei-lhe o filme, e depois de ver o filme ele sentou-se durante três horas e meia e tocou a música baseando-se no que sentia do filme, não houve composição nenhuma. Eis como foi gravada a música.

(...)

Cada secção do filme é remanescente de um dos seus outros filmes, o primeiro sendo talvez *Dust in the Wind*, o segundo obviamente *Flowers of Shanghai*, e o terceiro *Millenium Mambo*. Quando estava a fazer este filme, tinha outros filmes em mente - se sim, porquê; senão, como explica este resultado?

Sim, é óbvio que para a segunda secção eu pensei em *Flowers of Shanghai*, mas queria um tom e uma decoração cenográfica diferentes, e consequentemente o director de fotografia também tentou filmar com um olhar diferente. Ao mesmo tempo devo dizer que as três histórias foram filmadas de acordo com o conteúdo, portanto não estava a pensar muito nos meus filmes anteriores. Foi feito à pressa por causa do calendário do DF e dos actores... O filme foi bastante apressado, portanto fiz primeiro a última sequência, e para essa tive mais tempo para filmar, 40 dias, depois as outras duas tinham 6 e 12 respectivamente e na verdade isso foi bastante constrangedor. (...)

Há uma diferença estrondosa de tom entre as partes, mas de certa forma existe uma semelhança entre as partes dois e três: sinto que você estava a tentar explicar que hoje é tanto uma prisão como em 1911, só que um estilo de prisão diferente; não uma prisão social, mas invisível. Vê alguma saída desta prisão?

É um tema muito importante que menciona, mas na verdade é muito complicado explicar todo o conceito, assim como é complicada a situação em que o homem se encontra. No que diz respeito ao contacto de homem para homem, primeiro há o contacto físico, depois há o contacto emocional, e tudo isto é na realidade muito difícil de explicar, de esclarecer... De momento há também demasiada informação que se recebe de todas as partes, portanto resulta muito difícil à nova geração encontrar-se, compreender-se enquanto crescem. Ora a jovem geração de hoje, as pessoas não têm um objectivo, é parecido com realizar um filme. Quando fazes um filme, e tens limites impostos, acabas por achar muito fácil. Na segunda secção por exemplo, depois de encontrar o local, eu apenas me mantive no local, e não houve necessidade de pensar noutras opções. Quando não há limites, como os jovens estão hoje, então torna-se complicado.



entrevista com SHU QI e CHAN CHEN

Trabalharam de forma estreita com o guião, ou tiveram oportunidade para improvisar movimentos e diálogos?

Hou Hsiao hsien deu-nos a ambos muito material histórico e de pesquisa para trabalharmos; para cada segmento que filmávamos, havia livros, fotos, e romances para lermos. Daí aprendemos, fomos capazes de criar as personagens que retratamos no ecrã. Em termos de argumento não havia nada escrito em concreto, vinha em forma de notas. E quando começámos a filmar não sabíamos quando é que as câmaras começavam mesmo a filmar. Então representávamos durante quinze minutos, digamos, e não sabíamos quando ele cortava ou quando começava, limitávamo-nos a entrar na personagem.

(...)

Dá a entender que este processo envolve muitos takes e muita montagem. Quando viu o filme ficou surpreendido com as escolhas que o Hou fez? Há alguma coisa que teria feito de outra maneira?

Shu: É uma experiência muito emocional fazer estes filmes, e a forma como o Hou nos dirige é para nos permitir exprimir essas emoções naturalmente... À medida que interpretávamos o papel e as cenas uma vez e outra, o que sobressai é o que ele quer que seja expresso no ecrã. Para a terceira parte ele deu-me notas que diziam que a minha personagem estava

prestes a morrer; eu sei tudo sobre o mundo, não me importa, mas compreendo que agora que já vi isto tudo, e sei o quão mortais somos todos... Ele queria que eu estivesse triste, e que me contivesse, mas também queria que eu chorasse... E estas eram as notas. E eu fiz as cenas quatro vezes, e só à quarta vez é que consegui obter esta emoção mista, esta tristeza e o choro, mas contendo as lágrimas ao mesmo tempo, e eu estava com esperança que isso passasse para o ecrã, mas não chegou à versão final! Os filmes do Hou, especialmente os modernos, são sobre a sociedade e as pressões por que toda a gente passa, especialmente nas sociedades asiáticas, onde não querem que as pessoas expressem realmente o que sentem, mas sabe-se que está lá, então ele espera o mesmo tipo de representação “está lá mas não está lá” por parte dos seus actores, e é muito difícil para um actor transmitir isso na tela.

Sentiu que estava a fazer três filmes diferentes, ou fê-los todos juntos?

Chang: Diria que para mim foram três.

Shu: Eu penso que é um, porque acredito que poderia ser uma história de reencarnação linear onde as personagens vão continuar a encontrar-se e estar envolvidos um com o outro em cada área. E os chineses acreditam que quando reencarnam podem arranjar os problemas do passado na situação presente. Mas também as interacções entre as duas personagens em cada secção dependem de onde eles estão no momento em que se encontram e pessoas diferentes exprimem-se de forma diferente. Podem ser histórias completamente diferentes, mas ligam-se de maneiras diferentes. (...)



Aos jornalistas que, no Outono de 2004, interrogavam Hou Hsiao-hsien sobre os seus projectos no imediato, o antigo *bad boy* da Formosa que passou a mestre na contemplação lasciva afirmava querer pôr ordem nas suas ideias, tomar um tempo. Afinal de contas, *Café Lumière*, a sua homenagem a Yasujiro Ozu filmado numa Tóquio estival, acabava de se estreiar nos ecrãs e, se nos seus princípios nos anos 80, HHH tinha por hábito fazer um filme por ano, as coisas andariam doravante mais devagar para ele; depois de *Fleurs de Shangai* em 1998, ele intervala as suas realizações de dois ou três anos. Contudo, no coração do Inverno, um rumor não iria tardar a brotar em Paris: uma emissária chinesa teria com ela uma cassette de um inesperado novo filme de Hou Hsiao-hsien, filmado à pressa em Janeiro. Coisas para mostrar simultaneamente com o objectivo de acabar a montagem financeira e para lançar o isco aos seleccionadores dos festivais. Não seria ainda uma avaliação de trabalhos finais mas apenas matéria suficiente para que o filme desse garantias de segurança sobre o seu avanço, nomeadamente para o Festival de Cannes (...)

No mês de Maio, *Three Times* é mostrado em Cannes, quase no fecho da competição (e frente a uma colónia de críticos num estado secundário), para deixar a Hou Hsiao-hsien o tempo de acabar a montagem. A versão de Cannes, aliás, não é bem a mesma que estreia esta manhã: a sua terceira parte foi desde então enriquecida com sequências, o conjunto equilibrou-se para que o filme se pareça com o sonho de HHH, que é talvez nem mais nem menos do que um sonho do tempo. Porque nada aqui deixa transparecer a pressa, o pânico, a agitação de uma filmagem apertada e de uma montagem sacudida: *Three Times* é semelhante a um escoamento doce, uma pequena *trip*, íntimo, silencioso, epopeia minimalista, cem anos de solidões, cem anos de feridas interiorizadas, cem anos de China no ventre surdo de amor: 1966, 1911, 2005.

Three Times apenas segue a ordem que se dá a ele próprio, troçando com qualquer cronologia. Três desordens portanto, nas quais o cineasta surfa com uma autoridade avassaladora. O primeiro tempo, intitulado o tempo dos amores, diz o encontro entre Chen, um amador de bilhar, e May, que trabalha na sala que ele frequenta. Eles gostam um do outro, dizem-no demasiado tarde, escrevem-se, perdem-se, encontram-se e, debaixo de uma chuva diluviana, dão a mão. Estamos em 1966, o perfume é ainda o da lembrança. O segundo tempo, o “da liberdade” é a narrativa de uma reaquisição, ou como um homem letrado, Mr. Chang, autoriza o patrão de uma plantação de chá e o seu filho a comprarem de volta uma cortesã. É um filme do tempo do cinema mudo, de 1911. E como estamos em HHH no tempo das imagens, a reconstituição passa pela representação da época: ele imagina um 1911 amputado da palavra, um mundo surdo que não conhece trocas a não ser pelos intertítulos interpostos. Esta parte será portanto filmada muda, semelhante ao cinema de há cem anos. Abruptamente, passamos desta antecâmara do tempo a um filme no presente do indicativo, construindo sobre o nosso tecno-mundo um “tempo da juventude” dominado economicamente (no seu pescoço, Shu Qui tatuou o yen), vencido pela epilepsia, a toda a hora, à revelia da sua personagem principal, a cantora Jing, e dos três outros jovens que, à volta dela, orquestram uma triangular amorosa ferida. É *Millenium Mambo* remisturado, versão agudizada, amarga.

HHH faz representar as três épocas pelo mesmo casal de actores de *glamour* carnal último, a Bela e o Belo, Shu Qui e Chang Chen. Existe uma lógica nesta permanência dos amantes, nesta eternidade emotiva. Porque o tempo de HHH é como as placas tectónicas: desliza. Os seus pós-choques ainda ecoam que já novas comunicações se inventam, corredores abrem-se, o perfil geológico modifica-se. Um tremor aconteceu e desde o nosso lugar de espectador

alucinado, não apanhámos nada. Vimos, mas vamos compreender mais tarde, com um tempo de atraso ou três. Hou Hsiao-hsien não parou de fazer cinema como quem puxa pelo fumo do cigarro. É como se as imagens aspiradas passassem primeiro por ele, ficavam um tempo incerto algures entre o seu cérebro e o seu coração, e depois saíam para se difundirem na tela, numa suspensão soberana. Na imagem, os planos perduram, ligam-se numa espécie de nevoeiro dos sentidos, que os carrega para uma magia inexplicável. Tudo isto no desprezo das regras que pensavam reger a acção cinematográfica durante cento e dez anos. Impossível de definir, volátil, a imagem de HHH opera sempre a um grau de pedrada zenital: a hipnose como potência, horizonte e sensibilidade. *Three Times* visita-se sonâmbulo.

A escrita e o som. No entanto, esta linha está quebrada em vários sítios. Entre o tempo que diz respeito às suas próprias recordações adolescentes (1966), um tempo que o apaixona e pelo qual se inquieta (2005), e um tempo tão longínquo que só parece diverti-lo enquanto dispositivo mudo (1911), o filme difusa três tensões diferentes que apenas criam um conjunto sobre uma mesma paixão pela escrita sob todas as suas (r)evoluções (carta, pergaminho, mail, sms), e numa praça alargada vocacionada para a música. Inevitavelmente, a escrita e os sons entendem-se nele para suportar um mundo onde os sentimentos nunca se confessam directamente. O amor louco é aqui um amor surdo. Restam mãos que se entrelaçam num rugir de carícias - sentimentos tão profundos a que só lhes falta a palavra.

PHILIPPE AZOURY

LIBÉRATION

CRUZAMENTO DE CAMINHOS APAIXONANTE

Dividida em três segmentos que correspondem a três momentos históricos diferentes (1966, 1911 e 2005), o último filme do apaixonante realizador tailandês Hou Hsiao-hsien não é de fácil digestão para todo o público. Não o é por várias razões: uma, porque aqui desconhecemos grande parte da sua obra, da qual somente nos chegaram retalhos, ainda que fundamentais para entender algum do cinema de autor de hoje (*El Maestro de Marionetas*, *Millenium Mambo*), e o filme constitui, antes do mais, uma reflexão sobre a própria obra de Hou Hsiao hsien até à data, uma recapitulação de alguns dos temas, mas sobretudo das soluções formais a que o seu cinema recorre.

Outra, porque as histórias que propõe estão longe de qualquer facilidade, de qualquer tentativa de empatia do espectador com os seus protagonistas: contadas como três momentos em que o amor é o motor principal dos três casais que protagonizam os episódios (sempre encarnadas pela magnética Shu Qui, musa habitual do realizador, e por Chang Chen), a forma que adquirem estas histórias é por vezes um pouco críptica, como que condenadas de antemão a uma exasperação sentimental que não se encontra muito longe das que costumam exprimir as personagens de outro ilustre oriental, Wong Kar-Wai.

Mas se se fizer abstracção destes elementos, o espectador que se deixe levar por esta cadência, pelo ritmo hipnótico de cada segmento terá o seu divertimento assegurado: porque *Tiempos de Amor*, *Juventud y Libertad* é um dos filmes mais exigentes e extraordinários que apareceram no cartaz espanhol desde há muito tempo.

O ingrediente comum das três, já ficou dito, parece ser o amor. Mas um amor sempre diferente: contado um pouco à maneira da Nouvelle Vague no primeiro episódio, como um cerimonioso, sacrificial acto de dor no segundo (e como num filme mudo com intertítulos... mas a cores); e com a estridência, a música e o vazio interior que, no episódio final, no

presente, constitui um prolongamento da reflexão central do anterior *Millenium Mambo*. E desses amores emerge um filme desesperado e raivosamente pessoal, formalmente brilhante pelo seu carácter, simultaneamente, de exploração de caminhos e conclusão de percursos, de cruzamento poliédrico de influências.

Encontramo-nos frente a um filme maior e exigente; mas também, perante um desafio apaixonante, perante um desses momentos em que o cinema justifica ser mais do que adrenalina e pombinhas.

M.TORREIRO

EL PAIS



entrevista com HOU HSIAO HSIEN

«PREENCHER O FOSSO COM OS JOVENS»

Hou Hsiao Hsien debruça-se sobre as filmagens relâmpago de *Three Times* e sobre as suas relações com a nova geração.

Hou Hsiao-hsien, 58 anos, estava em Paris para falar de Zui hao de shi guang, “os nossos melhores momentos”, cujo título internacional é *Three Times*. Personagem a puxar para o apagado em frente aos jornalistas, os seus próximos descrevem-no como um *bon vivant* que gosta de sair, beber, cantar (esmaga toda a concorrência no karaoke). É sobretudo um dos cineastas mais extraordinários e influentes da sua geração. Entrevista em modo “respeito total”.

As três partes de *Three Times* foram filmadas ao mesmo tempo?

Entre 18 de Janeiro e final de Março de 2005, de um traço. A parte de 1911 foi filmada em doze dias, a de 1966 em seis dias. Foi a parte de 2005 que deu mais trabalho. O projecto remonta de facto a 2003, tratava-se de um filme em sketches filmado com outros dois cineastas taiwaneses e foi anunciado no festival de Pusan (na Coreia do Sul). Nós tínhamos um subsídio da secretaria de Informação de Taiwan, cerca de 300 000 dólares. Ao procurar outros financiamentos, começámos a ter dificuldades para encerrar o orçamento. Em caso de abandono, era preciso restituir 10% do montante adiantado; decidi então fazer eu as três partes.

Porque utilizou em cada época o mesmo casal de actores, Shu Qui e Chang Chen?

Primeiro por razões práticas ligadas aos constrangimentos de tempo e dinheiro. Mas pensei que fazer representar ao mesmo casal três histórias de relações sentimentais em três épocas diferentes, permitiria mostrar melhor as tonalidades das mudanças nas relações homem-mulher de uma parte para a outra. O facto que Shu Qui e Chang Chen devem estar sempre juntos durante as filmagens permitiu também que se sentissem mais investidos no projecto.

Gosta de filmar depressa?

Quanto mais tempo tiver, portanto mais dinheiro para gastar, mais lento sou e mais me posso permitir sentir-me constantemente insatisfeito. Desta vez, foi necessário ser preciso e ir ao essencial. Trabalho sem guião definitivo, tenho uma trama geral e concentro-me numa acção bem particular, sem me preocupar muito com a narrativa linear. O acto de filmar pode assim aproximar-se da literatura: tem uma ideia, resente uma emoção mas no momento de as (re)transcrever, outros incidentes vêm modificá-las.

Na parte de 1966, a canção *Smoke Gets in Your Eyes* aparece na versão extensa várias vezes. É preciso entender que em Taiwan nos anos 60, a presença dos soldados americanos na ilha teve um papel importante. Cresci a ouvir cantigas na rádio como *Smoke Gets in Your Eyes*, o tipo de melodia que tem a capacidade de restituir momentos perdidos. Tinha 15 anos, ia às salas de bilhar, via rapazes muito cool e bonitos que jogavam e atrás as raparigas que pareciam mexer-se ao ritmo das canções difundidas pelos altifalantes.

O que é que se perdeu entre a sua juventude dos sixties e a do nosso presente techno que você descreve desde *Goodbye South Goodbye* como uma era dura e fria?

Não é tanto uma questão de perda, cada período é diferente do anterior. Taiwan nos anos 60 vivia em autarcia, era um microcosmos muito fechado, não sabíamos muito bem o que se passava no exterior, haviam ecos da revolução cultural na China, mas tudo isso se mantinha muito vago para nós. Hoje em dia, pelo contrário, somos bombardeados com informações pela televisão, Internet, etc. Poderíamos pensar que a juventude é mais inteligente ou lúcida, que está melhor armada para crescer mas de facto está desorientada. Poderíamos acreditar sermos muito mais livres do que outrora porque vivemos num mundo liberal, capitalista, que favorece o indivíduo, mas que por outro lado as influências diversas que formam os valores da nova geração são tão numerosas que já não sabemos bem se será bom ou mau para ela. Apercebi-me do fosso entre mim e a jovem geração também, desde *Millenium Mambo*, e decidi trabalhar para preencher esse fosso ou pelo menos compreender porque é que ele se cava.

Pensa ter tido uma influência, por exemplo em jovens cineastas como Jia Zangke (*Platform, The World*)?

Há quem o diga mas pessoalmente não posso confirmá-lo. Em 1990, fui ao instituto do cinema de Pequim e ofereci algumas cópias dos meus filmes - *Les Garçons de Fengkei, Un Temps Pour Vivre, Un Temps Pour Mourir* - e posso simplesmente notar que Jia Zangke é diplomado dessa escola. Quando vejo o filme de outro realizador, não procuro as suas influências, mas tento avaliar como se desenrasca com os actores, como é que ele faz para que a personagem representada pareça viva. A minha geração começou a deixar os estúdios nos anos 80, para filmar em cenários naturais. Em Taiwan, na altura, não encontrávamos verdadeiramente actores profissionais no sentido habitualmente entendido. Filmei portanto com muitos actores principiantes, muitos não profissionais, e tive sempre o cuidado para que não servissem apenas para ilustrarem uma ideia ou um ponto de vista mas que dessem vida à acção. Por exemplo, se quisermos filmar uma cena de aniversário não é fácil porque num grupo, cada um vai ter um comportamento particular, expressões um pouco indescritíveis. O mais importante é captar o que se passa entre a cena a representar e a realidade dos sentimentos dos diferentes actores.

PHILIPPE AZUORY E DIDIER PÉRON

LES INROCKUPTIBLES

ficha artística e técnica

Shu Qi May(1966)
 Ah Mei(1911)
 Jing(2005)

Chang Chen Chen(1966)
 Mr.Chang(1911)
 Zhen(2005)

Mei-fang
Di-Mei
Liao Su-Jen
Chen Shih-shan
Lee Pei-hsuan

Realização: Hou Hsiao Hsien

Argumento: Chu Tien-Wen

Produtores: Hus-fu Chang, Wern-Ying Huang, Ching-Song Liao

Produtor Executivo: Hwarng Wern-Ying

Fotografia:r Mark Lee Ping-Bin

Assistentes de Imagem: Yuan Ching-Guo, Yu Chin-Yi, Chang Yi-Hua

Som: Tu Duu-Chih

Assistentes de Som: Chu Shih-Yi, Shiu Yu-Teng

Montagem: Liao Ching-Song

Decoração: Hwarng Wern-Ying

Guarda-roupa: Wang Kian-Yi (1911), Tsai Yi-Tsen (1966), Wu Mei-Hui (2005), Tan Hsin-Wern

Direcção artística: Wang Chih-Liang

Assistente de decoração: Cheng Chia-Wei

Casting: Chou Pei-Yi, Cuo Chia-Feng

Iluminação: Tan Chi-Liang

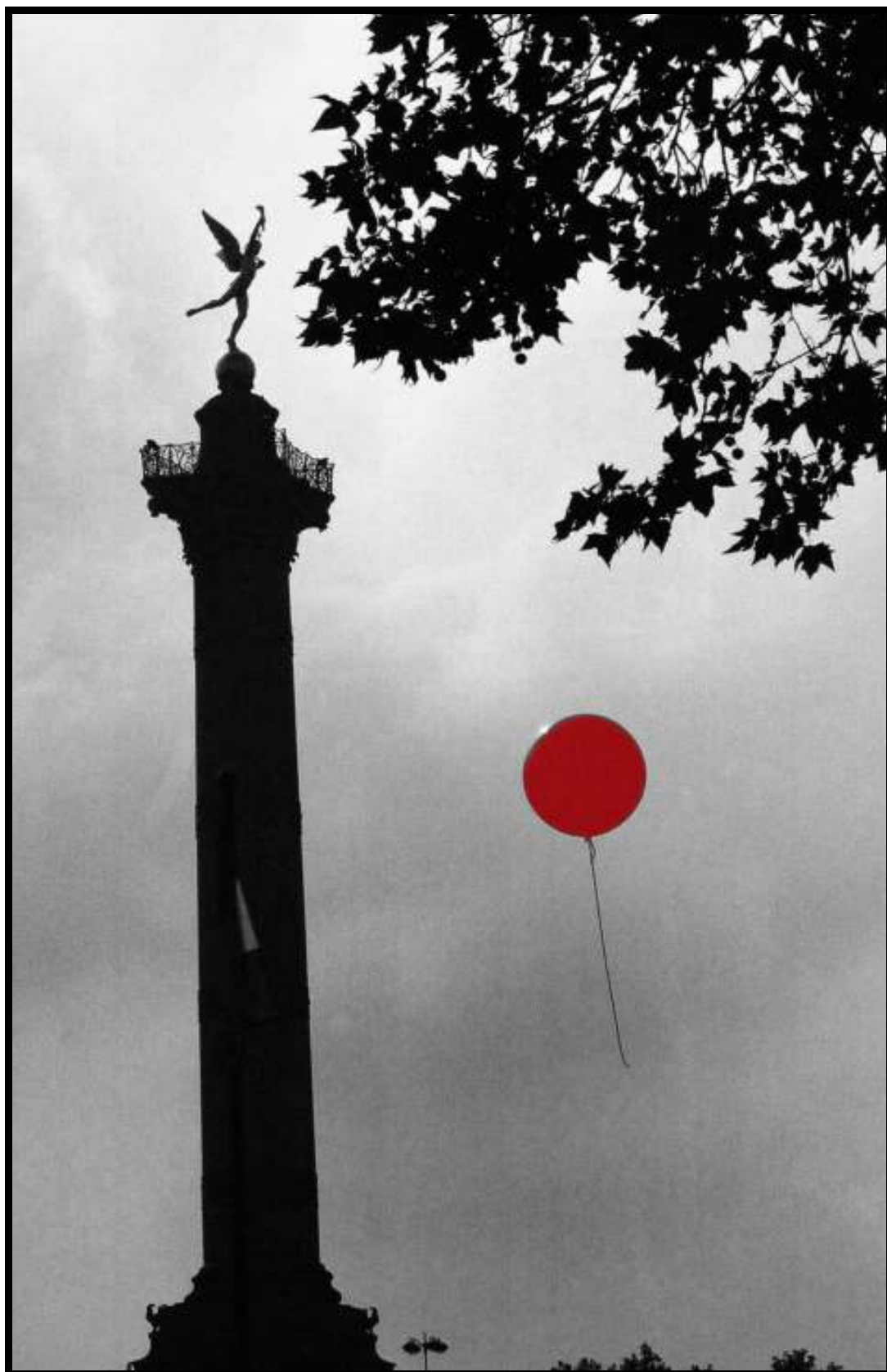
Produção: Chang Hua-Fu

Direcção de produção: Liao Ching-Song

Assistentes de produção: Guo Chan-Lung, Liao Ling-Tz

1º Assistente de realização: Lin Hsiao-Fang

2º Assistente de realização: Wang Miao-Hun



O VOO DO BALÃO VERMELHO



SINOPSE

Um balão vermelho segue afeiçoadamente Simon, de sete anos, por Paris. A sua mãe Suzanne é uma marionetista que utiliza os seus talentos vocais para trazer à vida os espectáculos que ela escreve. Completamente absorvida pelo seu novo espectáculo, a mãe solteira é ultrapassada pelas complicações da vida moderna. Decide contratar Song Fang, uma estudante de cinema Taiwanesa, para a ajudar a tratar de Simon.

Um filme de Hou Hsiao-Hsien

2006 FRANÇA DRAMA

CANNES 2007 - OFFICIAL SELECTION - UN CERTAIN REGARD

TORONTO 2007 - MASTERS



A estreia de Hou Hsiao Hsien estende as suas preocupações temáticas - mais exactamente o ritmo héctico e a natureza isolada da vida urbana - e recoloca-os na Paris contemporânea. Filmado com a sensibilidade característica do realizador... um eloquente estudo da solidão e uma viragem pós-moderna... O papel de Juliette Binoche como mãe solteira furacão e o retrato vivificante da ruptura doméstica faz deste um Hou muito acessível... Encarnando uma loira accidental, Binoche modula com mestria a marca de carreirismo e necessidade emocional de uma só cabeça, até sugerindo que tais impulsos são inseparáveis da sua vertente artística...

Justin Chang

VARIETY

Acabado com reflexões sobre o cinema e a arte, referências ao passado e ao presente, fluidos flashbacks que deslizam inesperadamente para dentro e para fora, e brilham por trás que os artistas são supostos provocar nos seus clientes... A mão subtil de Hou e intimidade com as personagens é evidente em todo o comprimento, a câmara inobstrutiva de Mark Lee Ping Bing consegue umas imagens espantosamente poéticas no final, e Juliette Binoche está em total controlo do seu papel, não sendo de desdenhar provavelmente, que Hou tenha tendência a trabalhar os diálogos com os actores, dando-lhes uma melhor oportunidade para se exprimirem.

Dan Fainaru

SCREEN INTERNATIONAL

Na sua performance de raízes obscuras, falsa loira, mãe artista, Binoche voa a grande altura. Ela oferece-nos um misto divagante de emoções e de movimentos. Irritante quando maliciosa, é no entanto simpática enquanto conciliadora. Como tal, o título do filme podia ser substituído de “Balão vermelho” para “Mulher à beira de um ataque de nervos.

Duayne Byrge

THE HOLLYWOOD REPORTER



Entre os pontos mais altos do festival deste ano encontra-se “O Voo do Balão Vermelho”, o último do mestre Taiwanês Hou Hsiao Hsien... Através uma série de interlúdios silenciosos, aparentemente fora de mão mas excepcionalmente concebidos, o Sr. Hou apresenta-nos três pessoas plenamente habitadas que encarnam as alegrias descuidadas da juventude, as esperanças de jovem adulto e os fardos da idade. O sr. Hou prepara estes corpos com o seu toque habitualmente suave; a sua mestria do espaço fílmico continua segura como sempre, até a largos quilómetros de casa, assim como faz o seu trabalho com os actores... Encantador, um filme encantador...

Manohla Dargis

THE NEW YORK TIMES

Um dos meus favoritos do festival: o esplêndido “O Voo do Balão Vermelho”... Juliette Binoche, talvez na sua melhor e certamente mais excêntrica performance da sua carreira, interpreta Suzanne, uma mãe solteira falsa loira à beira de um esgotamento. Hou não adaptou o “Balão Vermelho”, dir-se-ia mais que levou consigo a sua iconografia: rapaz, balão, paisagem da cidade. O realizador e o seu director de fotografia Mark Lee Ping Bing alternam entre os exteriores de uma Paris no geral não turística com os interiores enquadrados de uma forma imaculada... Este é um dos filmes de Hou mais sublimemente agridoces e também acontece ser um dos mais ambiciosos e complexos... reflexão posterior faz o filme enriquecer, mais estranho, mais indelével. Pode-se imaginar o que visualizações repetidas farão.

Dennis Lim

IFC NEWS (USA)

Belíssimo... Uma pequena obra de mestre.

Antonio Crespi

L'UNITA

Uma passeata de um cinéfilo acompanhada por um toque simples e comovente... Um trabalho original e pessoal... HHH dá a Paris uma imagem irreconhecível mas credível... Juliette Binoche é surpreendente...

Julien Welter

ARTE



Apresentado na abertura da secção Un Certain Regard, *O Voo do Balão Vermelho*, do Taiwanês H-HH, constitui a prova que um grande cineasta é menos alguém que reconduz, de filme em filme, os mesmos efeitos de estilo, temas ou posturas de “autores”, tudo coisas imediatamente identificáveis, mas alguém que surpreende permanecendo o mesmo, que muda de universo mantendo-se constante na relação com a vida e o cinema de que a sua obra testemunha.

O Voo do balão vermelho está sob o signo do encontro. A do cineasta com Paris e os parisienses, a da personagem principal do filme, encarnada por Juliette Binoche - ela interpreta uma actriz que trabalha com um grupo de marionetas - com uma jovem chinesa estudante em cinema que veio para se ocupar do seu filho de sete anos.

Seria uma pena não ver mais neste filme do que uma observação, um pouco afastada e docemente irónica, dos hábitos dos burgueses parisienses. Trata-se de outra coisa em *O Voo do Balão Vermelho*: uma maneira de interrogar o realismo cinematográfico, de lá encontrar, tanto mais que a realidade observada aparece como familiar, uma discreta dimensão encantada mesmo que o inverso do cenário seja regularmente desmascarado.

Por vezes 99% que há de mais concreto (a banalidade da vida parisiense) torna-se fugitivamente abstracto. O que provém da composição e do controlo apaga-se frente ao que se assemelha a uma improvisação (assim a utilização das crianças no filme).

(...)

O filme de Lamorisse foi um objecto de análise para o crítico André Bazin que se serviu para explicar a sua teoria da “montagem proibida” enquanto que o seu discípulo François Truffaut só via lá poesia artificial.

O que Hou Hsiao Hsien provoca no intestino é oriundo de uma alquimia subtil. Trata-se simultaneamente de a desmistificar sem lhe retirar a força poética. (...)

Jean François Rauger

LE MONDE

Do conto antropomórfico de Lamorisse, Hou Hsiao Hsien retém a trama: um rapazinho solitário, aqui chamado Simon, vê-se sobrevoado por um balão vermelho dotado com uma razão. Mas ele acrescenta muitas personagens, a começar por uma mãe muito agitada, Suzanne (Juliette Binoche), e uma baby-sitter Taiwanesa, Song, que é também estudante de cinema e passa o seu tempo a filmar Simon e o seu amigo balão com a sua DV. O filme feito por Song parece-se furiosamente com o de Hou Hsiao Hsien (a estudante é portanto

talentosa): mesma câmara reptiliana, mesma postura de observação flutuante, mesmos planos sequência muito longos. Inversamente depois de 25 anos de carreira, Hou Hsiao Hsien parece ter querido fazer o seu primeiro filme de estudante de cinema.

Os amantes de história da teoria conhecem efectivamente o filme de Albert Lamorisse essencialmente pela sua utilização feita pelo crítico André Bazin num artigo fundador intitulado “montagem proibida” (1957). Bazin defendia lá a sua concepção de um cinema privilegiando o plano sequência ao corte das cenas, atingindo por aí uma graça propriamente cinematográfica, fundada no registo puro. Sabemos da afeição crescente ao longo da sua obra de HHH pelo plano sequência. *Les Fleurs de Shanghai* é obviamente o seu apogeu. O filme composto inteiramente por longos planos separados por fundidos a negro, blocos de espaços autónomos abertos e fechados em corola sem qualquer raccord, proscovia a montagem nas proporções que Bazin nunca teria sonhado ousar. *O Voo do Balão Vermelho* põe a teoria baziniana à prova das novas imagens. (...)

Verdadeiro tratado da função das imagens no mundo moderno, o filme multiplica os ecrãs domésticos (os vídeo jogos de Simon, o ecrã de bolso graças ao qual Suzanne vê os velhos filmes de super8 do seu avô, transferidos para DVD). Depois confronta-os a outras imagens (a pequena máquina de reproduzir sombras em papel de calque pela qual Simon desenha a sua irmã mais velha, a foto preciosa que Suzanne oferece ao seu mestre de marionetas, e in fine o quadro O Balão de Félix Vallotton que Simon descobre no Museu D’Orsay).

Reter alguma coisa desta areia que escorre por entre os dedos (a experiência humana), é ao que se emprega cada um, com uma armada electrónica nunca antes vista. E contudo, se as representações da vida pululam, algo falta nelas. Há um buraco, que todas estas imagens não conseguem preencher, nem figurar. Esta falta, uma criança da turma de Simon exprime-a comentando o quadro de Vallotton: “No fundo, são os pais, ou talvez fantasmas”. (...)

Num dos primeiros filmes de HHH (*Un Temps Pour Vivre, Un Temps Pour Mourir*, 1985), no dia a seguir à morte da sua avó, o jovem herói fixava uma mancha de sangue da defunta no seu tatami. O filme encerrava-se com este último plano, último rasto do ser amado ancorando-se para sempre na memória. De um filme para o outro regressa portanto a mesma imagem ecrã, que se substitui ao ausente e o reduz a quase nada, porque o vazio que escava não come todo o espaço: nada, a não ser um pequeno rasto encarnado - que não podemos perder de vista.

Jean Marc Lalanne

LES INROCKUPTIBLES



(...) “O seu filme toca em coisas muito profundas que eu pensava que tinha esquecido”, diz Suzanne a Song, e o cinema como recipiente para a lembrança - para comunicar com o passado- está iminentemente presente, do pedido subsequente de Suzanne a Song para transferir os seus velhos filmes em super 8 do seu avô e da sua filha Louise (Louise Margolin) para DVD, ao emprego por Hou do seu material de fonte. O seu conto, num sentido básico, presta respeito ao filme de Lamoisse...(…)

O balão vermelho acaba por simbolizar a adolescência e quando ressalta numa imagem do próprio na parede de um prédio, das relações dos adolescentes com os seus antepassados. Mas Hou não foca estes pontos, e a órbita do voo sobre Paris (acompanhada por um teclado de piano agriçoce) epitomiza a ligeireza atmosférica do filme. (...)

Entretanto é Binoche que, loira e incomodada, prova ser o coração do *Voo do Balão Vermelho*, a actriz conduz intuitivamente métodos semi-improvisados para obrar um retrato enternecedor (se não idílico) da maternidade sob assalto. Seja resmungando pelo seu apartamento estreito e apodrecido à procura de documentos velhos, dando a um marionetista chinês famoso um postal querido da sua juventude, ou simplesmente a sacudir as madeixas do seu rosto enquanto fala a Simon do seu dia de escola, Suzanne é completamente autêntico e vivo. Por uma vez liderante e vulnerável, Binoche é uma revelação, dominando espaço em formas de última análise de igual mestria à do realizador.

Nick Shager

SLANT MAGAZINE



Realização

Realizador	Hou Hsiao Hsien
------------	-----------------

Actores

Suzanne	Juliette Binoche
Simon	Simon Iteanu
Song	Song Fang
Marc	Hippolyte Girardot
Louise	Louise Margolin
Anna	Anna Sigalevitch

Produção

Produtor	François Margolin Kristina Larsen Liao Ching Sung
----------	---

Argumento

Guionistas	Hou Hsiao Hsien François Margolin
------------	--------------------------------------

Equipa técnica

Director de fotografia	Yorick Lesaux
Operador	Lee Ping Bing Mark
Compositor	Camille
Conselheiro musical	Chu Shih Yi
Montador	Jean-Christophe Hym Liao Ching Sung
Assistente realizador	Chang Chu Ti
Engenheiro de som	Jean-Daniel Beccache