

TRANSITORIEDADE E PERMANÊNCIA NOS ESPAÇOS EM WONG KAR-WAI

TRANSIENCE AND PERMANENCE IN SPACES BY WONG KAR-WAI

India Mara Martins*

RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar a representação da cidade contemporânea nos filmes de Wong Kar-Wai a partir da dialética entre a permanência e o deslocamento dos seus personagens. A presença deste duplo foco, que se configura no contraste entre transitoriedade e permanência dos personagens, nos revela, na relação dos personagens com a cidade, alguns dos grandes dilemas do homem contemporâneo. No cinema de Wong Kar-Wai são os personagens que viabilizam a constituição do espaço diegético através dos deslocamentos da câmera que os acompanha em sua errância e também do seu olhar, que recorta este espaço e lhe atribui novos significados.

PALAVRAS CHAVE

representação da cidade; cinema; Wong Kar-Wai; permanência; transitoriedade.

ABSTRACT

The aim of this article is to explore the representation of the contemporary city in the films of Wong Kar-Wai through the dialectic between the permanence and the dislocation of its characters. The presence of the dual focus, which is configured in the contrast between the transience and permanence of the characters, reveal, in the relationship of the characters with the city, some of the great dilemmas of the contemporary man. In the cinema of Wong Kar-Wai it is the characters that enable the constitution of the diegetic space through the camera movements that accompany them in their wanderings as well as in its look, that cuts the space and assigns new meanings.

KEYWORDS

representation of city; cinema; Wong Kar-Wai; permanence; transience.

* Professora Adjunta do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense/UFF, professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação PPGCOM/UFF. NITERÓI, BRASIL. indiamartins@gmail.com

INTRODUÇÃO

O tema da cidade representada no cinema faz parte de uma pesquisa que iniciamos em 1995 sobre a paisagem no cinema de Wim Wenders. De lá para cá o nosso contato com o cinema se estreitou e por mais diversos que fossem os caminhos, acabamos novamente nos deparando com a questão da representação do espaço no cinema. Objeto de estudo atual, este trabalho representa a retomada da questão da representação da cidade sob a abordagem da teoria do espaço no cinema em sua articulação com os estudos de linguagem. Trata-se de um ensaio sobre Wong Kar-Wai, cineasta que traz uma contribuição profícua para a reflexão sobre a paisagem urbana e a representação da cidade no cinema.

Em Kar-Wai o manifesto de Elie Faure, que defende o cinema como a arte do espaço se revitaliza e o pensamento cineplástico se expressa, seja por sua relação material com os cenários e locações, seja por sua valorização das texturas, reflexos e formas intensificadas pela luz. Ou mesmo, por sua capacidade de estruturar novos espaços (utilizando grande-angular, contra-plongé, enquadramentos e movimentos de câmera inusitados), e a partir da articulação espaço-tempo, intensificada pelo domínio da *mise-en-scène* característico de Kar-Wai.

O termo espaço é uma expressão genérica que significa tanto a sala de cinema, como a própria tela quanto o quê ocorre na tela. O espaço que nos interessa é o espaço da narrativa cinematográfica. O cinema, diferente de outros veículos narrativos, apresenta sempre, ao mesmo tempo as ações que formam a narrativa e o contexto de ocorrência delas. Esta proposição é válida para o cinema de um modo geral, mas encontramos em Kar-Wai, uma valorização da cidade e suas representações subjetivas que vai muito além do mero contexto para a ocorrência das situações narrativas. Seja nas representações da cosmopolita Hong Kong, na romântica e melodramática Buenos Aires (*Happy Together*, 1997), no onirismo da paisagem do deserto de Gobi (*Ashes of Time*, 1994), ou, na Las Vegas (*Blueberry Nights*, 2007), cercada pelo deserto e pelo artificialismo de suas construções, o contexto é sempre, e em primeiro lugar, espacial no cinema de Wong Kar-Wai.

Para Jost e Gaudreault “o caráter icônico do significante fílmico vai até mesmo impor ao espaço uma certa primazia sobre o tempo”. Pois se o tempo é um parâmetro fundamental e essencial da imagem fílmica, isso não impede, que o espaço lhe seja antecedente.

Como afirma Gardies, o espaço “figura sobre o fotograma; o tempo não” (Gardies, 1981, p.78). E já que o fotograma vem antes da sucessão de fotogramas, a temporalidade no cinema deve se apoiar sobre o espaço para chegar a se inscrever no centro da narrativa (Jost e Gaudreault, 2009, p.105).

Podemos dizer que em *Kar-Wai* o espaço determina a temporalidade do filme e não apenas porque antecede o tempo, mas porque representa um tempo psicológico, não o tempo convencional. Tarin observa que a aceleração, usada de forma combinada com a quietude de um dos personagens (efeito conseguido mediante a filmagem com velocidade modificada e uma atuação lenta ou estática), produz efeito de sentido, que afeta a temporalidade da imagem, e uma suposta suspensão narrativa que produz uma condensação, apesar do salto temporal não aparecer (Tarin, 2008, p. 49). Isso ocorre em *Anjos Caídos*, quando Ho Ohxu está sentado recostado num balcão com a garota que gosta, os dois estão completamente imóveis e atrás deles tudo se movimenta de forma acelerada, ele narra de forma tranquila o fato de estar vivendo sua primeira paixão adolescente fora do tempo.

Esta característica, que privilegia o espaço na narrativa, pode ser encontrada em cineastas como Wenders e Jarmusch, e numa certa medida podemos dizer que é uma característica dos cinemas novos. Em filmes como *O Estado das Coisas* (Wenders, 1980), o cineasta alemão condiciona as ocorrências e a passagem do tempo ao espaço em que lança seus personagens (uma pequena cidade no interior de Portugal). O mesmo pode ser dito de Jarmusch, em *Estranhos no Paraíso* (1984) e *Mystery Train* (1989), que vai dissolver a temporalidade dos seus filmes, com a valorização de não-lugares (conceito que abordaremos mais adiante), que não identificam geograficamente o local ou a época onde os personagens se encontram. São filmes sobre personagens deslocados do seu cotidiano por diferentes motivos e como tal estabelecem uma relação diferente com o tempo e o espaço. Nestes filmes o espaço não representa a “cidade”, mas o mal estar e a inadequação dos personagens às exigências do mundo contemporâneo.

Em *Kar-Wai* há um certo apreço pela cidade e os personagens estão sempre inseridos nela, mas nem sempre se deixam arrastar pelos seus fluxos. Temos muitos momentos em que eles se voltam completamente para suas questões interiores, mas o cineasta, utilizando recursos digitais na pós produção, cria uma representação, na qual mostra que mesmo quando seus personagens param, a cidade continua com seu próprio ritmo. Em outros momentos, os personagens e a cidade estão completamente em sintonia. Para alcançar este efeito perceptivo, *Kar-Wai* se vale do *slow-motion* e cria uma sensação

de irrealidade quando o matador vai executar uma chacina. O mesmo ocorre quando acelera as imagens de Ho Ohxu atravessando túneis com sua moto em alta velocidade. Estes exemplos são apenas para enfatizar que a representação do espaço é central no cinema contemporâneo, mas a forma como ela se dá na narrativa é um traço de estilo.

De um modo geral, no contexto da teoria da narrativa cinematográfica podemos considerar duas categorias principais de representação espacial: o espaço pró-filmico, que se refere a “tudo que está em frente à câmera e fica registrado na película (Souriau, 1953, p. 8)”, ao campo, delimitado, pelo quadro da câmera e construído através da intervenção da direção de arte, do diretor de fotografia e do diretor, que determina o enquadramento. Este é o espaço representado que se faz visível. A outra grande categoria seria o espaço não mostrado. O espaço da tela, onde se inscreve o significante visual resultante do pró-filmico e o espaço do espectador, a sala de cinema, chamado por Jost e Gaudreault de espaço de consumação.

A noção de espaço fílmico também inclui aspectos que formam a “linguagem cinematográfica” e que são a base da decupagem do roteiro e também da composição visual de um filme. A escolha e a valorização de algumas destas características também determinam um pensamento cinematográfico (valorização do plano-sequência no Neo-Realismo) e o estilo de um cineasta. No Dicionário Crítico de Cinema, Aumont & Marie vão defini-los como:

- o plano: o espaço do campo é comparável a um espaço pictórico;
- a cena: o espaço da cena é um espaço homogêneo, e a questão é a de sua coerência ao longo dos diferentes planos que compõem a cena (ou, é mais ou menos a mesma coisa, a da percepção desse espaço: de sua memorização e de sua reconstrução mental pelo espectador);
- a seqüência e outras formas mais complexas de montagem: o espaço é aí mais abstrato, e as definições de um “espaço fílmico” que foram tentadas (Francastel) misturam considerações perceptivas e psicológicas. Torna-se aqui indispensável levar em conta a narrativa, sendo o espaço, entre outros, definido pelos acontecimentos que nele tomam lugar (Aumont & Marie, 2006, p. 52).

A nossa área de interesse é o espaço diegético, que em uma primeira instância é conceituado e abordado em sua materialidade pelo *production design* (ou direção de arte, como se denomina em algumas cinematografias) e concretizado pela direção do filme e pela direção de fotografia, do momento da filmagem até o momento em que chega às telas. Além do enquadramento, que gera o campo e o fora de campo, o cinema pode

reproduzir o espaço, fazendo com que o experimentemos através dos movimentos de câmera. “A relação da câmera com o espaço é, portanto, de uma importância muito grande no plano narrativo, já que, como notamos é graças à mobilidade da câmera (no duplo sentido de mobilizar, de fazer mexer) que o cinema desenvolveu boa parte de suas faculdades narrativas” (Jost & Gaudreault, 2009, p. 106).

Os autores (*ibid*, 2009) também ressaltam dois parâmetros a partir dos quais a câmera é operada para se obter a flexibilidade narrativa que caracteriza o cinema. O primeiro é o deslocamento da câmera entre os planos e o outro é o próprio movimento da câmera durante o curso do plano (panorâmica, travelling etc.). Em *Kar-Wai* temos uma grande quantidade de panorâmicas revelando a cidade de dentro dos meios de transporte (assim como no primeiro cinema) como trens, metrô, ônibus, táxis. Os travellings ocorrem com mais frequência para frente, como se fossem penetrar nas entranhas da cidade. No final de *Happy Together* isso é tangível: Fai está num trem aéreo e primeiramente vê a Hong Kong, para qual ansiava retornar quando estava em Buenos Aires, pelas janelas laterais do vagão num extenso travelling. A velocidade do trem transforma os anúncios em neon em pura luz, como um caleidoscópio colorido. Em seguida temos um travelling para frente, que penetra nesta cidade de luz atravessando as estações iluminadas e se lançando no centro da metrópole.

O espaço também pode ser produzido, de forma a criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição e sucessão de espaços fragmentários, que podem não ter nenhuma relação material entre si. Em *Kar-Wai*, este espaço global e sintético percebido pelo espectador como único é a própria cidade com todos os seus diferentes aspectos (internos, externos, gerais, particulares) valorizados por lentes grande-angulares, contra-plongés, panorâmicas e travellings, além é claro, dos efeitos visuais criados na pós produção. A opção por uma estrutura narrativa fragmentada, sem relação de causa e efeito, revela uma ausência de preocupação com a continuidade, seja espacial, material ou de cena. Esta proposta narrativa é característica de um cinema que não se pretende naturalista, portanto, não precisa da transparência construída pela narrativa clássica através das regras de continuidade.

Podemos observar esta lógica em alguns momentos do filme *Anjos Caídos*, principalmente nas cenas de Kwong, parceira do matador de aluguel. Em determinada cena ela sai de um pub com um vestido de lamê dourado para o apartamento onde se masturba, e lá já se encontra com o vestido preto que usou nas primeiras cenas quando limpou o

lugar para receber o matador. Contudo, os espaços tendem a apresentar uma contiguidade até inusitada entre os espaços internos e externos. É o que acontece em várias cenas do quarto onde o matador fica hospedado. O apartamento fica exatamente ao lado dos trilhos do trem aéreo e temos várias tomadas do interior do apartamento e do trem passando ao lado. Como as cenas são noturnas, geralmente um anúncio luminoso do prédio destaca a separação física entre estes espaços.

O que Kar-Wai busca é através da cidade revelar seus personagens e suas sensações, por isso a valorização dos grandes espaços, mas também dos aspectos mais íntimos da cidade, dos objetos e dos personagens. As texturas dos espaços (a aspereza de paredes descascadas pelo desgaste do tempo, as paredes de pedra do casario antigo de Buenos Aires, o liso do aço escovado do corrimão da escada rolante do metrô) e também dos personagens (a maciez aveludada da pele de Kwong em seu vestido de lamê dourado, encostando sensualmente na brilhante e lisa máquina de Juke Box, o seu cabelo negro e grosso). Este tipo de enquadramento retira os elementos do espaço físico (ainda que diegético) e cria um espaço háptico, que em uma definição simplificada, é um espaço que nos transmite a sensação de tocar. Mas no caso de Wong Kar-Wai teremos que rever a base do pensamento que funda o conceito de espaço háptico, pois ele é estruturado a partir da oposição de Riegl entre o espaço óptico e háptico. Em Kar-Wai temos a soma dos dois tipos de procedimentos para representação do espaço: algo que poderíamos chamar de óptico-háptico.

Em uma excelente análise sobre “A visualidade háptica da televisão”, a pesquisadora portuguesa Patrícia Silveirinha Castello-Branco retoma os fundamentos da noção de espaço háptico e a sua atualização via Deleuze na análise de Francis Bacon (Deleuze, 2007, p. 123), para desenvolver sua hipótese de que a imagem televisiva é uma imagem tendencialmente háptica e, deste modo, já em sua origem se diferencia da visualidade óptica característica do cinema (Castello-Branco, 2009, p. 16). Como já dissemos inicialmente, Kar-Wai vai privilegiar a relação dos seus personagens com o espaço, construindo uma visualidade muito mais sensorial, do que propriamente narrativa. O que, acreditamos, se deve à valorização deste espaço chamado de háptico, e eventualmente à influência da estética televisiva.

Neste sentido, faremos uma breve incursão biográfica sobre a trajetória profissional de Wong Kar-Wai, que se inicia na televisão. O cineasta faz parte da 2ª geração da Nouvelle Vague de Hong Kong¹, que surge em meados dos anos 80 também formada pela tele-

visão. O seu primeiro contato com a arte icônica se deu na Escola Politécnica, onde estudou desenho gráfico, mas com 19 anos teve a oportunidade de realizar um curso de produção na HKTVB (Hong Kong Television Broadcast), que definiu sua carreira. Esta experiência com a televisão e o contato com o design gráfico aparecem na estética de seus filmes, assim como a força do espaço urbano, onde sempre viveu.

Num viés semiótico, Tarin diz que podemos refletir sobre os filmes de Kar-Wai a partir de dois aspectos: os narrativos, que geram os significados dos filmes, o conteúdo do argumento, e os formais, que geram o significante. Forma e conteúdo, evidentemente são inseparáveis, mas no caso de Kar-Wai, a forma é o conteúdo (Tarin, 2008, p. 25). É através da cidade, um dos temas recorrente e caros a Kar-Wai, que este aspecto é mais visível. Seja Buenos Aires (*Happy Together*) ou Hong Kong (*Fallen Angels*), as cidades de Kar-Wai são reveladas a partir de contra-plongés de edifícios enormes, que ocultam um submundo vivo. Este submundo se revela quando a cidade é filmada em seus níveis mais íntimos (textura da paredes, das calçadas, detalhes da arquitetura), do mesmo modo que ocorre com os seus personagens, que são colocados em cena pela acumulação de elementos – música, montagem, espaço e valorização de certos planos (Tarin, 2008, p. 55). Mas apresentam uma densidade física, por causa dos closes e primeiríssimos planos, que revelam a textura da sua pele, dos seus cabelos, dos tecidos das roupas que recobrem seu corpo.

DOIS FILMES, DUAS CIDADES: UM CONCEITO

Refletir sobre o cinema de Wong Kar-Wai confinando à análise a alguns filmes é um exercício de síntese e de objetividade, pois quando nos referimos a qualquer aspecto de um filme específico, imediatamente, somos tomados por imagens de vários outros que nos trazem sensações, que parecem sempre importantes para se aproximar do seu cinema e intensificar nossa experiência sensível. A escolha de *Anjos Caídos* (1994) e *Felizes Juntos* (1997) para uma análise mais detalhada é resultado de uma obsessão pessoal, principalmente pelo primeiro, e talvez não menos pelo segundo, mas também por alguns aspectos objetivos. Em *Anjos Caídos* observamos Kar-Wai experimentando todas as possibilidades técnicas em busca de um estilo que possa definir seu cinema. Superadas as curiosidades técnicas e estéticas, percebemos em *Felizes Juntos*, um cineasta mais amadurecido para expor suas próprias questões existenciais e se expressar de um modo que se tornará seu estilo inconfundível.

Anos Caídos é estruturado a partir da vida de quatro personagens, que se expressam através de uma voz off, o que isenta o diretor de realizar imagens naturalistas, o que não parece estar no horizonte de Kar-Wai. O diretor, ajudado pelo diretor de fotografia Christopher Doyle, e o production design William Chang Suk Ping², transita pelos recursos técnicos com uma liberdade que encontramos em poucos cineastas contemporâneos. Wong Kar-Wai usa filtros pouco convencionais, películas de diferentes sensibilidades, alterna película colorida e P&B, faz uso de *fast-forwards*, câmara lenta, luz estourada, imagens de vídeo, etc., privilegiando muito mais a sensação do que propriamente a verossimilhança. Este *desvencilhamento* da necessidade de verossimilhança é observado na estrutura narrativa dos seus filmes, nos quais não existe preocupação com o roteiro (no sentido de contar uma história com relação causa/efeito). O ordenamento lógico dos acontecimentos é secundário (ou talvez nulo), o estado de espírito dos personagens é o mais importante. Por exemplo, as idas e vindas de Kwong (Michele Reis) ao apartamento, onde seu sócio (Leon Lau) ou parceiro – eles alternam a forma de tratamento – fica hospedado, estão completamente desconectadas de qualquer sequência, mas são fundamentais para revelar os sentimentos da personagem. Sentimentos que oscilam entre o desejo e a vontade de encontrá-lo, que a motivam a vasculhar o lixo deixado por dele e encontrar a caixa de fósforo do Pub que ele frequenta. A música (extra-diegética) que inicialmente teria uma função dramática, a de enfatizar o estado de espírito dos personagens, acaba tendo uma importância ainda maior, quando ajuda a criar uma identificação com a personagem, já que outros aspectos como a continuidade espacial, de figurino ou objetos estão quase sempre ausentes.

Esta fragmentação da narrativa também está associada à lógica do duplo foco narrativo, que opõe um personagem de natureza mais errante (em uma situação transitória) e outro, que devido às circunstâncias permanece no mesmo lugar. No caso de Anjos Caídos, temos duas duplas de personagens e duas histórias que se desenrolam de forma independente, apesar do contato entre os personagens (outra referência a vida em uma metrópole, onde podemos nos esbarrar, mas não participamos da história do outro). A primeira dupla é formada Kwong (Michele Reis), que funciona como uma intermediária entre o matador e o contratante do crime, o matador (seu nome quase não é citado no filme), pois não se relaciona com ninguém e está sempre em trânsito. Quando se apresenta em seu monólogo, se identifica com a sua profissão, diferente do outro personagem masculino da segunda dupla, que apesar de não falar, na narrativa em off começa dizendo seu nome: Ho Ohxu.

Ho Ohxu, o personagem da segunda dupla, conta sua história pessoal, que é determinada pelo fato de ter parado de falar aos cinco anos de idade. Por isso tem dificuldade de se relacionar com as pessoas e arrumar emprego. Em off ele diz que resolve isso trabalhando por conta própria, mas como não tem capital para abrir seu próprio negócio, abre a loja dos outros durante a noite. Em função da ilegalidade de sua atividade está sempre mudando de “negócio” e de lugar (uma noite arromba um açougue, na outra uma quitanda do mercado, em outra uma barbearia e ainda um trailer, que vende sorvete). O trailer lhe permite se deslocar pela cidade sem ser importunado. Ho Ohxu apesar de ser obrigado a mudar de lugar com frequência por causa da sua profissão tem um porto seguro, a casa de seu pai (apesar de a casa do pai ser um hotel, um espaço transitório, a figura do pai e o relacionamento dos dois transmite uma sensação de segurança e estabilidade).

Esta sensação se confirma em determinado momento, quando seu pai morre e ele deixa o hotel, agora sim se tornando um personagem desgarrado na cidade e assiste a um vídeo doméstico que fez do seu pai. O uso do vídeo faz parte da estética de Kar-Wai, mas neste caso parece também uma bela homenagem a um pai ausente. A parceira feminina, ao contrário de Ho Ohxu, fala o tempo todo ao telefone, mas nada sabemos dela. Somente que perdeu o namorado e agora quer se vingar de sua rival. De certo modo, ela é o elemento que motiva o deslocamento de Ho Ohxu pela cidade com sua motocicleta. Nesta dupla, é a pouca densidade psicológica atribuída à personagem feminina, que a torna fugidia, transitória. Num determinado momento da narrativa ela simplesmente desaparece, e quando reaparece sequer se lembra de Ho Ohxu, ombro amigo onde chorou por muitas noites o seu amor perdido.

Retomando a nossa hipótese inicial, o personagem do matador é o que instaura uma maior sensação de transitoriedade, desde o princípio percebemos que tem uma vida fugaz, sem raízes e se desloca para onde necessitam de seu trabalho. Kwong, também aparenta não ter nenhum vínculo, mas passa uma sensação de permanência por se tratar do “contato” do matador em Hong Kong, ou seja, tem um lugar definido. Ela vive no hotel do pai de Ho Ohxu (Takeshi Kaneshiro), que alterna o espaço definido do hotel do pai com a perambulação por lojas que arromba durante a noite para fingir trabalhar como vendedor. É nestas deambulações ele conhece e se apaixona pela garota do telefone. Em alguns momentos, chegamos a cogitar que a garota está numa situação de “permanência” e ausência de mobilidade, porque está presa a uma ideia, enquanto o rapaz Ho

Ohxu se desloca livremente, seja no furgão de sorvete que rouba, ou numa motocicleta, atravessando a cidade através de viadutos, túneis – aliás uma das imagens, que passa com mais intensidade o sentido do termo liberdade – algo que em geral tratamos como parte do que é irrepresentável.

Neste sentido, observamos que os ambientes dos filmes de Kar-Wai trazem sempre os impasses das suas personagens: amplos lugares de passagem x claustrofóbicos ambientes de permanência. Em *O Anjo Caído*, o primeiro ambiente apresentado é o metrô, que parece ser próximo da onde fica o apartamento que abrigará o matador. A imagem que permanece do metrô é de uma parede amarelo-ovo, muito brilhante, que contrasta com a vestimenta em vinil preto de Kwong. O pequeno apartamento, onde o matador ficará é sempre iluminado pelas luzes do metrô e dos anúncios em neon dos prédios comerciais que ficam próximos. Além do enquadramento estabelecer uma relação do espaço externo da cidade, com o espaço interno do apartamento, através da iluminação, a cidade invade o pequeno espaço com suas promessas. Através de uma lente grande angular temos uma visão geral do quarto: uma cama ocupa a quase todo espaço, que ainda tem alguns objetos e eletrodomésticos, como uma TV (também ligada com imagens que saltam dela como luz) e o fax. Estes objetos têm uma relação com a narrativa e são importantes para o avanço dramático, mas são também índices da impessoalidade do apartamento.

O apartamento do assassino de aluguel está instalado de frente para os trilhos do metrô, assim como o metrô é um meio de transporte, o apartamento, apesar de sua permanência física, é apenas de um lugar de passagem para o personagem. Ele é preparado com assepsia pela jovem, que faz o contato com o assassino, numa combinação dissonante. Ela veste uma roupa preta de vinil, como se estivesse preparada para a noite, luvas de borracha e máscara. Executa os gestos de limpar, tirar o pó, estender a toalha com precisão. Depois num gesto sensual se demora passando batom diante do espelho. Fecha as janelas novamente e se retira. Em montagem alternada, vemos o matador no metrô se dirigindo para o apartamento. Assim como as linhas do paralelas do túnel que nunca se encontram, este é o primeiro encontro que quase acontece, mas não se concretiza entre os dois. Já no hotel do pai de Ho, ela está deitada na cama e faz um mapa desenhado de modo infantil, de forma quase lúdica, e passa pelo fax para o assassino. Novamente a cama ocupa a maior parte do espaço e é uma lente grande angular que nos revela o quarto em toda sua dimensão. Além do uso repetido de grande angular,

tradicionalmente os espaços internos são pequenos e estreitos, a maior parte das sequências ocorre no período noturno, ou então em espaços internos, que exige iluminação e permite que se faça um desenho com a luz, ressaltando a atmosfera que se deseja para aquele momento.

A música extra-diegética *Karmacoma*, do grupo Massive Attack, com sua batida metálica (que na música original é feita com percussão e tem um som menos metálico) também parece ressaltar as características do ambiente, quando pontua o caminhar do matador pelo metrô e enfatiza a frieza e limpeza do lugar. O seu estilo de caminhar, quando passa pela estação de metrô e se dirige para o apartamento arrumado pela jovem, revela alguém seguro do que faz e com objetivos. Por outro lado, a voz off do assassino, deixa claro, que justamente o que lhe agrada naquele trabalho é não ter de fazer escolhas e tomar decisões. Alguém decide por ele, diz o que precisa ser feito. Esta característica, que o coloca como refém das circunstâncias e lhe tira do controle da situação, é reforçada pelo ambiente onde ele se hospeda, pela falta de vínculos que revela quando conta uma mentira sobre uma esposa e filho que não existe, pela dificuldade de abandonar um estilo de vida arriscado.

A escolha das músicas e sonoridades é muito importante para Wong Kar-Wai criar atmosferas e dissonâncias. Como já citamos no exemplo acima, temos uma música (*Karmacoma*), que acompanha os passos Kwong quando chega para arrumar o apartamento, a mesma música também ressalta as contradições do matador quando chega no metrô e depois quando comete os crimes, a música que toca no juke box do bar e embala a tristeza da solitária Kwong (*Speak my Language*, Laurie Anderson). O clima dos seus filmes é sempre embalado por referências dos anos 50, seja no figurino, nas canções ou na escolha de objetos. É um clima nostálgico, mas de uma nostalgia que não pertence a Kar-Wai por definição, mas à uma época e um lugar que ele gostaria de ter vivido. Há um deslocamento temporal na escolha da cenografia, do figurino e das canções – uma não-temporalidade.

Podemos dizer que neste filme de Wong Kar-Wai também predominam os não-lugares. Marc Augé, antropólogo francês, define como não lugares os espaços típicos de convívio social no período pós-moderno: são espaços de transição, cujos signos são reconhecíveis em qualquer lugar do planeta (aeroportos, rodovias, supermercados, lanchonetes, estações, pontos de ônibus), onde o indivíduo pós-moderno passa todos os dias. A escolha das locações de Wong Kar-Wai ressalta estes não-lugares ainda mais, os personagens precisam passar por dentro do metrô para chegarem ao apartamento. A aparência lim-

pa, lisa e moderna do metrô, que o configuram como um ambiente de passagem. O próprio apartamento, com sua decoração padrão, impessoal, as luzes flicando: do metrô, da televisão e dos anúncios em neon do prédios comerciais ao redor, criam uma instabilidade, que representam a própria instabilidade das personagens.

Como as personagens principais do filme realizam trabalhos e atividades que envolvem um risco evidente e imediato, podemos citar Deleuze dizendo que o seu destino está em Devir, quer dizer que se aproxima sempre de um ponto particular, mas nunca o atinge porque está constantemente a transformar-se e a deslocar-se. Podemos observar que as duas personagens estão sempre na eminência de se encontrar, mas isso não acontece e quando ocorre o “encontro”, a epifania amorosa não se realiza e compartilhamos com a personagem feminina a não concretização das expectativas. O assassino está sempre na eminência de ser atingido por um tiro ou de não conseguir sobreviver a um trabalho, cada vez que vai executar alguém temos consciência desta possibilidade e ela instaura uma tensão de um porvir que impregna o universo diegético e contamina o espectador.

OS PERSONAGENS E SUAS EXPERIÊNCIAS

As contingências, às quais Kar-Wai submete seus personagens, isolando-os do contato social, refletem algumas de suas próprias experiências. De certo modo, ele sempre viveu à margem, seja pelas contingências lhe impostas pela vida (o cineasta mudou-se para Hong Kong quando tinha cinco anos, lá, por conta da revolução cultural, viu-se tendo de morar sozinho com a mãe e afastado do pai e das irmãs por um longo período) ou por suas escolhas, que denotam certa rebeldia e confronto com o modelo paterno (quando jovem, passou a conviver com os marginais de Hong Kong, contrariando seu pai, que queria ver o filho tomando conta de seu restaurante). Kar Wai, portanto, não queria repetir o modelo familiar nas suas escolhas.

Alimentado pela cultura pop, gostava de música (principalmente rock, em *Happy Together* tem duas músicas de Frank Zappa), mas transita por outros gêneros, inclusive o melodrama (os tangos de Astor Piazzola em *Happy Together* enfatizam o melodrama), lia todos os livros que lhe caíam nas mãos e via tudo que podia de cinema, principalmente os filmes de Jean Luc Goddard. Conheceu bem a vida nas ruas de Hong Kong, onde sobreviveu por um tempo com seus amigos, apenas de pequenos furtos, extorsões e trapaças. Todas estas escolhas são ainda mais intensificadas com a descoberta da sua sexualidade. O Wong Kar-Wai cineasta foi também o personagem que optou pelo deslo-

cimento e pela transitoriedade, primeiro por contingência, depois por opção, mas têm consciência do desconforto desta escolha. De qualquer modo, ele ressalta sempre, que o filme é uma representação, a vida do cineasta é outra coisa. Mas a construção desta representação, seja na escolha das locações, ou intervenções estéticas nestes lugares acaba por trazer algo da expressão do próprio cineasta.

Gardies define o conceito de lugar como onde este aparece enquanto uma forma significativa, delimitada por sua estrutura espacial – tamanho, orientação, dimensões – e por sua ordenação estilística – objetos que o compõem, traços de estilo. Mesmo tendo uma âncora na materialidade que os funda, os locais não correspondem no filme exatamente ao que são em sua estrutura física e material. Isto é, quando pensamos os cenários, não estamos preocupados com o resultado que eles apresentam a olho nu. Eles são concebidos em função do rendimento a ser alcançado a partir dos enquadramentos, lentes e suporte de impressão a ser utilizado. Em Wong Kar-Wai, podemos acrescentar também os filtros e a iluminação que transformam os espaços de acordo com a atmosfera que se pretende para aquela cena.

A atmosfera de *Happy Together* é de um melodrama com todos os seus elementos clássicos, mas os personagens são dois homens, que vivem uma paixão que alterna poder, força e ternura. O filme alterna o uso de película P&B, que de forma um tanto aleatória parece determinar os momentos mais “difíceis” da relação. A primeira cena do filme já apresenta um índice de deslocamento: o passaporte vermelho dos dois sendo carimbado, em seguida entra a tela com o título do filme, tipografia branca sobre o fundo vermelho. A próxima cena é P&B e mostra alguns objetos sobre um criado mudo: um abajur com a ilustração das cachoeiras de Foz do Iguaçu, uma garrafa de soda, latas de cerveja vazias e fotos dos dois personagens Lai Yiu-Fai (Tony Leung Chiu-Wai) e Ho Po-Wing (Leslie Cheung). O personagem Ho Po-Wing diz a frase que o acompanha pelo filme todo: Vamos recomeçar! A câmera abre para um quarto de hotel com duas camas de solteiro. Corta para uma estrada vazia típica do interior da Paraná, os dois estão tentando ir para “Nova Iguaçu” (provavelmente Foz do Iguaçu), mas se perdem, param, brigam e deduzimos que vão para Buenos Aires, por causa de uma das poucas placas que se vê na beira da estrada “Campana-Escobar-Buenos Aires”.

Temos uma imagem P&B das cachoeiras de Foz de Iguaçu e a música Paloma cantada por Caetano Veloso. A próxima sequência também em P&B já revela Lai Yiu-Fai em frente ao Bar Sur trabalhando com turistas. As ruas são iluminadas por luminárias antigas de

lâmpadas amarelas, que revelam as ruas de pedra, o casario antigo e a tristeza de Lai Yiu-Fai. Temos um insert colorido da fachada do Cosmos Hotel (talvez uma faísca de esperança de recuperar o amor), quando Ho Po-Wing abre a porta do bar, o filme volta a ficar P&B. Os dois brigam e Lai Yiu-Fai corre desesperado pelas ruas, a imagem acelera, o tango de Piazzola faz sua entrada e a atmosfera dramática se intensifica.

Depois de idas e vindas, humilhações e muita tristeza, Ho Po-Wing apanha e acaba hospitalizado. A cor retorna à película quando os dois voltam para o apartamento de Lai Yiu-Fai de táxi. Ho Po-Wing está com as mãos quebradas e agora depende do companheiro para se recuperar, Piazzola dá o tom de mais um “Recomeço”. Quando os dois chegam, finalmente conhecemos o apartamento de Fai colorido. Há um predomínio de cores primárias, como o verde (luminária pendurada no fundo do quarto) e o vermelho (de uma parede, dos cobertores), e agora o abajur com o efeito de cascata se destaca na decoração.

Apesar de no cinema narrativo clássico a apresentação da paisagem seja usada para indicar a localização geográfica da narrativa, se constituindo enquanto um campo perceptivo capaz de articular relações entre instância espacial e a instância social, quando ela está inscrita em um objeto, seu valor passa a ser simbólico. A sua representação no cinema ganha diferentes dimensões, mas quase sempre a ela é atribuída uma noção romântica, de representação do que “vai” na alma dos personagens. Aqui fica evidente que os lugares são construídos e organizados, portanto, para renderem uma determinada imagem.

Deste modo, eles podem ser pensados enquanto elementos figurativos que apontam para um modo de representação. Por exemplo, em *Happy Together* temos uma sequência (foto acima) no apartamento de Fai em que a mesma parede tem uma espécie de divisória feita de cortina. De um lado fica a pia e o espelho, é ali que ele se encontra triste encostado na parede, do outro está uma mesa com o abajur decorado com efeito de água das Cataratas do Iguaçu, que representa um desejo não realizado de viver feliz junto com seu parceiro. Pois assim que se recupera dos ferimentos, Ho Po-Wing o abandona novamente. Fai passa algum tempo circulando no submundo da prostituição masculina em Buenos Aires. A representação da cidade neste período é sombria, com o uso de filtros nos tons azuis e esverdeados.

Durante o período da separação Lai Yiu-Fai trabalha em tudo que aparece numa tentativa de esquecer o romance e conseguir dinheiro para voltar à Hong Kong. De dia em

um restaurante, de noite num frigorífico. No resto de tempo vaga pela cidade. É no restaurante que ele conhece Chang, que acaba se tornando um bom amigo e revela outra relação com a cidade e o deslocamento. Ele trabalha para juntar dinheiro e continuar viajando pela América Latina. Através de sua companhia, Fai começa a conviver socialmente com algumas pessoas, frequenta um coloridíssimo bar chamado *Los Amigos*, joga futebol, e chega a parecer menos deslocado em Buenos Aires. Chang escolheu o deslocamento como modo de vida, não se sente prisioneiro das circunstâncias, como Fai.

Mas é na última sequência do filme, quando Fai, antes de retornar à Hong Kong, passa por Taipei e vai conhecer o restaurante dos pais de Chang no mercado, que ele tem a chave para articular o desejo de deslocamento sem o risco de consumir sua vida em espaços e relações transitórias. À distância, como um cliente comum, ele percebe toda alegria da família trabalhando juntos e diz em *off* que naquele momento entendeu porque Chang conseguia viajar por aí feliz. É porque ele tinha para onde voltar. E por fim, conclui que se reconciliar com o seu pai, também poderá se sentir assim um dia. De dentro de um trem aéreo, ele visualiza a cidade iluminada pelos anúncios em neon, e é engolido por esta paisagem caleidoscópica com um olhar e um sorriso que geram novas expectativas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. A Imagem. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, J.; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2006.
- BARSACQ, Leon. Les décor du film – 1895-1969, Paris, Henry Veyrier, 1985
- BORDWELL, D. On the history of film style. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 2007.
- COSTA, Flávia Cesarino. O Primeiro Cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.
- CASTELLO-BRANCO, Patrícia Silveirinha. “A visualidade háptica da televisão contemporânea”. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v.32, n.2, p. 15-37, jul./dez. 2009.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica da Sensação, tradução equipe Roberto Machado, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DONDIS. Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FAURE, E.. La función del cine: de la Cineplástica a su Desti. Madri: Ediciones Leviatan, 1956.

GARDIES, A.. L' espace au Cinema. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

GIL, Inês. A Atmosfera no Cinema: o Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.

JOST, François; GRAUDREAULT, André. A Narrativa Cinematográfica, Editora Unb: Brasília, 2009.

LO BRUTTO, Vincent. The filmmaker's guide to production design, New York, Allwort Press, 2002.

OLSON, Robert L.. The art direction for film and vídeo, 2nd ed. Focal Press, 1999.

SOURIAU, Etienne. L'univers filmique. Paris: Flammarion, 1953.

TARIN, Francisco Javier Gómez. Grietas en el espacio-tiempo: Wong Kar-Wai, Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2008.

NOTAS

- 1 Hong Kong teve a sua Nouvelle Vague no final dos anos 70. Ela foi formada por cineastas que haviam estudado no estrangeiro, com uma forte cultura fílmica por eles vista em áreas urbanas, que são contratados para a realização voltada para televisão, trabalhando com som direto, 16mm, o que lhes proporciona uma bagagem experimental fundamental para sua carreira posterior (Tarin, 2008, p. 55).
- 2 William Chang Suk Ping participou de todos os filmes de Wong Kar-Wai é conhecido pela atmosfera nostálgica que cria tanto durante a filmagem com na pós-produção.

Artigo recebido: 15 de janeiro de 2013

Artigo aceito: 22 de março de 2013