



Sobre Corpos e Exílios em *Amor à Flor da Pele*, de Wong Kar-Wai¹

Daniel Fernandes Vilela²
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

Este artigo tem como objetivo mapear questões acerca do corpo na obra *Amor à Flor da Pele* (*In the Mood for Love*, 2000), de Wong Kar-Wai. Busca-se compreender como o corpo oferece resistência a um fluxo cronológico desenfreado, produzindo, assim, novas narrativas que reconfigurem memórias e afetos. Para tal, evidenciam-se três situações em que uma noção de exílio aparece como chave de leitura: na derrocada da casa e das relações matrimoniais; na construção do espaço urbano; e na filmagem dos próprios corpos, potencializados pelo plano-detelhe.

Palavras-chave

Cinema e corpo; exílio; memória

Pela manhã, ao acordar, levanta-se, senta-se à cama, se espreguiça. Em rotina corrida, nada se pensa, exceto pela possibilidade de atraso ou de volta às cobertas. No abrir dos olhos ou no movimentar as pernas, qualquer ação, nenhum esforço parece necessário além de obedecer, automaticamente, um ou outro estímulo. O corpo, em si, parece ter uma memória própria, como pontua Bergson (1999), uma “memória do corpo, constituída pelo conjunto de sistemas sensório-motores que o hábito organizou” (p. 280).

Não seria estranho observar que, na obra de Wong Kar-Wai, essa relação parece ser levada ao extremo: não há em seus filmes apenas uma memória acessível pelo corpo, mas o corpo parece ser celebrado com a própria memória. Intermediado por relações de nostalgia, que pontuam afetos, ou na construção do espaço urbano, os corpos filmados pelo realizador parecem fugir de estatutos formais, da forma orgânica, organizada, negando-se tanto à figura do autômato (docilizado pelas disciplinas) quanto à do ciborgue (uma imersão na inteligência das redes) apresentados por Paula Sibilia (2002).

¹ Exemplo: Trabalho apresentado no IJ 4 – Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Graduando, 7º. Semestre do Curso de Jornalismo da Ufes, email: damn.fernandes@gmail.com



Entretanto, inscritos numa experiência, a da nostalgia, em que “o tempo é quase suspenso diante da idealização ou supervalorização do passado” (LOPES, 1999: 60), os corpos de Kar-Wai não buscam se constituir a partir da possibilidade cronológica, numa sucessão de eventos, mas na possibilidade de acontecimentos simultâneos (ou filmicamente apresentados como tal), promovendo reencontros de ações ditas em tempo presente com recortes de memórias do passado.

Atuando dentro de uma cultura marcada pela iminência de desaparecimento (ABBAS, 1997: 7), é através do corpo que Kar-Wai parece, na acepção de Zhang (2002: 262), reinscrever os personagens ao tempo-espaço proposto. Dentro das obsessões do realizador, é possível que seu gosto pela repetição, que prefere denominar “*remembranza*” (GÓMEZ TARÍN, 2008: 43), possibilite o encontro entre corpo e narrativa. Como um refrão, uma rima visual, Wong Kar-Wai parece conjugar todas as vozes diegéticas, o dito e o não dito em cada uma de suas constantes elipses, seja por uma quase abstração do corpo evocada pelo plano-detache ou pela postura e o gestual.

O gosto por ecos – a exemplo da cena em que Chow Mo-Wan, interpretado por Tony Leung, tira os sapatos de Lulu/Mimi (Carina Lau), em *2046* (*idem*, 2004) de forma exata a que o policial 223 (Takeshi Kaneshiro) retirara da adormecida traficante (Brigitte Lin) de *Amores Expressos* (*Chungking Sam Lam*, 1994) – bem como correspondências visuais e sonoras, não se restringe na relação obra-conteúdo. Supõe-se a marca do diálogo em certa parte da filmografia. Kar-Wai parece construir uma trilogia involuntária, unindo as diegeses de *Dias Selvagens* (*A Fei Zhenzhuan/A Fei jing Chuen*, 1990), *Amor à Flor da Pele* e *2046*. A partir do que propõe Frédéric Monvoisin (2008), há certo caráter político de aviso (p. 297) nas ações do diretor, sobretudo nos dois filmes rodados fora de Hong Kong³, mas há a possibilidade de ser ler outra advertência em *2046*, na aproximação que se permite fazer entre personagens de momentos distintos do realizador.

Para além dos pontuais encontros de Chow Mo-Wan com personagens femininas dos filmes anteriores na trilogia – como Mimi/Lulu de *Dias Selvagens* (*A Fei Jing Juen*,

³ São eles: *Felizes Juntos* (*Happy Together*, 1997) e *Um Beijo Roubado* (*My Blueberry Night*, 2007).



1991) ou na evocação da Su Lizhen, vivida Meggie Cheung em *Amor à Flor da Pele* (*In the Mood for Love*, 2000), pela presença de uma mulher homônima interpretada por Gong Li – há Bai Ling, encarnada pela estrela do cinema chinês, Ziyi Zhang. É exatamente nessa relação que há a suspensão de uma sensibilidade nostálgica: a partir da irrupção de uma nova possibilidade, o corpo de Chow – até então centrado na figura homem respeitoso, figura apreendida em “*su pelo com gel y su immaculado guardarropa burguês*” (JONES, 2009: 97) – imerge em melancolia, essa aceitação da dimensão trágica do presente e da irrepetibilidade do já vivido. Nesse estado, em que “não há alegria que dure, nem felicidade plena, mesmo a serenidade vem suavedolorosa” (LOPES, 1997: 61), Chow se torna destrutivo, cínico, destroçando não apenas o coração de Bai Ling, mas também sua postura: retraída, a beleza de Ziyi Zhang se esfacela.

Kar-Wai parece estabelecer uma relação política: o caráter destrutivo da devolução da ilha para um império continental. Na irrupção de um corpo estranho à cultura honconguesa, como de Ziyi Zhang, aniquila-se uma sensibilidade essencial para os filmes do realizador: a nostalgia. Nessa visão pessimista, não apenas um cinema estaria em vias de desaparecer – sobretudo pela dependência de um mercado externo e a captação de seus profissionais para as produções em mandarim – mas significaria uma aceleração nos processos de apagamento e de desaparecimento assinalados por Ackbar Abbas

A solução proposta pelo realizador é da resistência, da absoluta imersão em estados nostálgicos, marcada pelo desejo de habitar as ruínas para quais se voltam os olhos do anjo da História, proposto por Benjamin (1987), de não ser carregado pela tempestade nomeada de progresso. O corpo é a chave para a permanência. Longe dos estatutos formais, surge o corpo sem-órgãos, uma massa de carne posta em linhas de fuga, como essa possibilidade de resistência, de abrigar a própria condição que Kar-Wai estabelece aos seus personagens.

Cartografando exílios e corpos

Contra os corpos orgânicos, de funções e possibilidades definidas, Deleuze e Guattari (2010) propõem “uma superfície encantada de inscrição, ou de registro, que



atribui a si própria todas as forças produtivas e órgãos de produção” (p. 24). Atravessado por linhas, fusos e meridianos – como um mapa – esse plano, o corpo sem-órgãos (CsO), registra territórios não apenas políticos, econômicos e culturais, mas também territórios afetivos⁴.

Talvez se aproxime, em muito, aos corpos propostos por Wong Kar-Wai. Diante de um espaço que se reconfigura a todo tempo, no processo que Andreas Hyussen (2010) identifica como “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (p. 9), as linhas de fuga do CsO pontuam processos de desterritorialidade e reterritorialidade.

Transitando não apenas por lugares de passagem, mas também pela reconfiguração de espaços íntimos, os personagens de *Amor à Flor da Pele* estabelecem, sobretudo por intermédio de seu corpo destituído de órgãos, três possibilidades de relações centradas no exílio. A primeira, pautada na derrocada do lar e das relações matrimoniais, numa transposição da casa que Bacharelard (2008) identifica como ninho (p.103) e concha (p. 117) para um ângulo mínimo, “espaço reduzido em gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos” (p. 145), o canto. Em seguida, observam-se os movimentos de inscrição e apagamento relacionados a um espaço urbano imerso em relações de nostalgia, de uma Hong Kong possível aos anos 1960. Os movimentos de câmera e os planos-detalhes, muitos talvez necessários a adaptar-se às ruínas sessentistas restantes à ilha, possibilitando uma obliteração de tempo e espaço (DANCYGER, 2003: 208), integram a terceira possibilidade de exílio.

Essas relações de exílio são aqui entendidas a partir do que Said (2003) compreende não como o estabelecimento de certo *status quo*, mas uma condição emergente do processo de mundialização – que escapa à noção bruta de fronteiras, regimentos e nacionalismo – estabelecendo planos intercalados por linhas de insegurança:

⁴ Deleuze se vale de uma referência spinoziana de afeto, a saber: “Por afeto, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou reduzida, assim como as idéias dessas afecções”. (SPINOZA. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, parte III, definição III, proposição XI, pág. 197)



O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003: 57)

Essa experiência dolorosa de inscrição e reinscrição parece ser vivenciada nessa superfície lisa, em que nada se fixa, o CsO. Esse corpo que foge das possibilidades das disciplinas e do controles é capaz, segundo Laura Marks (2010), de produzir fetiches – experiências produzidas no encontro de duas culturas, evocando processos de reconhecimento, ainda que falhos, de identidade, tal qual parecem ser os boleros de Nat King Cole que preenchem a trama de *Amor à Flor da Pele* – que possibilitam aos sujeitos a formação de laços que extrapolem as convenções formais de tempo e espaço, uma experiência própria, transcultural, capaz de suscitar novos afetos e velhas memórias.

Radioatividade para um corpo sem-órgãos: exílio como a recomposição de afetos e relações conjugais

É possível que a premissa central de *Amor à Flor da Pele* seja a tentativa de reconstrução que os protagonistas fazem da traição mútua de seus cônjuges. Em meio a boleros, estampas e fumaça dos cigarros e de um pote de macarrão, corpos dançam por planos estreitos e amores mal-sucedidos. Apertados em pequenos conjuntos residenciais – divisão, na verdade, de cômodos de uma única casa em diversos outros lares, resultado da fuga de milhares de cantoneses da China comunista de Mao Tsé-Tung – os corpos dos personagens percorrem um espaço diluído, uma cidade acessível apenas à memória, em busca de motivos para ainda acreditar no amor.

De certa forma, é a partir do corpo em que transcorre a narrativa. É ele que demarca o acúmulo do tempo, as passagens memoriais e a sua possibilidade de acesso. Talvez, a proposição mais evidente seja a perambulação em espaços ligados à alimentação, tal qual o restaurante em que Chow Mo-Wan e Su Lizhen concretizam a dúvida da traição de seus pares, bem como os furtivos encontros na escadaria que precede à feira. Guattari (1992) propõe que o ato de comer, de nos alimentarmos, é uma demarcação simbólica da passagem de tempo. De tal maneira, o corpo – por intermédio



de certa organicidade composta por um sistema, o digestivo – delimita certa possibilidade cronológica. Ainda que em busca de habitar as ruínas, o passado, de trazê-lo a tona, não há chance para os personagens: assim como é preciso ao corpo se valer da comida para ficar de pé, não é possível escapar ao tempo, fazê-lo parar definitivamente.

Evidencia-se essa ligação entre o corpo e a narrativa, também, numa câmera estranha ao olhar dos personagens, como enuncia Gómez Tarín (2008: 41). Kar-wai, como o “*meganarrador*”, dificilmente tende a um enquadramento frontal nos momentos que o Sr. Chow e a Sra. Chan tentam reconstruir a traição sofrida. Na dissipação dos afetos – “*abandonando incluso el rostro*”, sob qual as afecções parecem agir com maior potência – é a representação do próprio corpo, tal qual o ator (MERLEAU-PONTY, 1994: 152), em destaque da realidade que torna possível a compreensão desse valor incógnito que nem o espectador terá acesso.

Entretanto, é preciso destacar as possibilidades de resistência que empreende o corpo sem-órgãos, em especial, aos ecos narrativos, que – na imanência do exílio – parecem corresponder-se com a proposição de objetos-fetichê e objetos-fósseis, a saber:

Os fetiches e os fósseis são protuberâncias ou embaraços nos quais forças históricas, culturais e espirituais se juntam com particular intensidade. Eles traduzem experiência através de espaço e tempo em um meio material, codificando as histórias produzidas no trânsito intercultural. (MARKS, 2010: 326)

Talvez, o principal fóssil deste filme de Kar-Wai se estabeleça como os inúmeros *qipaos*⁵, num total de 46, que William Chang costurou para a personagem de Meggie Cheung. Uma relação precisa ser evidenciada. Ao mesmo tempo em que esse vestido é capaz de auxiliar na construção de uma postura, “*donde la línea de su cuerpo transmite la sensación de una mujer juganda a ser la esposa laboriosa y admirativa*” (JONES, 2009: 96) – tal qual a cena em que se vê Su Lizhen aproximar-se do marido em uma partida de mahjong – é capaz de suscitar inúmeras passagens de tempo, bem como oferecer, também, a encarnação de uma sexualidade.

⁵ *Qipao* é um vestido tradicional chinês, de corte reto e abotoamento lateral. Longo e reto durante o século XIX, ganhou contornos que delineassem o corpo a partir da década de 1930.



Propõe-se o *qipao* como um fóssil, um objeto-recordação, pela sua capacidade de apreender tanto repetições na diegese do filme – a partir do momento em que é indissociável do corpo de Su Lizhen, demarcando avanços e recuperações temporais, os ecos que se apontam como chave dos processos de exílio – quanto possibilitam a irrupção de sensibilidades que são exteriores à própria película. É o caso da evocação que a peça faz do recorte temporal que Kar-Wai, os anos 1960, ressonando em outras estratégias com mesma finalidade.

Mas é em seu aspecto radioativo⁶, em que Laura Marks (2010) credita o poder do fóssil de “despertar outras memórias, (...) a fim de desencadear cadeias de associações que tinham sido esquecidas” (p. 329), que se configuram competências de reinscrição dos corpos às relações que estabelecem ao espaço urbano quanto as que empreendem com os de outros personagens.

Na capacidade de despertar memórias, a radioatividade do fóssil *qipao* mostra-se dúbia, permitindo ao CsO tanto se constituir como um corpo que assume uma proposição sensual, erótica – evidenciada, talvez, por uma imagem-afecção descrita mais a frente – quanto pela sua capacidade de recompor-se quanto a uma rigidez própria, evocada de certo pudor dos anos 1960, em consonância ao que afirma José Carlos Rodrigues (1983): “a Cultura dita normas em relação ao corpo; normas a que o indivíduo tenderá, à custa de castigos e recompensas, a se conformar” (p. 45).

Em busca de resistência, o CsO se desprenderia: atento a primeira possibilidade, se constituiria nos movimentos das coxas de Su Lizhen sob o vestido, uma sensualidade, um corpo que se torna sinuoso. Os ecos aqui se fazem presentes, potencializando os afetos desse exílio: no desencontro (ou um encontro que a câmera – como o olhar de um vizinho – não pode captar) com Chow, *de qipao* listrado, ou – ainda na mesma cena – quando reaparece, de azul, esquivando-se do corpo dele, furtivamente, na escadaria. O corpo, então, interrompe o fluxo constante do tempo, o seu aspecto cronológico, para então creditar-lhe uma proposição de simultaneidade.

⁶ Deleuze acredita que o fóssil não é algo morto, ao contrário, é cheio de vida, capaz de produzir agenciamentos, de gerar forças: por isso, seria radioativo. Laura Marks, ao aproximar esse conceito de ao que Benjamin propõem, na composição do fetiche, como aura, pretende destacar uma aspecto da radioatividade, retirando-lhe atribuições negativas: a contaminação.



Na composição desse novo corpo, um corpo que escapa dos olhares dos vizinhos, que já não é mais um corpo formado a partir da consumação do matrimônio e, sim, do jogo entre relações extraconjugais. É preciso pensar que essa primeira possibilidade de exílio se arquiteta como desconstrução de outro corpo formado por um sacramento. Separados abruptamente, os personagens refazem passos, reconstróem uma história – como fantasmas – entremeados por repetições, sombras, fumaças, espelhos, em arrastam as correntes por um território tão fragmentado quanto o espaço urbano: a própria casa.

Sou o espaço onde estou: da derrocada do lar ao exílio da cidade em nostalgia

Bachelard (2008) recupera um verso de Noël Arnaud que parece evidenciar a aproximação que se faz de corpo, casa e cidade: “Sou o espaço onde estou”. Na constituição do espaço doméstico, os personagens de *Amor à Flor da Pele* dispõem apenas de um cômodo. Contra toda a subjetividade que se constrói quarto, sala, cozinha, banheiro, tudo se une em apenas um espaço de pilhas e pilhas de roupas, malas, livros e vasilhames. O quarto é casa, lar, comprimido: quase lugar de passagem, não fossem as esperanças cada vez mais diminuídas de retorno à China continental.

Casa fragmentada – como as proposições de Ludmila Brandão (2008), nas quais a casa não representa mais apenas o sentido da privacidade, mas sim uma confluência entre o espaço íntimo e o espaço público – a situação de fantasmagoria parece se repetir. Propõem-se os personagens errantes como fantasmas, fadados a repetição, a idealização de um passado cada vez mais distante, por isso, cada vez mais indistinto e borrado, e a proposição do lar como um canto parece reafirmar essa posição.

Há uma cena em que os personagens de *Amor à Flor da Pele* são destituídos de seu caráter de perambulação: Su Lizhen está ouvindo uma rádio com canções cantonesas, uma sombra contra a fumaça de uma chaleira ao fundo. Um movimento de câmera, em que uma parede funciona com uma falsa transição de *fade-in*, transporta o espectador para o quarto de Chow, simétrico a Sra. Chan. A música ultrapassa a parede. A câmera retorna para a posição inicial. O telefone toca e ouve-se batidas numa máquina de escrever. Não se atende. Para mais do que um caráter de incomunicabilidade que as tecnologias de comunicação parecem ter para Kar-Wai, da



mesma forma que tanto o rádio quanto o telefone não parecem encerrar a solidão, há o que Gastón Bachelard (2008: 146) considera como uma poética do canto: a imobilidade.

Não se trata de uma imersão traumática e ativa, capaz de levar os indivíduos e reorganizarem o espaço. Recolher-se ao canto implica na irrupção da nostalgia (p. 152), no desejo de interromper o tal fluxo desordenado de tempo, em prol de experiências passadas, estimuladas – como pelas *madeleines* fossilizadas ao chá de Proust que assumem, aqui, a forma do *qipao* e os boleros que perpassam a narrativa, outra possibilidade de objeto-fetichismo – ou não. É no canto, também, em que a irrupção dessa sensibilidade provoca um diálogo entre o interno e o externo, entre o corpo e a alma ou o lar e o espaço urbano.

A experiência do exílio se torna mais forte. Por mais que o corpo sem-órgãos tenha a capacidade de se reorganizar, de atrair para si novas máquinas-desejantes, temos aqui a chave do movimento, da transição, como acesso da memória pura enunciada por Bergson, destituída. A cidade parece tomar a forma inteira desse canto, como se os personagens perambulassem inteiramente por frestas mínimas, recortes de ambientes. Entretanto, antes de começar a se discutir qualquer possibilidade de paradoxo, é preciso atentar para o que Gómez Tarín (2008: 55) aponta: há outro protagonista nos filmes de Kar-Wai, a própria cidade.

As relações de exílio e reinscrição, então, não parecem partir do descolamento do indivíduo ao espaço urbano, mas de uma relação que construída e reconstruída quadro a quadro. Há um corpo urbano que reverbera no corpo dos personagens, um corpo que se desdobra em vários outros, assumindo-se, também, como um corpo sem-órgãos, em que os afetos se dissipam, são absorvidos e, novamente, externados (MARKS, 2010: 338-9). A cidade tem um rosto: assim como são filmados a figura segura, impecável de Chow ou os vestidos que apresentam uma Sra. Chan por vezes austera, por vezes sensual, Kar-Wai aproxima a câmera das paredes, do chão, do teto: tudo parece ter uma textura, uma superfície própria, um território, um mapa de afetos.

Afetos e afecções: o corpo como cicatriz em plano-detalle



Das paredes, a textura, exatamente como se filmam os cortes de cabelo e as estampas dos vestidos. O corpo dos personagens contra a paisagem, fantasmagórica, quase inexistente, formada por poucos boleros e as fumaças que saem dos cigarros e dos potes de macarrão. É ele o fio condutor: diante de um espaço diluído, fugaz, é no corpo que transcorre a narrativa.

Das proposições feitas sobre o corpo que se põe em exílio – esse processo doloroso de constante inscrição e reinscrição – chega-se a esta terceira experiência. Há um motivo central para a construção de *Amor à Flor da Pele* por uma perspectiva fechada e pelos planos detalhes: para além da impossibilidade de Kar-Wai encontrar vestígios sessentistas na Hong Kong dos anos 2000, contando apenas com becos, ruelas e um restaurante sobrevivente, é na aproximação do corpo, da pele, que se evidencia o rosto.

São, justamente, esses rostos – ecos do próprio conceito deleuziano de *visagéité*, a rostidade, intensificação de um afeto em uma imagem cuja extensão do mecanismo é ilimitada (MARKS, 2010: 335) – que delimitam as chaves de leitura. Num filme carregado de tempos mortos, é no corpo que denuncia uma ação passada, uma memória, um rastro, pista. Os cônjuges, destinados ao esquecimento, como se fossem, de antemão, julgados pela infidelidade, o diretor destina apenas cantos, frestas mínimas. Como quando Chow fala com sua esposa ao telefone: ela parece entre o vão dos móveis, de costas e praticamente imóvel. Sem movimento, sem tensão, sem corpo: é uma personagem destinada ao vazio que se apregoa ao espaço, é apenas uma memória furtiva, pronta da desaparecer, ser aniquilada. Não é necessário contar a sua história, nem lhe vontade do narrador: por isso a distância corporal, a destituição de uma face.

Denunciado, sobretudo, pelas imagens-afecções. Como propõe Deleuze (1985), seriam uma condição em que o corpo já não responde o estímulo do ambiente, em quantificações de movimento, mas o absorve, assinalando “uma ‘tendência’, um ‘esforço’, que substituem a ação, ação que se tornou momentânea ou localmente impossível” (p. 88). Nessa história em que o narrador parece ser os olhos dos vizinhos, o sexo deixa o local do quarto, da cama e dos colchões para ter o seu lugar num plano chapado, anteriormente investigado, em que se percebem, de tão próximo, as coxas da Sra. Chan sob o vestido.



Talvez seja esse o plano que se torna a síntese do que aqui se propõe. Ela sai para comprar macarrão. Desce as escadas; Kar-Wai, antes disso, filma o movimento letárgico do pote verde, vazio, num vai e vem, assim como as pernas insistem em amarrotar as listras do tecido. Como um rosto que, filmado de perto, corre o risco de se desconfigurar nos mínimos tremores da boca ou das pálpebras, os gestos curtos, tolhidos, passam a ser carregados de sensualidade. O corpo que é demarcado pela rigidez de uma cultura, mas que ao mesmo tempo se rebela. O tempo, marcado pelo balançar constante de uma lâmpada pendurada por um fio fino quase invisível, reconfigurado pela radioatividade do fóssil. Tudo se põe em velocidade simples, normal, de todos os quadros: mas os gestos simples, vagarosos e o lenço que ela tem em mãos, cada vez mais, compondo-se de preguiça, de tanta preguiça, que repousam todos os relógios.

Ela retorna; filma-se o rosto das paredes, os ex-cartazes, o ex-reboco, todo um passado que se registra aos muros – como os desenhos da caverna de Lascaux – em espera até que ele desça para comer, para fazer seu corpo perecer junto à narrativa. O tempo se suspende, mas não pára. Desfazem-se os afetos e ela volta a comprar macarrão. Cruzam-se. Ela se esquiva. Mas já é tarde: passam-se os dias e logo se verá a cena em que ela repousa a cabeça, no táxi, sobre o ombro dele. Enquanto isso, apenas um olhar, um movimento, a pedra e o limo da escadaria.

O corpo é uma cicatriz em plano detalhe. Afiado, como o exílio, transita sobre o rosto da cidade; ela chora, feito o coração dos personagens, mas a eles há o impedimento. Há a marca de cada lágrima não soluçada, de cada potência e afeto consumado que não pode ser externado. Mas o fóssil, quanto à cidade, já é absorvido. Tudo é decalque: a imagem-fóssil já se dissolve como própria memória, recompõe-se em camadas e camadas – como um cristal – imagem-recordação: é tudo o que resta, no fim da projeção. A possibilidade de relembrar, com precisão, tudo o que não foi dito.

Referências bibliográficas

ABBAS, Ackbar. **Hong Kong: culture and the politics of disappearance**. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.



- BACHARELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A Casa Subjetiva**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DANCYNGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- 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.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JONES, Kent. **Evidência física: escritos selectos sobre cine**. Valdívia: Uqbar editores, 2009.
- LOPES, Denílson. **Nós os mortos: Melancolia e Neo-barroco**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MARKS, Laura. **A Memória das Coisas**. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denílson (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010, p. 309-344.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MONVOISIN, Frédéric. **O Cinema Contemporâneo de Hong Kong**. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.
- RODRIGUES, José Carlos. **O Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume-Dumaré, 2002.



ZHANG, Yingjin. **Screening China: critical interventions, cinematic reconfigurations and the transnational imaginart in contemporary chinese cinema.** Ann Arbor: University of Michigan, 2002.