



## Hong Kong e Taiwan: Desterritorialidade nas Relações Pessoais de Wong Kar-wai e Tsai Ming-liang<sup>1</sup>

Carlos Palacios<sup>2</sup>

Mariana Franzini<sup>3</sup>

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

### RESUMO

Wong Kar-wai e Tsai Ming-liang fazem parte, respectivamente, do que se pode chamar de *nouvelle vague* honconguesa e taiwanesa. O artigo aborda a questão da identidade territorial nos espaços geográficos desses diretores, bem como sua influência nas relações pessoais de seus personagens, por meio da ideia de *instabilidade*, na obra de Kar-wai, e *impossibilidade*, na de Tsai Ming-liang. Esta constatação será feita por meio de análises do conjunto de filmes desses autores, situados no início da década de 1990 até hoje.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema asiático; identidade; instabilidade; impossibilidade.

### O cinema contemporâneo de Hong Kong e Taiwan

Similitudes parecem costurar a história dos cinemas de Hong Kong e Taiwan. Salvo características próprias a cada um desses cinemas “nacionais”, ambos têm, nas duas últimas décadas, projetado em filmes de seus principais autores o seu próprio iminente desaparecimento, bem como de suas identidades culturais. Seja por meio da instabilidade política ou do sufocante cotidiano da metrópole, Wong Kar-wai e Tsai Ming-liang traçam paisagens em que a impossibilidade de fixação e identificação são transpostas para seus personagens.

Concedida à Inglaterra por quase um século, Hong Kong iniciou, em 1997, o processo de reintegração à China que deverá se completar após 50 anos. Hoje a ilha é uma Região Administrativa Especial em que a República Popular da China ainda exerce pouco poder direto. Frédéric Monvoisin (2008, p. 288) aponta a reintegração de Hong Kong como marco definitivo para o cinema da ilha. O temor em relação à censura e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no II 4 Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º. semestre do curso de Comunicação Social Diurno da Faculdade de Comunicação da UFJF, email: [carlospccm@hotmail.com](mailto:carlospccm@hotmail.com)

<sup>3</sup> Estudante de Graduação 9º. semestre do Curso de Comunicação Social Noturno da Faculdade de Comunicação da UFJF, email: [mariana\\_franzini@yahoo.com.br](mailto:mariana_franzini@yahoo.com.br)



interferência chinesa sobre a ilha promoveu, em meados da década de 1990, o êxodo de diretores e atores, entre estes o próprio Wong Kar-wai. Refugiados nos Estados Unidos e na Europa, poucos desses autoexilados obtiveram a notoriedade lograda em casa.

A apreensão e incerteza geradas na população honconguesa pela reanexação do território – negociada ainda nos anos 1980 - formam o pano de fundo para alguns diretores. Kar-wai, em *2046* (2004), sinaliza no título do filme o prazo último para reincorporação de Hong Kong à China e, que na película, constitui um local em que memórias perdidas podem ser recuperadas. Fruit Chan aborda o tema de forma ainda mais objetiva em sua trilogia através de gerações de honcongueses: *Made in HongKong* (1997), *Little Cheung* (1999) e *Durian Durian* (2000).

O chinês Wong Kar-wai refugiou-se em Hong Kong quando ainda criança - mudança precoce que não tornou mais fácil sua adaptação, principalmente em relação à língua, o cantonês. O tema do deslocamento é recorrente na obra de Wong, bem como a força que impulsiona esse movimento, que o torna imprescindível – a necessidade de recomeçar. A transferência de um espaço a outro, movida pelo desejo paradoxal de fixar-se, retrata, não apenas Hong Kong, mas a visão de um mundo estéril, incapaz de ser esse ambiente amparador.

Assim como Hong Kong, Taiwan também serviu como refúgio para exilados do governo chinês. Em 1949, a ilha é povoada e governada pelo partido Kuomintang, derrotado pelo Partido Comunista na guerra civil. O cinema taiwanês nasce como meio de propaganda ideológica contra a China de Mao Tsé-tung. Já na década de 1980, com uma estratégia reformulada, “a ideia seria fazer com os filmes uma base de prestígio internacional, que familiarizasse o resto do mundo com os costumes do país” (GARDNIER, 2008, p. 305).

Um cinema que, sobretudo, observa o cotidiano. Sob influência do movimento literário *Shantu Weneshi* – que buscava refletir tanto os problemas individuais quanto sociais – a produção de Taiwan desenvolveu um olhar sobre a cultura local que se tornou característico. O novo cinema taiwanês que se desenvolve a partir dos anos 1990, representado por Hou Hsiao-hsien, Edward Yang e Tsai Ming-liang, conserva esse traço distintivo, em que as relações individuais retratam, metaforicamente, as relações sociais, políticas e culturais do país.

Embora tenha realizado a maioria absoluta de seus filmes na ilha de Taiwan, Tsai Ming-liang nasceu na Malásia, em Kuching, onde viveu até os 20 anos. Após os primeiros anos do cineasta em Taiwan e a abolição das Leis Marciais, o território



taiwanês passou por transformações, mudanças rápidas que, somadas a um primeiro choque cultural, ajudaram a moldar o olhar de Tsai Ming-liang sobre o país, e principalmente sobre a capital, Taipei.

### **A instabilidade e a impossibilidade do cinema pós-colonial**

Wong Kar-wai e Tsai Ming-liang parecem conduzir seus personagens em uma busca sem fim. O primeiro com seus planos aproximados e a câmera celerante que acompanha o percurso agitado dos indivíduos, como Quiwu perseguindo um bandido ou simplesmente correndo para tirar a “água acumulada no corpo”, ou a misteriosa mulher procurando a todo custo um grupo de hindus desaparecidos e depois fugindo de uma multidão de indianos no metrô, ambos na Hong Kong de *Chungking Express*<sup>4</sup> (Wong Kar-wai, 1997); o segundo com sua câmera estática e planos afastados, revelando a solidão dos personagens, que parecem sempre hesitantes em seguir algum caminho ou tomar alguma atitude, como na tensão sexual nunca consumada entre uma jovem e um ator pornô, ambientada na Taipei silenciosa e vazia de *The Wayward Cloud*<sup>5</sup> (Tsai Ming-liang, 2005).

Duas palavras podem descrever as relações afetivas na sociedade desses dois diretores: no universo de Kar-wai, a *instabilidade*; no de Tsai, a *impossibilidade*. A instabilidade se manifesta nas relações amorosas dos habitantes de Hong Kong, nos vários términos e recomeços, na dificuldade de compreender o(a) parceiro(a), como se cada relacionamento fosse uma turbulenta viagem. A impossibilidade, nas relações sexuais impossíveis de serem consumadas, que ocorrem de forma fria e distante, como dentro de um filme pornográfico.

Características também do próprio espaço geográfico das obras desses autores: a Hong Kong cosmopolita não é lar de ninguém, é uma terra de deslocamentos, de indivíduos sem endereços ou empregos fixos. O personagem de *Fallen Angels*<sup>6</sup> (Wong Kar-wai, 1995) arromba lojas à noite para trabalhar nelas; um dos policiais de *Chungking Express* abandona a carreira e compra uma lanchonete de um dia para o outro – o mesmo mora debaixo de um aeroporto, símbolo de um país de chegadas e

---

<sup>4</sup> Amores Expressos, na tradução brasileira. O artigo fará uso das traduções em inglês dos títulos, por respeitarem mais o nome original, e colocará as traduções brasileiras em notas de rodapé.

<sup>5</sup> O Sabor da Melancia

<sup>6</sup> Anjos Caídos



partidas, habitantes desenraizados, como o casal de *Happy Together*<sup>7</sup> (Wong Kar-wai, 1997) que se muda para a Argentina a fim de encontrar-se e, talvez, “estabilizar-se”.

Kar-wai gosta de imagens de nomadismo, de indivíduos imigrantes, sem rumo, desterritorializados. *Amores Expressos* (1994) [Chungking Express] e *Days of Being Wild* (1991) são filmes em que as ruas, as esquinas, as calçadas e o ritmo global de Hong Kong muitas vezes parecem substituir os personagens de carne e osso. (FRANÇA, 2006, P.45)

Há também uma sensação de não pertencimento na Taiwan de Tsai. Em *Vive L'Amour*<sup>8</sup> (Tsai Ming-liang, 1994), o trio de protagonistas – dois rapazes e uma mulher – habita um apartamento que não pertence a nenhum deles. Diferente do universo honconguês, o problema não consiste em manter inteiras as relações imersas em um universo de instabilidades e deslocamentos; a questão é como iniciar essas relações, como se conectar afetivamente com o outro, ao mesmo tempo em que há também uma impossibilidade de estabelecer uma identidade, uma ligação afetiva com o próprio espaço em que vive.

Para Stuart Hall (2006, p.47), na modernidade, “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. A identidade nacional foi capaz, até fins do século XX, de se sobrepor a outras possibilidades de identificação cultural, como classe e religião, por meio de sua autorrepresentação. Na modernidade tardia, ou pós-modernidade, Hall argumenta que “um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo de globalização” foi o autor desse solapamento da identidade cultural como um corpo unificado, homogêneo e altamente representativo.

David Harvey descreve o pós-modernismo como uma “total aceitação de efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico” (1994, p. 49) e causa de uma acentuação sem precedentes na compressão do tempo-espaço. Para o autor, esta condição recai não apenas sobre as práticas políticas e econômicas, principalmente a partir da década de 1970, mas são também ativadas no convívio social e cultural dos indivíduos. A “crise de representações” de que Harvey fala diz respeito a essa alteração na relação espaço-tempo para o indivíduo na pós-modernidade e que traz por consequência a dificuldade em “lidar com as realidades que se revelam à nossa volta” (1994, p. 275). Obstáculos que reverberam nas relações dos personagens de Tsai e Wong.

---

<sup>7</sup> Felizes Juntos

<sup>8</sup> Viva o Amor



Inseridos nessa pós-modernidade, Wong Kar-wai e Tsai Ming-liang são autores cuja vida e obra ilustram a fragilização das identidades nacionais. Kar-wai diz (FRANÇA, 2006, P.45) que seus personagens “podem nascer num certo lugar e, mesmo assim, viver nele como se fossem turistas, sem nada conhecer”. Não é exagero imaginar que se trata de um reflexo do próprio autor, um chinês que experimentou a vida em Hong Kong, nas turbulentas crises de pertencimento à Inglaterra e à China, e que depois se mudou para os Estados Unidos. A trajetória de Tsai não é diferente e ele próprio enfatiza isso:

‘I am a Chinese who is born and raised in Malaysia for the first 20 years of my life,’ Tsai professes. ‘Even today, I feel I belong neither to Taiwan nor to Malaysia. In a sense, I can go anywhere I want and fit in, but I never feel that sense of belonging.’ ‘It’s also part of my natural personality trait too,’ Tsai adds. ‘I am suspicious of the notion of a country, family or home.’ (HUANG, 2005).

No apartamento de *Vive L’Amour*, o personagem homossexual reprimido fantasia seus desejos sozinho, andando de vestido e salto alto pela casa, ou beijando a superfície de uma melancia. Em dado momento, os outros dois protagonistas têm relação sexual. Entretanto, Tsai opta por direcionar sua câmera não para o ato, mas para o outro que se encontra escondido debaixo da cama e que começa a se masturbar: é como se relação não existisse, os corpos conectados não significassem nada e, no fundo, não se passasse de uma masturbação. Como o próprio diretor discorre a respeito:

In *Vive L’Amour*, the woman and the man have the one-night stand - it’s a very intimate relationship on one hand, but on the other hand the obvious problem is that the relationship is very distant (RAPFOGEL, 2004, p.28).

Sem um espaço no qual haja sensação de identidade, de pertencimento, os personagens de Tsai não conseguem manifestar seus desejos. Quando tentam colocá-los em prática, desenvolvem-se de maneira solitária – o homossexual sozinho vestido de mulher, o sexo que se aproxima da masturbação – ou tornam-se impossíveis. Em *I Don’t Want to Sleep Alone*<sup>9</sup> (Tsai Ming-liang, 2006), filmado em Kuala Lumpur, na Malásia, a tentativa de relação carnal entre um homem e uma mulher, após longos planos de tensão e desejos sexuais implícitos, é impossibilitada pelo ar poluído da própria cidade, impedindo o casal de respirar. Neste caso, o ambiente exerce uma função decisiva como obstáculo para a aproximação afetiva.

---

<sup>9</sup> Eu Não Quero Dormir Sozinho



Em *In the Mood for Love*<sup>10</sup> (Wong Kar-wai, 2000), é à Hong Kong de 1960 que Wong Kar-wai recorre. A construção desse ambiente, sob diversos aspectos, foi elaborada por meio de lembranças e impressões desse período. O figurino da Li-zhen Chan foi inspirado em fotografias da mãe da atriz Maggie Cheung; os ângulos baixos da câmera reproduzem, segundo o próprio Kar-wai, suas visões, enquanto criança, daquela época. Aqui, contrastando com os demais filmes do diretor, o ritmo de Kar-wai desacelera, talvez por se tratar de uma Hong Kong de outros tempos.

Posto que *In the Mood for Love* evoque o passado, sob a ótica de Kar-wai e ao som de Nat King Cole, ele também não obsta por tratar dos temas habituais do diretor, como as relações instáveis, as partidas e os amores frustrados. É durante uma das viagens do marido ao exterior (e dos presentes iguais que trazia para ela e a amante) que Li-zhen descobre sua infidelidade e se aproxima do vizinho traído, Sr. Chow. Enquanto encenam o envolvimento de seus cônjuges, refazendo os furtivos encontros, os protagonistas vão, morosamente, vivenciando seu próprio relacionamento. Sutilmente essa relação começa a emergir, mas de forma tão contida por ambos – principalmente pela mulher - que já nasce sem perspectivas. Um amor malogrado que só pôde ser confidenciado a um buraco em um dos muros do templo de Angkor, no Camboja, na sequência final do filme.

A história inicial da obra começou a ser desenvolvida concomitante a *Happy Together* por Kar-wai. O ano de 1997 marcou não só a gradativa reintegração de Hong Kong à China, mas é também quando Wong Kar-wai deixa a ilha, rumo aos Estados Unidos. A apreensão desta época parece ecoar no fechamento do longa. A dona da pensão em que Li-zhen Chan morava muda-se para os Estados Unidos onde a filha vive e os moradores do apartamento vizinho, onde Chow e a esposa alugavam um quarto, partem para as Filipinas.

Desta maneira, o que ocorre nos universos destes dois autores converge com a polêmica teoria de Jameson (1986, p.65) a respeito da literatura dos países pós-coloniais: “the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public Third-World culture and society”.

---

<sup>10</sup>

Amor à Flor da Pele



## Os deslocamentos e seus destinos

Se no mundo de Wong Kar-wai os relacionamentos existem, mas sobre um terreno de instabilidade que gera deslocamentos - como na última cena de *Chungking Express*, na qual a personagem desenha para o outro o bilhete da “viagem” que realizarão -, então cabe perguntar a que destino esses deslocamentos levam. Para o casal de *Happy Together*, a Argentina é a possibilidade encontrada, mas que também não deixa de levá-los à mesma sorte: uma relação insustentável, como a potência das águas das Cataratas do Iguazu que os dois buscavam encontrar. Após separar-se do parceiro, Yiu-fai só consegue estabelecer uma amizade com um jovem de Taiwan.

Em *What Time is it There?*<sup>11</sup> (Tsai Ming-Liang, 2001), há o deslocamento pelo ângulo de Tsai. Uma garota compra um relógio que marca dois horários antes de viajar para Paris. O breve diálogo com o vendedor faz com que ele sinta uma atração por ela e, na incapacidade de realizar uma aproximação física com a pessoa, resolve ajustar os relógios de Taipei com o horário de Paris. O pai deste mesmo rapaz morre, e sua mãe passa a tentar se comunicar com o morto por meio de técnicas e rituais. Temos, a partir daí, toda a idéia de impossibilidade que permeia a obra de Tsai: a garota solitária incapaz de se inserir na cultura parisiense, presa à sua (ou falta de) identidade taiwanesa - expresso no relógio com dois horários; o rapaz fisicamente distante de seu objeto de desejo, tentando se aproximar por meio do tempo; a tentativa da mulher em se relacionar com seu marido falecido. O ápice das impossibilidades se dá quando os três personagens se envolvem em relações sexuais frustradas.

De certa forma, nessas duas obras, os destinos dos personagens não se diferem muito dos locais de origem. A Buenos Aires, tal como Hong Kong, é um espaço regido sob as mesmas regras que Kar-wai impõe no outro continente; cores, câmera e trilhas sonoras, no mesmo terreno de instabilidade, relacionamentos volúveis, empregos e residências temporárias. Os personagens em sua maioria são asiáticos e mal se ouve o espanhol.

(...) the film is principally set in Buenos Aires, a city very different from Hong Kong, yet there is no difficulty in assuming that in some way Wong Kar-wai is always discussing Hong Kong, such as when he shows Taipei in *Happy Together* and his use of Manila in *Days of Being Wild*. (TAMBLING, 2003, p.11-12)

---

<sup>11</sup> Sem tradução no Brasil.



Na Paris de Tsai, não se ouve quase nada: reina a incomunicabilidade – a mesma que permeia toda a filmografia do diretor – e a dificuldade de se estabelecer relações em uma sociedade aparentemente fria e distante. O contato só é possível com alguém de origem semelhante: uma garota de Hong Kong - e quando as duas tentam uma relação sexual, o solo parisiense não impede que a impossibilidade novamente se estabeleça. Alguns críticos definem o cinema de Tsai Ming-liang como um “humanist lament over urban alienation, sexual dysfunction, *global homogenization*, and/or the breakdown of the traditional family” (MARTIN, 2007, p.85, grifo nosso). Talvez a idéia de “homogeneização global” seja exagerada e o motivo pelo qual o autor aproxime Paris, Taipei e Kuala Lumpur em suas representações também seja menos pretensioso. Em entrevista, Tsai chega a enfatizar certas diferenças entre o seu país atual e o de origem:

I go back to Malaysia every now and then, and that's when I feel a kind of contrast with Taiwan. I come back to Taiwan and I feel that it's still sort of shifting and changing. The films that I make are really about life, especially my own life and my views of life... (RAPFOGEL, 2004, p.28)

Kar-wai também é acompanhado por esse desejo de falar da própria vida, esta reproduzida na sua visão da turbulenta Hong Kong que o segue mesmo em outro continente. Um espaço geográfico também acompanha Tsai em todas as suas obras, este mais difícil de ser definido, mas possivelmente a Malásia que experimentou na sua juventude, assídua em todos os universos de seus filmes, de Taipei à Paris.

## Conclusão

A Taipei de Tsai Ming-liang não é uma só; ela também não é a mesma Taipei para qualquer um dos cidadãos que a habitam. Mas cada uma das facetas criadas pelo diretor malaio se apresenta de forma tão substancial em seus filmes que atuam como personagens na diegese. A presença das ruas, das luzes e dos movimentos da Hong Kong de Wong Kar-wai também possui essa presença material que impossibilita sua fixação apenas como um pano de fundo, um espaço em que a ação se desenvolve. Essas cidades imaginadas não são espaços físicos, independem se estão na Ásia, na Europa ou na América. Elas representam a ideia do lugar, seja ele qual for, por onde vagam esses indivíduos desterritorializados.





Os espaços-personagens incorporam as sensações daqueles que os habitam. Sempre imutáveis, estão onde seus habitantes estiverem, funcionando como um não-lugar, pois representam justamente a ausência do território. Se Paris parece com Taiwan e Argentina com Hong Kong, não é porque o mundo inteiro ficou igual: é porque os personagens que transitam por esses espaços não conseguem se desvencilhar da condição de desterritorializados e, desta forma, dos mesmos obstáculos que impedem ou dificultam as relações sociais. “Num mundo como esse, as identidades podem ser adotadas e descartadas como uma troca de roupa” (BAUMAN, 1997, p.112), elas não deixam de ser construídas, mas de serem fixadas.

Esses personagens seriam os “vagabundos” que Bauman opõe aos “turistas” na sociedade pós-moderna.

Os turistas demoram ou se movem segundo o desejo de seus corações. Abandonam o local quando novas oportunidades não experimentadas acenam em outra parte. Os vagabundos, porém, sabem que não ficarão por muito tempo, por mais intensamente que o desejem, uma vez que em lugar nenhum em que parem são bem vindos: se os turistas se movem porque acham o mundo irresistivelmente *atrativo*, os vagabundos se movem porque acham o mundo insuportavelmente *inóspito*. (BAUMAN, 1997, p.117-118, grifo do autor)

Bauman opta por oferecer dois modelos simetricamente opostos; o turista perfeito e o vagabundo incurável, entre os quais se situa uma gradação infinita, organizada segundo a liberdade de escolha individual. Pode-se localizar os personagens de *Happy Together*, de Kar-wai, e *What time is it there?*, de Ming-liang, neste matiz. O casal honconguês tem consciência da volubilidade da relação que os levou à Argentina, uma escolha quase involuntária. E quando o motivo que os fizera mover já não existe, o ambiente se torna ainda mais hostil e não há novamente outra opção senão deslocar-se. A garota de Taipei aspira a vida de turista, mas ao chegar em Paris não encontra o ambiente acolhedor que desejava, assumindo a condição de “vagabundo”, incapaz de se estabelecer em qualquer lugar, pois todos se parecem com o inóspito território de origem.



## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **O Mal-Estar na Pós-Modernidade**. Tradução: Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FRANÇA, A. **Cinema de Terras e Fronteiras**. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2009.

GARDNIER, R. **Taiwan: Nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007)**. In: BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HUANG, A. Sense and sensuality. **Taiwan News**, Taipei, 18 Fev. 2005.

JAMESON, F. **Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism**. Social Text, New York, n.15, p. 65-88, Fall, 1986.

MARTIN, F. Introduction: Tsai Ming-liang intimate public worlds. **Journal of Chinese Cinemas**. v. 1 n° 2, 2007.

MONVOISIN, F. **O cinema contemporâneo de Hong Kong (1984-2007)**. In: BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

RAPFOGEL, J. **Taiwan's poet of solitude: an interview with Tsai Ming-liang**. Cineaste, 29 n° 4, Fall, 2004.

TAMBLING, J. **Wong Kar-wai's Happy Together**. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.