



Ambientes, Memórias e Frestas: a Transitoriedade dos Corpos e a Impossibilidade dos Amores no Tempo-espaço de Wong Kar-Wai¹

Daniel Fernandes VILELA²

Erly VIEIRA JR³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

RESUMO

Este artigo pretende discutir a noção temporal-espaçial construída pelo realizador chinês Wong Kar-Wai, sobretudo em relação aos amores não-consumados e aos corpos que se movem pelo espaço da mesma forma que lembranças transitam pela memória. Para isso, serão analisadas cenas de cinco filmes que completam dois conjuntos em sua obra. O primeiro é formado por *Dias Selvagens* (1991), *Amor à Flor da Pele* (2000) e *2046* (2004), nos quais se dará ênfase ao personagem Chow Mo-Wan – interpretado por Tony Leung. O outro é composto pelos filmes: *Amores Expressos* (1994) e *Anjos Caídos* (1995).

PALAVRAS-CHAVE: cinema e espaço; cinema e tempo; memória; transculturalidade; Wong Kar-Wai

Os olhares que se voltam para a obra do diretor chinês – radicado em Hong Kong – Wong Kar-Wai dificilmente podem focar apenas uma de suas obras. Seu cinema deve ser lido como um processo no qual se perfaz uma progressão constante de uma série de elementos repetitivos em busca de um “*relato perfecto cuyo encuentro jamás podrá alcanzarse, en justa lógica, puesto que la perfección sería la muerte del sentido*”⁴.” (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 27). É um cinema do desencontro, tanto em seu microcosmo narrativo quanto em suas ligações: Kar-Wai estabelece um mecanismo inquietante de eterno retorno em suas obras, tanto quanto a personagens e a espaços. O diretor constrói uma trilogia, talvez, involuntária ao entrelaçar os personagens de *Dias Selvagens* (*A Fei Zhenzhuan / A Fei Jing Chuen*, 1990), *Amor à Flor da Pele* (*Huanyang Nianhua / Dut Yeung Ni Wa*, 2000) e *2046* (*idem*, 2004) – da mesma forma que estabelece uma relação na qual *Anjos Caídos* (*Duolo Tiansh / Doh Laai Tin Sai*, 1995) poderia muito bem se encaixar como um dos episódios de *Amores Expressos* (*Chongging Senlin / Chungking Sam Lam*, 1994). O desencontro no qual se imergem

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social – habilitação em Jornalismo da Ufes, email: damn.fernandes@gmail.com

³ Orientador do artigo. Professor Mestre do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). erlyvieirajr@hotmail.com

⁴ Em tradução livre: “(...) relato perfeito cujo encontro jamais poderia ser alcançado, numa lógica própria, posto que a perfeição seria a morte do sentido.”



quase todos os seus personagens, freqüentemente descolados do ambiente em que se encontram – sempre às voltas com viagens perdidas, moradias provisórias e quartos de hotel – também é expresso nas relações dos próprios filmes e seus elementos narrativos.

Se em *Amores Expressos* um dos personagens consome trinta latas de abacaxi em calda para se lembrar da namorada, em *Anjos Caídos* o mesmo ator (Takeshi Kaneshiro) interpreta um indivíduo que perdeu a fala ao comer uma lata vencida do mesmo produto. Igualmente há um plano-detelhe dos joelhos e do recipiente de comida carregado por Su Li-Zhen (Meggie Cheung) em *Amor à Flor da Pele* que reaparece quase identicamente em *2046*. Por mais que possa parecer ilógico dizer que essas situações estabelecem mais uma relação de desencontro do que encontro entre as narrativas, é preciso atentar para o fato que essas cenas não se constituem como uma reconstrução perfeita, mas se fazem como uma lembrança. Possuem certas imperfeições que as distanciam, assumindo a função primeira de evocar um passado – no caso, sempre glorioso, de tempos melhores. Essa questão que é proposta parece ser central no cinema de Wong Kar-Wai: o tempo, nomeadamente quanto à nostalgia.

Do tempo como imagens plásticas: *Amores Expressos* e *Anjos Caídos*

De fato, Kar-Wai tem uma relação explícita com o tempo - sobretudo, em sua representação. A busca do diretor por imagens que traduzam o seu significado marca bastante as suas experimentações, especialmente quando se tange as lentes de *Anjos Caídos* e a lógica, invertida, do videoclipe em *Amores Expressos*. Inicialmente tido como um fluxo desordenado, a desorientação do tempo – marcada no plano de uma forma mais sensorial do que argumentativa – traduz-se passagens elípticas bem marcadas que procuram ajudar no andamento dramático e mesmo na compreensão do filme (OLIVEIRA JR, 2006). O diretor procura fomentar um estranhamento, compreendido aqui como uma chave de leitura da obra, por meio de formatos visuais que parecem alongar e distender o tempo; acarretando, entretanto, uma mudança nas características espaciais do plano. O efeito de movimento não afeta apenas a história e sua narratividade, ele precisa ser sensível ao espaço – como se não apenas os personagens estivessem em movimento, mas também os ambientes. Essa relação fica mais explícita nos planos-emblemas do céu e dos prédios em *Anjos Caídos*, bem como na cena em que a “moça loira” de *Amores Expressos* se põe em fuga – parecendo mais



estar parada enquanto as paredes que correm freneticamente. Kar-Wai tem a preocupação de estabelecer o espaço, em jogo com o tempo, como produtor de emoções e inquietações – parecendo assumir o papel de um personagem principal, numa espécie de testemunho. Daí o uso de elementos visuais bastantes específicos:

“*Y es también esa voluntad testimonial, es decir, mostrativa, unida a la inclusión de potentes marcas enunciativas y efectos de extrañamiento, la que justifica el uso, veces extremo, de angulaciones (...), profundidad de campo y granangulares (muy fortes en Fallen Angels)*”⁵ (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 46).

Se *Anjos Caídos*, evidencia a busca por um tempo plástico – por meio, sobretudo, de distorções na imagem e no plano – *Amores Expressos* evoca outra relação igualmente representativa do tempo: o uso da música como elemento diegético. A música é uma arte feita primordialmente na escala do tempo: sua construção varia a partir da relação de distância e quantidade entre um acontecimento e outro dentro de um plano temporal, a exemplo dos *loopings* da música eletrônica. Ao contrário do primeiro filme, no qual um jukebox no bar freqüentado pelos personagens é quem dá a tônica dessa relação, *Amores Expressos* possui uma experimentação muito mais drástica. A personagem Faye (Faye Wong) tem poucas falas, mas atinge uma máxima expressão no filme por meio da canção *California Dreaming*, do The Mamas and The Papas. Essa composição é a chave para compreender também uma relação espacial estabelecida no filme, como se o tempo fosse capaz de distorcer as distâncias físicas – mas não de forma completa e plena: Faye tem o desejo de conhecer a Califórnia real, mas só pode fazê-lo consumindo desejos e sensações pré-estabelecidos pelo ritmo da música.

Wong Kar-Wai utiliza esse recurso desde seu primeiro filme, *Confronto Mortal* (*Wangjiao Kamen / Wong Gok Jut Moon*, 1988), se aproximando cada vez mais de uma estética do videoclipe, em busca de uma nova forma de se entender a diegese cinematográfica, na qual se evitam as narrativas lineares – bem como a construção de uma trama ou até mesmo de personagens – a favor de outros enfoques. Lugar, sentimento e tom são retomados como elementos principais do filme, no sentido de substituir convenções de reais de tempo e espaço por uma correlação menos direta.

⁵ Em tradução livre: “E é este desejo de testemunha, ou seja, dêiticos, juntamente com a inclusão de marcas poderosas de enunciação e os efeitos do estranhamento, o que justifica a utilização, por vezes extremas, de angulações (...), profundidade de campo e grande angulares (muito presente em *Anjos Caídos*).”



(Dancynger, 2003, p. 101). A partir da transformação dessas relações, as imagens passam a ser livres para circular em diversos ambientes, principalmente o dos meios de comunicação. Kar-Wai faz seus filmes circularem nesse universo principalmente por intermédio da música pop, como ocorre em *Confronto Mortal* com a inserção de uma versão cantonesa de *Take My Breath Away* e a importância diegética dada à canção *California Dreaming* em *Amores Expressos*; em *Amor à Flor da Pele*, entretanto, esse uso da música como um elemento tanto de citação quanto de narração parece atingir um maior grau de experimentação – tanto pela presença do *Yumeji's Theme*, trilha do filme *Yumeji* (*idem*, 1991), de Seijun Suzuki, como a recuperação e a atualização de uma experiência emotiva, quanto à própria revisão que o filme faz do gênero melodrama (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 107). A princípio, as músicas do filme parecem concluir o que Dancynger (2003) aponta dessa base do formato do videoclipe: “A narrativa é o menos importante, o sentimento é o que importa” (p. 203). Nesse sentido, pode-se dizer que a música ganha contornos maiores do que apenas como um acompanhamento ou acabamento:

*“En el cine de Wong Kar-Wai, la presencia de la música es prácticamente constante, pero su utilización no responde a los mismos parámetros que en el modelo dominante. (...) Wong utiliza composiciones ligadas a los ambientes, como si escucháramos lo que en ese lugar los personajes oírían o desearían oír (Chungking Express, Fallen Angels); en algunos casos se trata de música diegética (...); en otros, es una música que acompaña la imagen sin que podamos localizar su origen (acusmática), pero que en ningún momento oculta los saltos entre planos ni facilita la transparencia enunciativa, sino que forma parte del propio ejercicio enunciativo. La importancia de la música queda subrayada en el caso extremo de Fallen Angels cuando una melodía en inglés, emitida por la máquina automática a petición del personaje, sigue en continuidad sobre la acción posterior, a modo de el videoclip, provocando una especie de suspensión narrativa.”*⁶ (GOMES TARÍN, 2008, p. 53-4)

As canções de *Anjos Caídos* também evocam um dos elementos constantes no cinema de Wong Kar-Wai: a transculturalidade, a qual se fortalece, sobretudo, nesses

⁶ Em tradução livre: “No cinema de Wong Kar-Wai, a presença da música é praticamente constante, mas sua utilização não corresponde aos mesmos parâmetros que no modelo dominante. (...) Wong utiliza composições ligadas aos ambientes, como se escutássemos o que nesse lugar os personagens ouviam ou desejavam ouvir (*Amores Expressos*, *Anjos Caídos*); em alguns casos se trata de música diegética, que provém de máquinas automáticas, de rádios ou de reprodutores de mídia (...); em outros, é a música que acompanha a imagem sem que possamos localizar a sua origem (acústica), mas que em nenhum momento oculta os saltos entre os planos nem facilita a transparência enunciativa, uma vez que forma parte do próprio exercício enunciativo. A importância da música é assinalada no caso extremo de *Anjos Caídos* quando uma melodia em inglês, emitida pela máquina automática a pedido do personagem, segue em continuidade sobre a ação posterior, ao modo do videoclipe, provocando uma espécie de suspensão narrativa.



três filmes que fazem parte de sua trilogia involuntária. Se *Amores Expressos* e *Anjos Caídos* buscavam compreender a contemporânea volta da ilha de Hong Kong para o domínio chinês, os dois filmes seguintes retomam o período em que se passa *Dias Selvagens*, os anos 1960.

A intimidade das tragédias: transculturalidade e nostalgia como refúgios

Os boleros sussurrados por Nat King Cole em *Amor à Flor da Pele* denunciam o calendário: anos sessenta. No sexto ano dessa década, Mao Tsé-Tung põe em prática a Revolução Cultural, obrigando todos os não-alinhados ao partido vermelho fugirem para duas possíveis locações. A primeira: Taiwan. Descoberta por portugueses – nomeada por eles, assim, de Formosa – passou pelo domínio japonês até a voltar à China em 1945. Dois anos mais tarde, serviu de exílio aos perdedores da Guerra Civil: os nacionalistas, sob liderança de Chiang Kai-shek. O outro destino seria Hong Kong. Uma pequena ilha a sul do terceiro maior país do globo, oprimida pela quantidade absurda de fugitivos. O próprio Wong Kar-Wai passou por essa experiência. Saiu de Xangai aos cinco anos de idade para habitar o bairro de Tsim Tsa Tsui, na península de Kowllon. Espremidos em conjuntos residenciais, os chineses recém-chegados viveram sobre a proteção do Reino Unido, abertos ao sistema capitalista, mas acuados por uma data: 1º de Julho de 1997 – dia em que a ilha voltaria ao domínio chinês.

Wong Kar-Wai tem uma relação bastante conflituosa com essa data. Em 1997, decide rodar um longa-metragem o suficientemente distante da ilha, escolhendo a Argentina como locação. A cena inicial de *Felizes Juntos* (*Chunguang Zhaxie / Chun Gwong Cha Sit*, 1997), na qual se mostram os passaportes com a nacionalidade inglesa dos atores, é a demonstração de como a transculturalidade se converteu em um signo de distinção para a cultura de Hong Kong. Esse conceito acaba repassando para a dita trilogia – cujos filmes se passam sempre em mais de um país ou locação, principalmente quanto a *2046*, que tem diálogos em três línguas. Aliás, em relação a esse filme mais especificamente, a transculturalidade se torna um elemento que auxilia na sensação de nostalgia.

Denílson Lopes (1999) crê que essa idéia de nostalgia faz parte de uma certa sensibilidade em que um indivíduo busca incessantemente um retorno a uma passado, estabelecido em uma perspectiva sempre melhor em relação ao tempo presente, ou seja,



idealizado. É justamente nesse momento em que um dos temas preferidos de Kar-Wai se faz presente: os personagens não desejam voltar a uma realidade, mas sim a uma *memória* – um conjunto de narrativas sobre um determinado período de tempo que se fixaram como única versão da realidade. Nesse sentido, o passado terá sempre um recorte positivo em relação ao presente: tudo nele é conhecido, vivenciado, os indivíduos já sabem lidar com os fatos e as emoções que as situações lhes invocam; a sensação que tudo é estável e conhecido não abre espaço para uma tragédia, muito menos para uma aceitação dessa tragédia, a revelação de um estado profundo de tristeza e de resignação em que os personagens estão oprimidos pela sua impotência: a melancolia.

Em *Amor à Flor da Pele*, essa incapacidade de lidar com o novo e o desejo de se refugiar no passado fica ainda mais presente na forma que os personagens principais, um casal de vizinhos unidos pelo fato de que seus cônjuges são amantes, constroem um jogo de encenações a fim de entender e descobrir como ocorreram os momentos de traição. Entretanto, cada um vê nessas interpretações um espaço para reconstituir a instituição do próprio casamento, retomando, também, lembranças de uma época distante, a que ainda não estavam comprimidos em minúsculos conjuntos habitacionais de uma pequena ilha oprimida pela ameaça constante de um império continental.

Assim como em *2046*, há uma constante busca por um passado que sempre aparece como um paraíso ou dias perfeitos – da mesma forma, Wong Kar-wai estabelece um forte sentimento de retorno à época em que Hong Kong não pertencia, de fato, à China como especificam as correlações entre o nome do filme e três fatos. Entretanto, é preciso se ater primeiramente aos dois filmes anteriores, a fim de contextualizar essas relações.

Transitoriedade de corpos e afetos em *Dias Selvagens*

Uma série de relógios, de parede ou de pulso, atravessa a história de *Dias Selvagens*. O segundo filme de Wong Kar-Wai trazia inúmeras estrelas da televisão honconguesa – sendo, no entanto, um fracasso de público. Muitos atribuem à narrativa fragmentada e aos planos que tem mais a intenção de causar estranhamento do que colaborar com a narratividade esse insucesso; reside aí, no entanto, as principais



características que transformaram o diretor em uma cultuada personalidade do cinema contemporâneo. *Dias Selvagens* conta com a presença de múltiplos narradores e muitas inclinações de câmeras para contar a história de Yuddy (Leslie Cheung), um playboy conquistador cujo desejo de conhecer a verdadeira mãe o levará em viagem até as Filipinas. Entretanto, são seus dois pares durante o filme que levam a cabo toda a relação de Kar-Wai com o tempo. Uma das cenas iniciais, em que Yuddy se encontra com Su Tizhen (Meggie Cheung), e ambos ficam um minuto olhando para o relógio a fim de começar, ali, uma amizade – que logo evoluirá para uma relação de amor pela parte dela – demonstram essa característica do diretor, em apreender sentimentos a partir da sensação do tempo, seja pela supressão ou pela sua passagem constante.

Se para Kar-Wai a amizade, bem como o amor, pode ser compreendida na curta temporalidade de um minuto, igualmente flexíveis são os espaços. Em *Dias Selvagens*, a idéia de localidade é transitória, não pertence a uma capacidade sólida: os personagens sempre estão suspensos entre viagens, lembranças e o desejo. Talvez por isso se construam cenários destruídos e imundos, tais quais são as perspectivas de cada diegese. Nesse sentido, Mimi/Lulu (Carina Lau) surge como um dos elementos centrais da ação – justamente por representar as relações temporais-espaciais e suas transformações. Mimi é uma dançarina – como assim faz questão ao se apresentar. Em questão está de volta o jogo com que Wong Kar-Wai faz com a música, sobretudo quando à musicalidade. A dança é arte que torna concretas as nuances dos sons, dando-lhes uma dimensão espacial por meio da movimentação de um ou mais indivíduos – procura passar a sensação criada por uma diferenciação temporal por meio do corpo. Segundo Gil (2001), o menor movimento do corpo é capaz, além de acompanhar um movimento correspondente da consciência, de tornar a massa fluida e leve, servindo de ponto de ligação entre os corpos, espaços e os próprios movimentos. E é justamente nessa relação que a personagem de Carina Lau se envolve: por intermédio da dança, do seu corpo em movimento, pode-se tornar tão efêmera, tão leve e tão incontrolável quanto o próprio tempo e, assim, criar uma relação de equivalência. Da mesma forma que o tempo é capaz de reger a lógica dos afetos, Lulu/Mimi dança para conseguir entrar nesse fluxo e conseguir o controle das situações; dança, entretanto, tão desajeitadamente, que se torna ainda mais frágil diante da instabilidade e da efemeridade de seu relacionamento com Yuddy. Em suma: dançar é estreitar as relações entre tempo e espaço.



Em se tratando de *Dias Selvagens*, é preciso atentar para o caráter próprio de dança entre as narrativas: de alguma forma, os pares formados não podem ser realizados por mais do que um instante ou momento, devendo ser separados em função de outro de assim por diante. Há, no entanto, a idéia de um ciclo na dança: os pares que se foram, alguma hora irão voltar. E são essas reações é que interessam para o cinema de Wong Kar-Wai, as ações são o fim em si e não o meio. A história a ser contada tem uma importância bem menor do que a maneira como ela é contada. O relevante, em *Dias Selvagens*, está mais nas ações que fazem Mimi ir atrás de Yuddy nas Filipinas e completar o seu ciclo – da mesma forma que nos interessam mais a jornada deste personagem pela sua mãe e seu sacrifício por esse valor do que uma explicação do por que ela não tê-lo recebido depois de separados ao nascimento.

Assim também são os planos: em atenção especial ao plano-emblema que surge nos minutos finais. Nele, Tony Leung aparece em um ambiente claustrofóbico, umas espécie de quarto de hotel, no qual se penteia, perfuma e ajeita o paletó em frente a um móvel quase que totalmente no extracampo. Responsáveis pela transmissão das sensações em prioridade à diegese, esses planos se confluem até uma cena que não possui nenhum sentido claramente expresso no filme. Pode assumir tanto a função de Chow Mo-Wan, personagem central das duas películas que seguem *Dias Selvagens* quanto de apenas um transeunte do hotel, reforçando a idéia de desencontro e da identidade – marcando, de vez, a busca que os personagens do filme empreenderam em busca dela. No entanto, este artigo se embasará na primeira hipótese para dar continuidade a seu pensamento: Chow Mo-Wan eclode da sala – da mente, da multiplicidade das vozes narradoras – para surgir em outro ambiente, maior, o da cidade de Hong Kong em *Amor à Flor da Pele*.

“Pero es que, además, en los filmes de Wong Kar-Wai estas imágenes recurrentes, a veces desplazadas, otras posteriormente justificadas, apuntan a la tradición de la imagen-esencia retenida por el pensamiento en el momento de la muerte, la última imagen, aquella que proviene del recuerdo mítico del imaginario insatisfeito. La complejidad de las voces narradoras en las películas de Wong nos permite pensar en un presente desde el que se emiten que no está ligado a la historia representada sino que va más allá de ella,



*anclada, quizás, en el espacio de la muerte.”*⁷ (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 36)

Desagregação de alimentos e amores: *Amor à Flor da Pele*

A cidade, bem como o quarto, que eram em *Dias Selvagens* essa imagem essência citada por Gómez Tarín (2008), passam a assumir um valor maior de um personagem a partir de *Amor à Flor da Pele*. Existem dois protagonistas essenciais nos filmes de Wong Kar-Wai: o desamor e a cidade. Esses elementos parecem tomar vida e, se dizemos que estão vivos e agem na narrativa, os acontecimentos só podem ser considerados dentro de seus contextos. É um fator auxiliar na fragmentação diegética do diretor, essencial para compreender as relações estabelecidas pelo segundo filme da trilogia, rodado dez anos depois do primeiro.

Duas considerações precisam ser feitas para entender esse ambiente com características de personagem em *Amor à Flor da Pele*. A primeira é a sua condição de devir: não há como parar o fluxo das imagens, como exigir o primeiro plano aos personagens – como nos estranhamentos causados pelas sombras que se projetam no espaço antes dos protagonistas entrarem em cena. O espaço assume, assim como os indivíduos, um desejo de tornar-se algo – sendo ponto, inclusive, do desencontro tão marcante dos filmes de Kar-Wai. As cenas em que se focam os objetos e o cenário, principalmente o relógio no escritório em que Su Li-Zhen e os espelhos que perpetuam no filme, são uma significação máxima desse espaço descolado, obrigando o espectador a observar o lugar como por uma fresta – experimentando, sobretudo as sensações antes de chegar a compreender os argumentos que são ditos no extracampo. Em segundo lugar, o espaço dita, igualmente, a relação temporal. Em *Amor à Flor da Pele*, exceto pelos poucos minutos em que o tempo parece parar, as horas e os minutos estão sempre em progressão – assumindo a idéia passada pelas principais locações do filme: restaurantes e quartos de hotéis. Pela lógica desses lugares, o indivíduo não pode se fixar ali – existe um limite pré-estabelecido, consensualmente ou não, de tempo corrente no qual poderá agir sobre aquele espaço.

⁷ Em tradução livre: “Mas acontece que, além disso, nos filme de Wong Kar-Wai estas imagens recorrentes, às vezes desarranjadas, outras posteriormente justificadas, apontam à tradição da imagem-essência retida pelo pensamento no momento da morte, a última imagem, aquela que vem da recordação mística do imaginário insatisfeito. A complexidade de vozes narrativas nos filmes de Wong permite-nos pensar em um presente, uma vez que ele se emite desligado à narrativa, que vai além dela, ancorada, talvez, no espaço da morte.”

Os restaurantes, no entanto, parecem apontar melhor as direções em que segue a narração de *Amor à Flor da Pele* – se é que há algum narrador no filme: não há onisciência das ações dos personagens, bem como todos os diálogos são construídos sem uma enunciação visual dos personagens, como se houvesse unicamente o olhar frontal, quase teatral, do espectador. Os amores assumem os valores de alimentos, são digeridos, desagregados – tanto saciando os indivíduos quanto os levando à morte, uma vez que a cada vez que nos alimentamos, marcamos uma passagem simbólica de tempo (GUATTARI, 1992). O ir e vir dos personagens, seus principais desencontros, derivam a compra de macarrão – da mesma forma que a desintegração dos lares se dá pela inutilidade de suas respectivas cozinhas. O acontecimento que muda a rota dos protagonistas acontece em um restaurante: é a partir desse espaço que Chow e Su Li-Zhen começam a construir uma relação pautada na nostalgia: ele e ela representam seus cônjuges, em uma tentativa de compreender os por quês da traição. A partir dessa condição temporal, as identidades – bem como sentimentos – se confundem. O ambiente se torna cada vez mais chuvoso – outro índice da personificação do ambiente, bem como de nostalgia: a cidade, assim como o coração dos personagens, chora. Assim, pode-se firmar a cidade como um personagem:

“Ese entorno gris, oscuro, en el que parece llover habitualmente (índice nostálgico), se filma hasta sus niveles más íntimos (textura de las paredes, de los suelos) – al igual que ocurre con los sentimientos de los personajes, intuidos pero puestos en escena por la acumulación de elementos (música, montaje, espacio, plano) – y se constituye en ente con personalidad propia: la ciudad como personaje”⁸ (GÓMES TARÍN, 2008, p. 55)

Mais palatável do que os filmes anteriores de Wong Kar-Wai, *Amor à Flor da Pele* estabelece uma confluência na obra do diretor, onde todos os seus aspectos se mostram presentes – bem como melhorados ou amplificados. Há, nesse sentido, uma relação entre a personificação do tempo-espço e transculturalidade: a construção de uma nova forma de experiência em que não há mais uma convergência dos conflitos em torno de apenas uma forma narrativa, bem como de apenas uma localidade. O descolamento narrativo se

⁸ Em tradução livre: “Esse entorno cinza, escuro, em que parece chover habitualmente (índice nostálgico), se filma desde seus níveis mais íntimos (textura das paredes, dos solos) – igualmente com o que ocorre com os sentimentos dos personagens, intuído, mas posto em cena pela acumulação de elementos (música, montagem, espaço, plano) – e se constitui em objeto com personalidade própria: a cidade como personagem.”



estende para os ambientes e locações, em uma desterritorialização no sentido de transformar o lugar em mais um dos pontos de fragmentação diegética, levando os personagens a transitarem por meio de “devires insólitos e passagens afetadas pelo tempo” (FRANÇA, 2003, p. 135).

As cenas finais de *Amor à Flor da Pele* deixam uma lacuna a ser resolvida por seu sucessor na trilogia, *2046*: da incapacidade de se fixar, da necessidade de se lidar com identidades mutantes surge uma ausência e uma incomunicabilidade individual que se estende ao coletivo, ao próprio mundo – tomado em analogia ao corpo. Nesse sentido, as três línguas e as diversas nacionalidades que perpassam o filme assumem um valor muito maior do que a idéia da torre de Babel ocidental. Não há falas: apenas o desabafo silencioso e secreto de Chow.

Datas e quartos de hotel: frustrações e esquecimento em 2046

Por mais que as cenas de ficção científica – as viagens do trem ao futuro – pareçam uma quebra com o retorno eterno de Wong Kar-Wai, o diretor afirma em entrevista que a obra, na verdade é um sumário de sua trajetória. Assim como *Amor à Flor da Pele*, seus principais temas e estéticas se encontram em profusão – interligados ou amplificados – *2046* representa uma maturidade do diretor. Ao contrário de *Dias Selvagens*, há uma ligação mais profunda e facilmente apreensível entre os últimos dois filmes: Chow Mo-Wan continua como o personagem principal e a frustração do amor impossível com Su Li-Zhen lhe modifica as atitudes e as identidades. Em vez dos romances de artes marciais que escrevia com a secretária e possível amante, o personagem do Tony Leung está envolto na preparação de um romance de ficção científica.

Neste filme, em especial, Wong Kar-Wai parece acentuar ainda mais a metalinguagem que empreende entre suas obras, de forma a explorar essa idéia dentro da própria narrativa. Em *2046*, existem quatro narrativas que são interligadas exatamente pelo mesmo personagem responsável pelo nó principal da trilogia involuntária: Chow Mo-Wan. Há, também, a retomada das tramas dos filmes anteriores. Assim, *2046* é construído como “*el lugar de la memoria, de los recuerdos, donde nada*



cambia”⁹ (GÓMEZ TARÍN, 2008, p. 124). A partir do momento em que Chow abandona Singapura, ele se começa a se recordar de quase todas as personagens femininas presentes na trilogia, num jogo em que os encontros pouco servem para concluir as narrativas anteriores, mas para retomar e reafirmar os desencontros. Talvez, o mais emblemático seja o que alude a *Amor à Flor da Pele*: no quarto ao lado de Chow hospeda-se uma personagem homônima de Su Lizhen, cuja ferida deixada pela impossibilidade da consumação do relacionamento é similar a primeira. Dessa forma, Kar-Wai é capaz de construir não apenas uma narrativa, mas várias, a partir da idéia do filme como uma história independente, mas cujo significado pode ser alterado quando posto em relação.

Há também outro ponto de inflexão da obra de Wong Kar-Wai em *2046*: o número-título também funciona como um ponto de encontro entre as narrativas. *2046* é o número do quarto em que o escritor e a secretária se encontravam em *Amor à Flor da Pele*. Da mesma forma, é o quarto em frente ao qual Chow se encontra hospedado e ao qual vai à busca de relacionamentos tão efêmeros quanto às estadas. É, ainda, o ano em que se passa a história que o protagonista escreve. Há uma reiteração do microcosmo narrativo de Kar-Wai com o conjunto de suas obras: *2046* será o ano em que Hong Kong alcança a sua autonomia completa em relação à China – a nostalgia do personagem principal, em busca do retorno de seus dias de felicidade ao lado da amada impossível se encontra com o desejo de toda uma Hong Kong. O espaço do íntimo se confunde com o espaço público, estabelecidos em conjunto com uma proposta de uma radicalização temporal-espacial: a nostalgia permeia os ambientes e os indivíduos; todos estão em uma confluência passageira até a próxima viagem, o próximo desamor, os próximos desejos. As buscas pela memória que empreendem os personagens de Chow em seu livro são as mesmas que dos transeuntes que convive: a necessidade de se sentir independente, de voltar a um estado anterior – nem que para isso seja preciso burlar um pouco menos do que cinquenta anos. E nunca mais retornar.

REFERÊNCIAS

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

⁹ Em tradução livre: “o lugar da memória, das recordações, onde nada muda”.



FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GIL, José. **Movimento Total: O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. **Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio-tiempo**. Madrid: Akal, 2008.

GUATTARI, Félix. **Caosmose – Um Novo Paradigma Estético**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

LOPES, Denílson. **Nós os mortos: melancolia e neobarroco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

OLIVEIRA Jr., Luis Carlos. **A Estética do Fluxo no Cinema Contemporâneo**. Rio de Janeiro: UFF, 2006.