

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

Wong Kar-Wai e Edward Yang: Diálogos cinematográficos

Otávio Guimarães Barbosa

Rio de Janeiro
2023

Otávio Guimarães Barbosa

Wong Kar-Wai e Edward Yang: Diálogos cinematográficos

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Orientadora: Danielle dos Santos Corpas

Rio de Janeiro
2023

CIP - Catalogação na Publicação

B238w Barbosa, Otávio Guimarães
 Wong Kar-Wai e Edward Yang: Diálogos
 cinematográficos. / Otávio Guimarães Barbosa. --
 Rio de Janeiro, 2023.
 66 f.

 Orientadora: Danielle Dos Santos Corpas.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Licenciado em Letras: Português -
 Literaturas, 2023.

 1. Anos 90. 2. Cinema. 3. Hong-Kong. 4. Taiwan.
 5. Literatura comparada. I. Corpas, Danielle Dos
 Santos, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Otávio Guimarães Barbosa
DRE: 118065235

Wong Kar-Wai e Edward Yang: Diálogos cinematográficos

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Data de avaliação: 29/01/2024

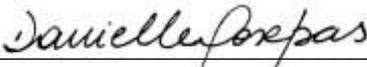
Banca Examinadora:

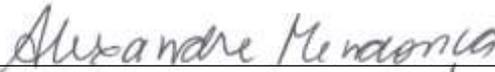
Prof. Dra. Danielle dos Santos Corpas (Orientadora) NOTA: 10
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Alexandre Ferreira de Mendonça NOTA: 10
Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: 10

Assinaturas dos avaliadores:





Rio de Janeiro
Dezembro de 2023

AGRADECIMENTOS

À professora Danielle dos Santos Corpas, pela orientação e comentários essenciais para que eu conseguisse dar forma ao trabalho.

Aos membros do projeto ALiB, em especial às professoras Cláudia Cunha e Priscilla Francisca, que me iniciaram na vida acadêmica.

Aos meus amigos e colegas que passaram por minha vida acadêmica até aqui, sempre me incentivando e apoiando.

À minha família, em especial meus avós, que sempre me deram o suporte necessário para a realização do curso superior.

À minha namorada ao longo da graduação, Ana Beatriz, que sempre esteve ao meu lado nos bons e maus momentos.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar, em uma perspectiva comparativa, os filmes *Amores expressos* e *Anjos caídos* de Wong Kar-Wai com *Um dia quente de verão* de Edward Yang. A comparação foca nas escolhas estéticas de direção e na construção do roteiro de ambos os filmes, estabelecendo uma relação entre essas escolhas com os momentos políticos dos países destes, sendo os filmes de Kar-Wai de Hong-Kong, enquanto o de Yang é de Taiwan, todos tendo sido produzidos e lançados na primeira

metade dos anos 90 (1994, 1995 e 1991, respectivamente). Hong-Kong e Taiwan são dois territórios que, apesar de espacialmente se encontrarem muito próximos da China, apresentam processos formativos complexos, no caso de Hong-Kong, devido à colonização inglesa, já no caso de Taiwan, à sua separação política durante o período da Guerra Fria, com o apoio dos Estados Unidos. Nos anos 90, as relações se tornam ainda mais complexas, afinal, Hong-Kong, devido a um acordo feito em 1984, se tornaria de soberania chinesa em 1997, em um momento antes da consolidação econômica chinesa. Isso contrasta com a situação taiwanesa, já que, por ter sido um Estado que, após a Guerra Civil Chinesa, estabeleceu um governo próprio, separado da República Popular da China. Nesse contexto, ocorreu o chamado “Milagre Econômico de Taiwan”, que, a partir dos anos 50, modernizou a região, trazendo indústrias e fortalecendo a economia local, recebendo apoio dos Estados Unidos. Tal processo fez com que, nos anos 90, Taiwan tivesse uma economia capitalista já bem consolidada. Assim, as questões específicas de cada território em questão, aliadas ao entendimento geopolítico geral pelo qual o mundo passava ajudam a entender as escolhas estéticas de Kar-Wai e Yang. Importante também ressaltar que o trabalho não tem como objetivo ser um tratado acerca dos movimentos aos quais os artistas são relacionados, no caso do honconguês, a “Segunda Onda do Novo Cinema de Hong-Kong” e no do taiwanês, “Cinema Novo de Taiwan”. O foco aqui é puramente analisar os filmes, em específico, e a relação entre estética e política presente neles.

Palavras-chave: Hong-Kong; Taiwan; Wong Kar-Wai; Edward Yang; Cinema; Um dia quente de verão; Amores expressos; Anjos caídos.

SUMÁRIO

1- Introdução.....	8
2 - <i>Um dia quente de verão</i> – Memórias de um passado bucólico.....	12

3 – <i>Amores Expressos</i> – Hong Kong e os prazos de validade	39
4 – <i>Anjos caídos</i> – Entre o amor e a violência	54
5 - Considerações Finais:	65
Referências:	66

1- Introdução

No trabalho que se segue, três filmes serão analisados de forma comparativa: *Um dia quente de verão*, de Edward Yang, *Amores expressos* e *Anjos caídos*, de Wong Kar-Wai. O primeiro, taiwanês e lançado em 1991, os outros dois, hongcongueses e lançados em 1994 e 1995, respectivamente. A comparação foca nas escolhas estéticas de direção e na construção do roteiro de ambos os filmes, estabelecendo uma relação entre essas escolhas com os momentos políticos dos países de cada um dos cineastas.

O filme de Edward Yang é bem peculiar: um longa-metragem de 4 horas, que, do ponto de vista de um adolescente chamado Zhang Zhen, trabalha na gênese de Taiwan enquanto um Estado. Combina gêneros tradicionais do cinema, sendo um filme coming-of-age¹ ao mesmo tempo que um drama sobre crime, já que, além de tratar do desenvolvimento e amadurecimento do rapaz, trabalha seu envolvimento com gangues de delinquentes juvenis, comuns naquele momento. Outro diretor do cinema novo de Taiwan, ao qual Yang é associado, Hou Hsiao-Hsen diz em entrevista ao site Little White Lies: “Havia muitas gangues onde cresci. No North Gate as 24 Blue Eagles, e no West Gate havia o City Temple, ao qual eu pertencia. Era uma tradição naquela área rural no sul de Taiwan, e as rivalidades vinham se desenvolvendo há gerações” (THIRFT, 2016). Para além desses temas, a situação política do país pode ser vista na situação do pai do garoto, que vive problemas devido à caça aos comunistas. A estrutura da trama, junto com outras escolhas de direção, como os planos longos e o uso de iluminação natural, trazem um tom memorialístico para o filme.

Já os filmes de Wong Kar-Wai apresentam um estilo bem único, com muita utilização de câmera de mão em um cenário urbano repleto de luzes e símbolos do capital, criando um clima de caos para a Hong-Kong dos anos 90, uma efervescente metrópole capitalista. Nesse lugar, algumas histórias de amor vão se desenrolando e se desenvolvendo, mesmo que elas sempre tenham uma data de validade. Os filmes foram pensados pelo diretor como um só, contendo três histórias, mas como a terceira se tornou muito extensa durante o planejamento, foi feita a escolha de fazer um primeiro com duas histórias e a terceira sendo um filme à parte.

¹ Coming-of-age é um gênero marcado pela passagem de adolescentes para a vida adulta, geralmente tratando de temas como descoberta sexual e perda de inocência.

O primeiro a ser lançado foi *Amores expressos*, em 1994, que conta duas histórias sobre dois policiais que acabaram de ser rejeitados por suas namoradas, e seus relacionamentos amorosos posteriores, se interligando por conta de lugares e personagens em comum, além de uma rápida cena na qual ambos se cruzam. Ambos os relacionamentos são rápidos e fugazes, sendo o primeiro a relação do policial com uma traficante que é trapaceada pelo seu chefe e ex-amante, enquanto o segundo se relaciona com uma atendente de lanchonete que sonha em se tornar aeromoça e viajar pelo mundo, algo que ela eventualmente consegue.

Já o segundo filme, *Anjos caídos*, de 1995, possui dois núcleos de personagens que se interligam. Um deles é composto por um assassino de aluguel que quer largar os crimes, sua agente/assistente e uma prostituta que ele contrata. O outro de um rapaz mudo com passagem criminal e sua relação com uma mulher psicologicamente instável.

Constituído de cenas noturnas (diferente de *Amores expressos*, no qual uma das histórias se passa majoritariamente à noite enquanto a outra é principalmente diurna) o longa se insere no caos que é essa metrópole durante a noite. Trata principalmente de personagens criminosos, ou de alguma forma excluídos pela sociedade que ocupa os períodos matutinos e vespertinos, relegados à madrugada, longe das “pessoas de bem”.

Ambos os filmes compartilham características que evidenciam a relação entre eles, principalmente entre tempo e espaço. O caótico cenário urbano, as cenas rápidas e, por vezes, borradas devido ao uso da câmera, as personagens confusas tanto em seus relacionamentos quanto com a sua própria identidade constituem dois filmes que, mesmo tendo sido separados por escolha do diretor, ainda compõem uma unidade. Diversos motivos foram cruciais para a escolha destes filmes em específico para uma análise comparativa. Um deles é o momento no qual foram lançados, já que os anos 90 foram divisores para a política e cultura mundiais. O fim da Guerra Fria e a consolidação do modelo neoliberal globalizado criaram um sentimento de mudança, refletido em diversas obras artísticas do período. O desenvolvimento das comunicações também é notável, com os telefones celulares se tornando mais e mais populares, além da rápida expansão da internet. Nos territórios de Hong-Kong e Taiwan, as mudanças eram sentidas e ficcionalizadas de diversas formas, com destaque aqui pelo cinema.

Detalhando um pouco mais tais contextos, Hong-Kong passava por uma situação complexa no começo dos anos 90. O território era colonizado pela coroa inglesa desde 1841, nos eventos que sucederam a primeira guerra do ópio, durando até 1997. O motivo do processo colonial ter sido encerrado foi um acordo, assinado em 1984, que garantia a abdicação do controle da região por parte da Inglaterra a partir do dia primeiro de julho de 1997. Em um momento no qual os modelos socialistas se mostravam cada vez mais desgastados, se intensificando com a queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim da União Soviética em 1991, junto da desinformação existente a respeito do governo chinês, afinal, poucas informações sobre o país chegavam aos do bloco capitalista, havia um clima de desesperança na população honconguesa.

Taiwan, alternativamente, estava em uma posição privilegiada durante o começo dos anos 1990. Apesar das tensões em relação à República Popular da China ainda existirem, o país havia chegado em um momento de estabilidade financeira, decorrente do milagre econômico taiwanês, que começou nos anos 1960, junto dos outros países dos chamados “Tigres Asiáticos”. Assim, o território governado pelo grupo que, apoiado pelos Estados Unidos, se separou politicamente da RPC após a revolução chinesa, chegava no final do século com um sentimento diferente em relação à Hong Kong.

Outro acontecimento de grande relevância para Taiwan pouco antes do lançamento do filme foi o fim da lei marcial. Promulgada em 1949 e ativa até 1987, este foi um período de perseguição constante a opositores políticos, especialmente comunistas, que causou a prisão e morte de milhares de pessoas, constantemente sem provas o suficiente para uma acusação formal.

Importante ressaltar que tanto Hong-Kong quanto Taiwan já eram altamente industrializados nesse período. Ambos fizeram parte do já citado grupo dos “Tigres Asiáticos”, que se desenvolveram industrialmente a partir da segunda metade do século XX, gerando economias extremamente dinâmicas dentro da sociedade capitalista. Taiwan, com seu plano de economia aliado aos Estados Unidos, além de medidas estatais com o objetivo de dinamizar a economia, como a reforma agrária, e Hong-Kong com sua industrialização e a relevância internacional de sua zona portuária.

Essas transformações se juntam às que o mundo passava, afinal, era o final da Guerra Fria, o Muro de Berlim já havia caído e a União Soviética estava em seus

últimos momentos no lançamento de *Um dia quente de verão*, já tendo caído quando Wong Kar-Wai lançou seus filmes. Esse mundo, cada vez mais capitalista e ocidentalizado, com comunicações e transportes cada vez mais rápidos, cria uma mudança na percepção dos humanos acerca do tempo e do espaço, como mostrado por David Harvey em seu livro *A condição pós-moderna*, de 1989.

Desejo sugerir que temos vivido nas últimas duas décadas uma intensa fase de compressão do tempo-espaço que tem tido um impacto desorientado e disruptivo sobre as práticas político-econômicas, sobre o equilíbrio do poder de classe, bem como sobre a vida social e cultural. (HARVEY, 1989, p. 257)

O conceito de “compressão do tempo-espaço” é fundamental para a análise dos filmes que será feita aqui. Para Harvey, a partir de 1973, a superação do modelo industrial fordista de produção em massa e aceleração do giro de bens e mercadorias, junto das já citadas mudanças nos meios de transporte e comunicação, causam mudanças sensíveis na percepção de espaço e tempo das pessoas.

A primeira consequência importante foi acentuar a volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, ideias e ideologias, valores e práticas estabelecidas. A sensação de que “tudo que é sólido desmancha no ar” raramente foi mais pervasiva (HARVEY, 1989, p. 258)

Com essa base, é possível iniciar a análise dos filmes em questão.

2 - *Um dia quente de verão* – Memórias de um passado bucólico

O longa-metragem de 1991 começa em uma cena na qual o personagem principal, no verão de 1959, observa por uma porta a conversa de seu pai e sua professora, que discutem um possível erro na pontuação do menino em um teste. O resultado desse teste fez com que o protagonista fosse transferido para o período escolar noturno, o que causa preocupação a seu pai devido à alta taxa de delinquência lá existente.



A cena é filmada de forma que o espectador se sinta como um invasor nessa conversa, espiando do lado de fora, sob um ponto de vista similar ao do jovem, como será visto posteriormente. Essa questão é reforçada pela forma como a câmera é posicionada, já que, diferente de técnicas clássicas, que constroem o diálogo por meio de diversos cortes, alternando as faces de cada um dos envolvidos, em uma construção de plano e contraplano, neste a câmera se fixa em apenas um ponto. Essa escolha possibilita que se mostre apenas um dos personagens que dialogam: o pai. A professora não aparece em nenhum momento, apenas sua voz é ouvida. A outra personagem que é apresentada na cena é uma menina que vai servir chá a eles, que posteriormente será relevante para a história como o interesse amoroso do personagem principal.

Somos então apresentados ao jovem que será o foco da narrativa, Xiao Si'r, após o primeiro corte do longa-metragem:



Ele se encontra sozinho, com uma postura corporal retraída e no canto da cena, sentado em um corredor grande, do qual não conseguimos ver o teto, rodeado de colunas, dando um aspecto de imponência ao lugar, se opondo ao rapaz. Importante também pensar no figurino do personagem, já que ele usa uma camisa branca larga, um short bem curto e um tênis All-star, importado dos Estados Unidos, que causa uma discrepância entre o menino, com sua roupa informal, com toques americanizados, e o clássico e imponente ambiente da escola.

A oposição imagética entre velho e novo também pode ser percebida na cena seguinte.



Alguns elementos aqui são essenciais: primeiro, o ambiente rodeado de árvores, somado à iluminação natural, criando um cenário distante da Taipei moderna, seja

a atual, seja a dos anos 1990, quando o longa foi realizado. Aparecem também um carro estacionado, uma mulher de guarda-sol passeando com uma criança, um homem varrendo a rua, dois homens de bicicleta e uma carroça puxada por bois, ambos vindo em direção ao espectador, e um outro carro, indo na direção oposta.

A mulher, cujo figurino é composto por um vestido azul pastel, remete à pintura *La Promenade* de Monet. Na rua, existe uma construção simétrica entre o carro, que se afasta do espectador, e a carroça e as bicicletas, que se movimentam em sentido contrário, ou seja, se aproximando da tela. Existe também um outro carro parado, à esquerda, que possui um aspecto consideravelmente mais velho que o outro, já que seu formato lembra os carros produzidos antes da Segunda Guerra Mundial, como o Flint B40-Touring, diferente do outro, cujo formato é típico dos produzidos no final da década de 1950, por ser menor e mais largo.

Essa cena complementa a anterior, já que enquanto o objetivo da primeira é apresentar os personagens e o conflito central da trama, a segunda cria a ambientação necessária para o filme, de forma rápida e efetiva. Ao nos afastarmos do carro que parece ser mais novo e nos aproximarmos das bicicletas e das carroças nós estamos também nos afastando de uma realidade moderna e urbanizada, chegando em um momento que, apesar de apresentar elementos do mundo capitalista ocidental, como os All-stars que o personagem principal usa na cena anterior, ainda preserva uma vida mais lenta e bucólica, na qual ainda é possível enxergar alguns vagalumes. Se Harvey fala sobre “compressão do tempo-espço”, e como nossa percepção temporal e espacial mudou por conta dos avanços nas comunicações e transportes, pode ser dito que esta cena faz uma “descompressão do tempo-espço”.

O ritmo da cena coroa este processo, afinal, como Andrei Tarkovski diz em seu livro *Esculpir o tempo*:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. (TARKOVSKI,1986).

O fluxo de tempo aqui é propositalmente lento, de forma a reforçar a já citada descompressão de espaço-tempo, que recria um mundo passado que já não existe mais, a lentidão do ritmo ecoa com as imagens mostradas na cena.

Na página anterior, fizemos referência aos vagalumes, imagem utilizada por Pier Paolo Pasolini em seu *Ensaio dos vagalumes* (1975), que é oportuna aqui, apesar de tratar de um contexto quase que inteiramente diferente do filme em questão. Pasolini pensa nas transformações ocorridas na Itália pós Segunda Guerra Mundial e em como as estruturas e valores da sociedade como igreja, nação, ordem etc., se tornam uma conformidade repressiva de Estado, ligando-as com a questão ecológica do desaparecimento dos vagalumes devido à poluição. No longa, questões similares são mostradas, com as violências e repressões gradativamente evoluindo, sempre associadas a grupos sociais, vizinhanças, escolas e gangues, no caso do filho, e o próprio Estado taiwanês no caso do pai. Se, no ensaio do autor italiano, é trabalhado como o pensamento fascista se manteve e se apropriou de valores fundamentais daquela sociedade, Edward Yang aqui reflete sobre como Taiwan é uma nação que se fundou em valores igualmente fascistas, nascendo com os vagalumes já em processo de extinção.

Nas primeiras horas do filme, tais questões são tratadas com sutileza. As gangues com as quais o jovem se envolve, apesar de serem violentas desde o começo, não aparentam chegar a níveis extremos. Similarmente, a relação do pai com o Estado, personificado pelos seus agentes, é cordial em um primeiro momento, mas algumas cenas apresentam quebras dessas linhas que separam uma violência rotineira, de rapazes brigando na rua ou de um pai de família preocupado com sua imagem e futuro, para um nível mais explícito de violência: o assassinato de Honey, líder da gangue da qual o personagem principal se torna próximo, a subsequente vingança, e a prisão do pai.

Antes de analisar essas duas cenas, contudo, é necessário dar algum contexto para que elas façam sentido. Para entender a primeira, é necessário saber quem é Honey, já que, apesar de ele ser o líder de uma gangue, os Little Park Boys, estava foragido, fugindo da polícia por ter assassinado um rival por conta de uma namorada. Apesar de esse dado ser um prenúncio de que as gangues não eram apenas grupos que participavam de brigas juvenis, a violência nesse caso não nos é mostrada, apenas citada, não tendo o mesmo impacto sobre o espectador.

Em sua ausência, a gangue é liderada por Sly, um jovem agressivo e prepotente, que se aproveita de sua posição para hostilizar física e psicologicamente seus colegas de classe, inclusive Xiao S'ir. Apesar disso, a relação dele com os 271, os principais

rivais, liderados por Threads, é diplomática e, na maior parte do tempo, não ocorrem desavenças entre eles.

Sendo quase um fantasma que assombra os jovens com seu inevitável retorno, nossa visão inicial de Honey é dada pelos rumores que circulam sobre ele. O principal é sobre o motivo de ter matado o líder da gangue rival: sua namorada, Ming, que também é o interesse amoroso do protagonista e, que ao ser questionada, não confirma nem nega o rumor, apenas desviando para outro assunto.

O retorno de Honey se dá em uma cena na qual Xia S'ir, junto de Ming, iria entregar a seu melhor amigo, Wang Mao, apelidado Cat, letras de músicas para uma apresentação. Lá, é abordado por rapazes com os quais já havia tido problema anteriormente, membros da gangue de Honey, os Little Park Boys, sendo rodeado e intimidado.



A construção da cena coloca tanto Xiao S'ir quanto Sly, o rapaz com quem ele possuía uma rixa, em uma posição centralizada e quase que simétrica, com apenas o amigo (que é o menor dos garotos em cena) se movimentando e tentando apartar a briga, sempre sendo afastado pelos outros.

Nisso, entra em cena Honey (que já estava presente no local, mas fora deste enquadramento em questão), que quebra a simetria previamente estabelecida, apartando a briga e afastando os membros da gangue. A quebra da simetria é também uma quebra da dinâmica presente até então entre Xiao S'ir e os Little Park Boys, já que quando Sly deixa o cargo de líder interino e Honey volta ao seu posto, a relação do protagonista com os Little Park Boys muda, muito devido ao tratamento

amistoso que o líder de fato atribui a ele, apesar da ocorrência de uma cisão entre o grupo que continuava fiel a Honey e o que passou a se aliar a Sly, por considerar que o segundo geria melhor as disputas com as outras gangues. Apesar de estas serem apaziguadas posteriormente, a tensão não deixa de existir.



Após uma breve reunião entre Sly, Honey e um gangster consideravelmente mais velho, é decidido não realizar ataques durante um show que Sly havia organizado. Honey conversa com Xiao S'ir e diz que Ming lhe contou o quanto gostava do protagonista, não parecendo se opor a isso. Este momento marca uma quebra definitiva das concepções que se tinha do líder dos Little Park Boys, que se imaginaria ser alguém agressivo e possessivo, pois ele mostra-se calmo e aparentando certo desapego em relação a sua namorada, que aparenta ser causado tanto pelo seu exílio, ao qual deixa claro que eventualmente voltará, quanto pelo seu contato com *Guerra e Paz*, de Tolstói, lido por ele durante o período afastado, em meio a diversos livros de artes marciais cujos nomes mal lembra. Nesse momento, Honey aproxima-se de um arquétipo clássico do cinema, em especial dos épicos hollywoodianos: o do mentor, mais velho e mais sábio, que decide ajudar o protagonista em sua jornada.

A cena seguinte, no entanto, na entrada, mostra um personagem ainda mais complexo. Ao chegar na entrada de onde seria o show, além de sua presença amedrontar as pessoas que ali estavam, se encolhendo e afastando, ele logo hostiliza os membros da gangue rival que pedem pelo bilhete (que ele não possuía). Vemos então que, apesar de sua aparente mudança pós-exílio, Honey não é ainda um

pacifista completo, sendo sua relação com Xiao S'ir causada por acreditar que o rapaz cuidaria bem de Ming, ou seja, mesmo que o caráter dele já não seja mais o mesmo (ou, ao menos, não o esperado pelas informações que haviam sido dadas até então), continua sendo o líder de uma gangue e agindo como tal.

Em decorrência das atitudes de Honey, os rapazes chamam Threads, líder da 217, que o convida para entrar e aproveitar a música, oferta recusada pelo líder dos Little Park Boys, que deseja discutir a realização do show, já que ele estava ocorrendo em seu território e o acordo foi feito com Sly enquanto liderava. Após agredir alguns membros da outra gangue, o rival aceita sair e conversar do lado de fora, onde seguem sozinhos em uma estrada.



Vista de longe, filmada de forma que se torna difícil enxergar com clareza e discernir expressões faciais, a cena, diferente de outros diálogos importantes ao longo do filme, não apresenta simetria. Honey é o centro, Threads o acompanha, de longe, no canto da estrada. Ambos, pouco a pouco, se aproximam da câmera, sendo que apenas o líder dos Little Park Boys fala, afirmando que tem medo apenas de dois tipos de homem: aqueles que não possuem medo de morrer e aqueles que não têm vergonha, perguntando qual deles é seu rival, que se mantém quieto. Chegando perto da câmera, ou seja, do espectador, Threads se aproxima de Honey, mas se mantendo sempre atrás, até que eles chegam perto de um cruzamento com outra estrada, quando o empurra na frente de um carro em movimento, causando sua morte instantânea.



Nesse momento, a cena é iluminada pelo farol do carro que passa, e pela primeira vez vemos com clareza a expressão de cada um deles. Enquanto Honey é sorridente, aparentando despreocupação, Threads é frio, claramente já havia calculado aquele momento. Se a pergunta feita durante a caminhada fosse invertida, ele deveria responder ambos, sendo tanto um homem sem medo da morte, por, sozinho, ter criado problemas com seus principais rivais, ele também é um homem ser vergonha por tratar toda essa relação animosa como se pudesse simplesmente ir caminhar com o outro, rindo, como com um amigo. Esse personagem, que funciona como um mentor para o principal, se mostra complexo, já que, ao mesmo tempo que se afasta de seu passado em alguns pontos, volta a cometer erros similares no presente do longa. Se assim como outros mentores do cinema, ele passa pouco tempo com o protagonista, nesse caso, fica claro que o processo de aprendizagem que se tem com ele não pode acarretar bons resultados.

Além de finalizar a construção de personagem de Honey, que é iniciada com os rumores do começo do longa, ela também é um ponto de cisão. Presente próxima à metade da duração do filme, é a primeira vez que a violência dessas gangues, dentro da visão do espectador, passa de uma violência entre jovens para o âmbito do assassinato, afinal, o cometido por Honey é apenas citado. É a partir desse ponto que a violência pula um degrau, tanto no âmbito das gangues quanto no político, culminando na perda de inocência de Xiao S'ir. Se em outros filmes coming-of-age a construção do amadurecimento e da passagem da infância/adolescência vem de

experiências sexuais, nesse caso a principal experiência catalisadora do processo é a violência.

Outras situações, como Cat desejando se vingar de desafetos com uma faca (ideia da qual ele desiste), e Xiao S'ir aprendendo a atirar com um de seus amigos, Ma, continuam a construção da crescente violência presente ali.

Chega então a cena do massacre, em um dia de chuva com tufão. Na preparação, homens com capas de chuva e chapéus em estilo antigo se misturam na mesma composição. Invadindo a sede dos 217, eles matam primeiro um homem que estava lá sozinho, partindo depois para os chefes, em uma cena escura, na qual fica difícil discernir o que ocorre. Xiao S'ir estava presente, vigiando a entrada do local. Diferente de outros momentos do filme, que exibem poucos cortes e a câmera ou estática ou com movimentos sutis, aqui existe uma confusão, os cortes consideravelmente mais rápidos que no resto do filme e a câmera mais ágil criam o clima de uma violência caótica, somada com a iluminação, que é dada apenas por lanternas seguradas pelos personagens, de forma que tenhamos apenas flashes do que ocorre. Aqui, se coroa a relação do personagem principal com as gangues, estando ele presente efetivamente durante o ataque, mesmo que do lado de fora. Dentro de uma lógica de coming-of-age, esta cena seria o equivalente à primeira relação sexual em outros filmes, aqui, contudo, o despertar não é para a vida erótica, mas para a violência. Seu desejo é mostrado pela forma que trata a faca em suas mãos, segurando e observando com atenção, como uma criança com um brinquedo novo que já era há muito desejado.



Sua expressão facial confusa após a saída de seus companheiros do lugar reflete bem o processo. Parece um misto de confusão, surpresa e a necessidade de olhar a violência. A cena é encerrada com Xiao S'ir, com uma lanterna, vendo os corpos mortos. Respirando pesadamente, ele presencia de vez o que auxiliou: um massacre. Sua inocência enfim terminou de ser violada. Adentrando mais fundo no lugar, encontra Threads, para quem pergunta se ele assassinou Honey, com uma faca na mão, preparado para matá-lo. Não consegue resposta, contudo, já que o outro estava praticamente morto. Existe ainda uma tentativa de socorro por parte de uma garota membra da gangue, que chorava copiosamente, mas de nada adianta e sua morte é confirmada. Xiao S'ir vai então embora, friamente.



Alguns conseguem escapar do massacre, como Sly, que era visto como um traidor, sendo atacado junto de seus amigos, conseguindo fugir com alguns deles.

Agora, voltemos um pouco, para chegarmos ao segundo momento do filme que marca a sua guinada violenta. Em uma cena bem no começo da narrativa, o pai é descrito por um velho amigo, funcionário do governo, como um “intelectual de Shanghai”, que deveria ser flexível, controlar seu temperamento e se livrar da sua velha mentalidade, prometendo-lhe uma promoção e a volta de Xiao Si'r ao turno matutino na escola. Esta interação ocorre em uma festa, na qual anteriormente o anfitrião, reunindo todos à mesa, diz que aprenderia a construir uma bomba atômica para “mandar os comunistas ao inferno”.



A cena do diálogo mantém o estilo antes mencionado, com a câmera em um ponto fixo ao invés de uma construção de plano e contraplano. Nesse caso, existe uma clara construção imagética de poder e contexto para a situação. O cenário escuro, nos fundos da festa, dando a entender que o assunto é sigiloso, a relação de poder entre ambos evidenciada pela postura retraída do pai, posicionado no fundo da cena, longe da fonte de luz, em oposição ao outro, que está ereto, próximo da iluminação. Existe até mesmo uma divisão simétrica entre os espaços de cada um dos personagens, evidenciada pela janela, que em uma metade, a mais próxima do pai, dá para a noite escura, enquanto a outra metade, mais próxima do outro homem, dá para a casa iluminada.

Voltando à casa, a família passa por uma frota de tanques de guerra, agindo com considerável normalidade frente à situação.



Mesmo com diversos tanques passando ao lado, eles não causam muito além de um leve desconforto visto na feição dos atores, o assunto continua sendo a escola do filho, dando uma impressão de normalidade à situação.

A mentalidade militarista e anti-comunista é também evidenciada em um diálogo entre a mãe de Ming e um de seus parentes, no qual ele diz “Na idade dela, eu lutava contra os japas e os comunas! Vou lhe dizer uma coisa: Eu sou este país. Este lugar pertence ao exército, então é meu.”.

A frase “Este lugar pertence ao exército” se refere à lei marcial, promulgada em 1949, e mantida ativa até 1987, período no qual milhares de pessoas foram presas e executadas sob acusações de serem comunistas, geralmente com evidência insuficiente ou circunstancial. Junto do resto da fala do personagem, notam-se não só os privilégios e o poder que a classe militar possuía, mas como os próprios militares se portavam em relação ao poder que poderiam exercer. Novamente, fica claro como Taiwan, país fundado com apoio dos Estados Unidos, é também fundado com valores intrinsecamente fascistas e militaristas.

O amigo do pai de Xiao S’ir volta a aparecer em uma cena após o garoto voltar da escola, depois do assassinato de Honey. Nós chegamos à cena junto de Xiao S’ir, que observa a situação ao entrar em casa, em um enquadramento no qual o pai está centralizado, em uma postura pensativa, com a sua esposa à esquerda e o outro homem à direita, ela com um aspecto preocupado, ele aparentando estar relaxado. Assim que o jovem chega, o homem vai embora, dizendo apenas “Pensa nisso. Não se sinta pressionado.”, se despedindo e dizendo que a transferência de S’ir para a escola diurna seria difícil – enquanto este já havia entrado no quarto –, assim como o certificado de ensino da mãe, que é necessário para que ela exerça sua profissão de professora sem mais complicações.

A fala da mãe, seguindo a saída do amigo, elucida bem a relação entre os dois. O pai questiona “Como ele pode me pedir um favor como esse?”, respondido por “Tente apenas lidar com isso/ Não seja muito teimoso/ Tente não fazer inimigos. / Esta não é Xangai, onde teve o Professor Hsia para suportá-lo.” A relação que anteriormente já se mostrava desigual tem certas informações adicionais. O homem que anteriormente foi chamado de “intelectual de Shangai” possui conexões fortes com um professor de lá, além do pedido de um favor, que, apesar de não estar claro o que é, fere os seus princípios.

Chegamos então à noite do tufão, a mesma na qual os membros da gangue 217 são assassinados. O pai de Xiao S'ir é abordado por funcionários do governo, que o chamam para algo, dizendo que é uma situação excepcional e que não poderia ser resolvida no dia de trabalho seguinte. Nós vemos a família esperar pelo retorno dele e da mãe, claramente preocupada com o paradeiro de ambos.



O irmão está dormindo, enquanto as irmãs, devido à preocupação, continuam acordadas, esperando a volta dos progenitores. Além disso, a ausência de Xiao S'ir na cena, já que ele se envolvia no massacre, deixa evidente a distância do garoto em relação ao resto da família nesse momento.

Ao chegar, é informado da situação pela irmã, que explica que a mãe havia saído e o pai tinha sido levado por homens, que achava serem da polícia secreta. S'ir aparenta indiferença, apenas sentando-se, cansado, à mesa, enquanto ela se preocupa por estar molhado.

Um corte nos leva então a uma janela fechada, com alguém falando que é uma pessoa honesta, sem nada a esconder. Essa pessoa se trata do pai, que está sendo interrogado. O fato de nossa primeira visão do interrogatório ser esta janela fechada serve para criar a ideia de uma prisão, não existem saídas dali, mesmo que o lugar não o seja de forma literal, não existe escapatória daquela situação. Em outro corte, somos levados então à ação.



O cenário é minimalista e claustrofóbico. Vemos o pai de costas, e o rosto do entrevistador, que está em uma cadeira aparentemente confortável, diferente da do pai. Também é importante pensar que ele não está algemado, não é uma prisão oficial, mas as janelas que novamente aparecem ao fundo reforçam o sentimento de confinamento. O diálogo aqui confirma: ele não pode sair, não pode ir trabalhar, sendo então levado até um quarto, sob o pretexto de que “precisa descansar”.

Novamente, existe uma construção imagética de confinamento: preso pelas beliches, que o aprisionam entre barras de madeira, as janelas novamente fechadas, e a completa solidão, a única companhia é um cigarro, que o vemos acender, tragar e guardar os fósforos, em uma tentativa de amenizar o vazio daquele quarto.

Começa então um segundo interrogatório, com um enquadramento praticamente igual ao anterior. A diferença é o interrogador, este, além de mais jovem, possui um aspecto mais agressivo, indo direto ao ponto: o professor Hsia. O policial o instrui em um tom que está em uma fronteira entre o amigável e o ameaçador, deixando-o com um papel para que escreva o que quiser, mas levando os cigarros do homem, dizendo que é proibido fumar lá. Agora, sua única companhia se foi, ele é obrigado a tomar a decisão, que evidencia toda a sua jornada até aqui: denunciar seu mentor e ajudar sua família, se tornando cúmplice do Estado taiwanês, ou prejudicar sua carreira e familiares ao negar ajuda.

Sozinho, vemos a raiva e indignação em seu rosto, ou mesmo perplexidade, indecisão. Pela primeira vez, desde a chegada ao lugar, ele fica em destaque, sendo também a primeira escolha real que ele tem que tomar, agora não pode mais se

esquivar, deve tomar um partido. Quando se preparava para escrever algo, é interrompido por uma música vinda de outra sala, cantada pelo homem que o interrogava.

Na cena seguinte, vemos que ele escreveu algo, mas que não é o que os oficiais esperavam, já que ele continua sendo interrogado por nomes omissos na lista, além de inconsistências em suas versões. Ele é então levado a outro lugar por um oficial, vendo no caminho uma cena de tortura física e psicológica, um homem sentado em uma pedra de gelo, enquanto um oficial lê algo em voz alta.

O segmento de cenas entre esta e a próxima de interrogatório deixa claro que ele passara muitos dias lá, seu rosto aparenta mais cansaço, mas as perguntas continuam as mesmas, uma sucessão de questionamentos acerca de pessoas que conheceu, querendo saber como as conheceu e sua relação com elas. Entre elas, Wang, amigo que o havia convidado para jantar e esperava que o ajudasse na situação de Xiao S'ir. Esse é um dos únicos diálogos do filme construídos em plano e contraplano, os rostos dos personagens se alternam, dando um foco no aspecto do pai, que provavelmente foi torturado neste período. As informações dadas ainda não são o suficiente para a polícia, que pede que escreva ainda mais.

Na cena seguinte, enquanto escreve, ele é finalmente liberado. A porta que sempre estava fechada, agora é aberta.

Ele reencontra sua esposa na mercearia, enquanto tomava uma sopa, claramente fraco. Suas atitudes nas cenas seguintes mostram tanto a fraqueza física quanto psicológica do personagem, o tempo na prisão destruiu aquele chefe de família, vítima do governo para o qual trabalhava. Seu cargo foi rebaixado, e sua mulher acha que Wang estava tentando se desvencilhar dele. Após algumas inconclusivas especulações sobre Wang e seus motivos por parte da esposa, a cena acaba com uma briga e reconciliação entre os dois. Posteriormente, nos é revelado que a carreira do pai foi destruída devido ao seu envolvimento com o professor Hsia.

A última aparição de Wang no filme se dá em uma visita, em uma noite na qual a mãe e o pai haviam saído para um encontro com um possível empregador, quando ela notou a falta de seu relógio, anteriormente penhorado pelo filho mais velho para pagar dívidas suas e de S'ir. Ao descobrir, o pai o castiga fisicamente, não parando mesmo após pedidos da mãe e da irmã mais velha, agredindo também ambas devido à sua insistência.



As violências sofridas pelo pai não se contêm nele, mas se espalham pelo núcleo familiar, afetando diretamente todos lá. Tudo o que ele sofre é reproduzido naqueles que possuem menos poder, em uma situação na qual a clássica frase freiriana se encaixa, “quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é se tornar o opressor” (FREIRE, 1968).

Por fim, podemos analisar como a violência se manifesta em um terceiro aspecto do filme: a relação de Xiao S’ir e Ming. Como visto até aqui, a relação entre os dois era platônica no começo do filme, ele a admirava, mas possuía um resguardo pelo medo de Honey, o que se torna ainda mais complexo após a morte deste, devido ao processo de luto da menina. Logo após ele morrer, ela está desolada, sendo avaliada por médicos devido à sua situação depressiva, que a impede de sair de casa e ir à aula.

Em uma cena filmada em plano sequência, S’ir anda pelo pátio da escola e a aborda perguntando sobre suas faltas, e ela responde que achava que Honey havia voltado para o Sul, tendo ele entregue o endereço de seu esconderijo à menina, e que havia dito a ela que se preocupava demais. Seus problemas depressivos após o incidente chegaram ao nível de não conseguir lembrar do rosto de Honey. Um som de instrumentos de sopro, que em um primeiro momento não se consegue identificar se é ou não diegético, acompanha a cena.



Ocorre então um corte, e vemos de outro ângulo que S'ir continuou a seguindo. Chega-se então ao ensaio de banda no pátio, vemos que o som é diegético e está ainda mais alto, reforçando uma noção de um problema de comunicação entre os dois. S'ir diz que ela não precisa ter medo, que estaria sempre ao seu lado e seria sempre seu amigo. Ming responde que não precisa e não pode ser ajudada, indo embora logo em seguida. Essa cena marca uma ruptura na relação dos dois, que só seria reatado mais à frente.



A forma como ele se sentia em relação a Ming causa um sentimento de culpa após o primeiro beijo de S'ir, que é com outra garota, em uma cena escura de noite, que ocorre antes dos assassinatos da 217 e da prisão do pai, mas depois da morte de Honey.

O rapaz hesita muito, mas acaba por beijar a menina, em um encontro arranjado por Ma. Ele, contudo, apresenta sinais de arrependimento depois, não respondendo às perguntas de seu amigo e recusando “ir para a parte de trás” com outra menina. Nesse momento, ele ainda não havia concretizado uma relação romântica com Ming, mostrando a idealização presente por parte do menino.

Importante pensar aqui sobre o papel de Ma na narrativa, já que, se antes foi pensado em Honey como um mentor, mais velho e experiente, apesar de disfuncional, Ma funciona como uma figura idealizada dos desejos de Xiao S’ir. Ele é rico, popular com garotas, possui armas e um pai influente, uma série de atributos que criam um lugar privilegiado para ele. As gangues não o incomodam por conta de sua influência herdada, ele é que resolve os problemas, e, como visto, que consegue as armas para assassinar os 217 etc. Assim como Honey é uma figura que funciona como um mentor problemático para Xiao S’ir, Ma se apresenta como um ideal igualmente problemático.

A cena seguinte mostra como Xiao S’ir, em seus relacionamentos, ainda não está completamente formado. Voltando para casa após o encontro, ele passa por um vizinho, dono de uma mercearia, que já havia entrado em conflito com sua família, devido à inveja do homem dos familiares de S’ir, em especial sua irmã, que passara para uma boa universidade, ao contrário de sua filha. Ao vê-lo bêbado, sozinho, sua primeira ação é pegar um tijolo do chão para agredi-lo.



A construção dessa imagem remonta a filmes clássicos de assassinatos, a vítima ao fundo, aparentando fragilidade, o agressor filmado de costas, sem que se possa ver seu rosto. No entanto, o garoto larga o tijolo, socorrendo o vizinho, que sofreu um

ataque cardíaco. Neste momento, notamos a dualidade do personagem: pode ser visto um desejo de violência, mas a bondade ainda prevalece, apesar de tudo que se passou até aqui; podemos dizer que ele ainda não foi completamente corrompido. Após problemas ocorridos desde a morte de Honey, Ming e Xiao S'ir voltam a ter contato em uma cena à la *Taxi Driver*, na qual S'ir, primeiramente sozinho, coloca um chapéu e faz uma pistola com os dedos, “atirando” no espelho e pela enfermaria.



Ming aparece na porta, após ser “alvejada por um dos tiros. Ele diz que não há ninguém lá, mas ela se aproxima mesmo assim. Em um primeiro momento, ambos são mostrados em quadros separados, mas Ming invade o espaço de S'ir, lentamente adentrando o seu enquadramento, que se torna um só.



Os dois chegam a uma posição simétrica e centralizada, quando ela diz que sabia que o encontraria ali, e pergunta se o que ele havia lhe dito da última vez era sério. S'ir assente, e Ming diz que espera que seja sério, pois não suportaria caso não o fosse. Eles vão embora após a chegada do médico e da enfermeira, após ela recusar matar aula.

No diálogo seguinte entre os dois, eles conversam enquanto alguns tanques de guerra passam pela rua em frente. Os personagens são mostrados em quadros separados, havendo cortes em algumas das passagens de tanques, indo do quadro de um para o outro. Esta não é uma composição tradicional de plano e contraplano, pois por vezes, o diálogo de um está no plano do outro, apesar de não estar na técnica de câmera estática comumente usada ao longo do filme. Neste caso, compreendo que a filmagem tem como função criar uma cena caótica, propositalmente. Os cortes não são regulares, o barulho dos tanques dificulta a conversa, a fala de um personagem “invade” o enquadramento do outro, seu espaço pessoal. Aqui, se tem em definitivo as bases que mostram a falência da relação entre os dois: S'ir não consegue compreender Ming, apenas ama a imagem que tem dela. Isso é explicitado quando ele a pergunta “Não pode apenas ignorá-los”, sobre os rapazes que também a desejavam, recebendo como resposta “Não pode esperar que os outros façam o certo”. Ming claramente não é a idealização que S'ir criou acerca dela, o que criara um sentimento de culpa quando o rapaz beija outra menina, ela é uma humana complexa, com suas falhas e desvios, assim como todos os outros personagens da trama, mas S'ir não consegue aceitar que sua visão sobre ela não é absoluta.

Ambos passam a dividir o mesmo espaço apenas quando S'ir vai embora. Os tanques, que atrapalhavam o diálogo entre os dois, também saem de cena. É importante, aliás, que estes veículos estejam aqui, afinal, o que os atrapalha não tem mais uma origem inocente, como na cena anterior, com a banda. Agora, a natureza do que os atrapalha é violenta, seguindo o desenvolvimento que Xiao S'ir teve na cena do massacre.



Ming o alcança, sem falar nada, ouvindo “Eles vão te desprezar”, por parte do rapaz, ao que ela responde “Quer dizer que você irá me desprezar?”. Ele não responde, sendo abraçado pela menina no fechamento da cena. A comunicação é falha e as diferenças parecem irreconciliáveis, mas existe um esforço por parte de Ming para superá-las pelo afeto.

Alguns acontecimentos são relevantes entre esta e a próxima cena que desejo esmiuçar. Xiao S’ir é expulso da escola por comportamento agressivo contra os adultos que trabalham lá, Ming acidentalmente atira com uma arma sem saber que era verdadeira, na casa de Ma, ambos se distanciam por conta de S’ir estar focado em seus estudos, com o intuito de ser aprovado em uma escola diurna.

Chega então uma cena de conversa entre Sly e S’ir. O personagem principal vai atrás de seu antigo rival, no lugar que ele costumava frequentar, sendo informado de que o rapaz não era visto desde o massacre, estando escondido. Nisso, Sly entra no salão, para conversar com S’ir, mostrando arrependimento pelas suas ações passadas, aparentando um desejo de mudança, assumindo culpa pelos problemas que tiveram anteriormente. Ele também nota a clara mudança de S’ir, que já não era mais o mesmo de outros tempos. A grande questão, no entanto, é quando Sly dá a informação de que Ma estava saindo com Ming. A reação dele é de se enfurecer, estapear o outro rapaz após um pedido de manter contato e sair, sem ser revidado. Pode-se pensar que a mudança de Sly não foi completa, que ele deu a informação de forma traiçoeira, mas ainda assim é possível notar um paralelismo entre os personagens: ambos expulsos da escola, sofreram uma mudança de caráter após o massacre e tiveram problemas com garotas e Ma (a namorada de Sly também havia

se relacionado com o garoto anteriormente). Mas, o rapaz que antes era um aluno modelo, se tornou um delinquente violento, e o que antes era um delinquente violento se afastou das ruas e aparenta tentar melhorar.



Um detalhe também importante aqui é que não vemos o rosto de S'ir durante a conversa, a câmera fixa em um só ponto nos impede de ver suas expressões e entender suas emoções, até o momento de sua saída, quando ele sai de cena com as mãos no bolso e um olhar indiferente.

Após esta peça de desenvolvimento, S'ir agora caminha para seu destino final, assim como o longa-metragem. O fato de Ma ser a pessoa com quem Ming possui uma relação se mostra especialmente relevante, já que aquele garoto, que era uma figura dos desejos do protagonista, consegue ter uma relação íntima com a menina pela qual era apaixonado.

A primeira etapa consiste em ir até a casa de Ma, perguntar sobre a relação dele com Ming. A cena é filmada de forma que S'ir não apareça, sua voz é ouvida, mas sua figura não é vista. Primeiramente, Ma o informa que a garota estava morando lá e, após ser questionado, diz que ela é como qualquer outra, que a está alimentando, vestindo e brincando por aí, que uma menina estúpida não deveria ficar entre a relação dos dois. Outra pergunta feita é se ela pergunta sobre Honey, se dizia que ele não passava segurança, à qual o rapaz dá uma resposta similar à anterior, convidando-o para entrar e “dar uns tiros”. Aqui, a composição excluindo S'ir cria uma ideia de que ele já não pertence mais àquele ambiente que antes frequentava, mostrando também uma ruptura de suas relações com Ma.

A reação de S'ir é sair com Jade, garota com que Ma havia tido envolvimento mais cedo. O encontro é inicialmente bem-sucedido, eles conversam sobre assuntos aparentemente inocentes, dividindo o mesmo espaço de cena. As cores apresentam aqui um papel importante, o uso de um vermelho quente, contrastando com as roupas dos personagens e figurantes, remete ao sentimento do amor.



No entanto, ao levá-la para um campo, o mesmo no qual deu seu primeiro beijo, as coisas desandam a partir do momento que S'ir pede para se tornar mais íntimo da garota, dizendo que pode “ajudar com seus problemas”. Isso a ofende profundamente, que diz ser feliz do jeito que é, questionando se o garoto também era, saindo de perto dele e fechando o portão do campo com ele ainda dentro.



O desfecho da sequência, que representa o fim da relação entre os dois, é sucedido por um corte. O diálogo, que antes era em um plano com câmera fixa e ambos dividindo o espaço, agora é filmado em plano e contraplano, reforçando a ideia de uma distância entre os personagens. É aqui que Jade conta que Ming havia se relacionado com Sly, e ele havia a forçado a dizer que era ela por conta do medo que o rapaz sentia de Honey, dizendo para dar um sermão nela, já que nada era comparada a Ming.

O próximo passo é discutir com seus dois amigos, Ma e Cat. Primeiro, ele vai confrontar Ma novamente em sua casa, ameaçando-o, dizendo que, se ouvisse rumores dele com Ming novamente, iria atrás do garoto. Em seguida, ele ignora os esforços de Cat em reconciliar os dois, sendo avisado de que seu desafeto havia levado uma espada para a escola.

O rapaz então volta para casa e pega uma faca que havia escondido, indo então para a escola esperar por Ma. A cena de sua espera é bem esclarecedora sobre o personagem, já que em um primeiro momento ele esquece de esconder a faca, para em seguida escondê-la de forma desajeitada, fazendo com que caia. Seu manuseio desajeitado mostra seu despreparo; na cena do massacre, havia apenas observado a entrada, não participado ativamente. Apesar de tentar, S'ir não está plenamente incluído no mundo da violência urbana, ele está tentando se inserir em um lugar ao qual não pertence realmente.



Ele não encontra Ma, mas sim Ming, que vai atrás dele, mesmo após o garoto sair andando quando é chamado. Ela pergunta o que ele fazia lá e o que segurava,

pegando o objeto de sua mão e notando que era uma faca. Ela então questiona se estava lá por causa de Ma, sendo respondida por um discurso muito parecido ao proferido para Jade: S'ir diz que não deixaria ninguém a menosprezar, que sabe tudo sobre ela mas não importa, pois só ele sabia, que apenas ele poderia ajudá-la, que agora era o outro Honey. A garota responde por fim que ele é igual a todos os outros, egoísta, que ela era igual ao mundo, não poderia ser mudada. S'ir, então, em um movimento que se assemelha a um abraço, a esfaqueia até a morte, enquanto proclama que a garota não tem vergonha nem esperança



Assim como nas cenas anteriores de mortes, existe um esforço do diretor em não deixar explícita a violência; nós sabemos que as facadas estão ocorrendo, mas elas não são diretamente mostradas, não vemos a faca adentrar o corpo de Ming. Isso ocorre em um esforço de evitar que o filme se torne abjeto, dentro da visão de Jacques Rivette, em seu texto *Da abjeção*, de 1961. Nele, o autor trabalha a questão de como, ao reproduzir realisticamente a violência do holocausto, entre em uma lógica pornográfica e voyeurística da violência. Algo similar ocorreria aqui com a violência contra a mulher, caso ela fosse mostrada de forma explícita. Trabalhando, ao invés disso, com um plano no que se compreende a ocorrência da violência sem que ela seja vista diretamente, o diretor se afasta de uma lógica de abjeção, que seria negativa, dada a natureza realística do filme. Em seguida, nos é mostrado o resultado da violência.



Nós vemos a garota jogada no chão, S'ir ao seu lado. Está claramente morta, mas nós não vemos claramente o seu corpo, apenas que ele está no chão. O rapaz então tenta falar com ela, dizendo que não iria morrer, enquanto as pessoas ao redor se atentam à situação, observando de longe, de forma inerte. Ele tenta então levantá-la, ainda falando com o cadáver, se encerrando a cena nessa situação.

Em seguida, na delegacia, a família contesta a prisão. Ma, que também estava lá devido à espada que havia levado à escola e por conta da origem da faca de S'ir, chora por ter perdido seu único amigo. A mãe, em um acesso que diverge da figura calma vista ao longo do filme, ameaça e briga com os policiais. São mostradas então cenas de jornalistas tentando entrevistar o médico da escola, perguntando sobre seu caso com Ming, uma cena de coro de uma igreja católica (a irmã do meio de S'ir é altamente religiosa) e, em texto, nos é dito que a justiça de Taiwan não sabia como lidar com o caso, por ter sido o primeiro homicídio juvenil levado ao tribunal, com a primeira pena sendo definida como de morte, mas depois abrandada para 15 anos de prisão. A cena seguinte é Cat levando sua fita a pessoas que aparentemente são de uma gravadora, que acredita que seria levada até Elvis, mas na verdade é jogada no lixo, enquanto é lida uma carta dele a S'ir relatando a ocasião, que evidencia a ingenuidade do garoto, e, por consequência, a do próprio S'ir. O filme se encerra com o rádio da família, que estava defeituoso, voltando a funcionar por acidente. No programa que passava, nomes de jovens aprovados na universidade são anunciados, enquanto a mãe encontra o uniforme de seu filho preso enquanto estendia roupas no varal, abraçando-o.



O abraço ocorre ao mesmo tempo que o anúncio dos alunos aprovados para o curso de literatura, disciplina que relegou S'ir ao período noturno, começo do conflito do longa-metragem. O abraço da mãe aqui é também o abraço ao futuro perdido de seu filho, que, devido à sua ingenuidade e por ser facilmente manipulável, reproduz as violências vistas em todos os âmbitos, escolar, regional, familiar etc. No final, retomando a imagem de Pasolini, S'ir não conseguiu enxergar os poucos vagalumes que ainda existiam, se perdendo em meio a um sistema patriarcal e conservador, que não consegue enxergar os desejos das mulheres, exigindo que elas se encaixem no modelo que esperava. As violências vão transbordando, das violências urbana e de Estado para as relações humanas mais íntimas.

O modelo de coming-of-age é assim deturpado, já que não existe pleno amadurecimento dos personagens, mas sim uma corrupção moral, que faz com que aquelas crianças que começaram o filme ainda sejam ingênuas, apenas com uma falsa ideia de entendimento do mundo ao seu redor, e claramente inaptas a construção de relações. A educação pela violência não consegue se estabelecer como um modelo pleno de amadurecimento, ela apenas causa a reprodução dos padrões anteriores, e Taiwan, que se formou como um Estado militarizado, perseguindo opositores com a justificativa de comunistas e uma lei marcial extremamente opressiva e conservadora, não pode resultar em outra coisa a não ser relações pautadas pelos mesmos valores opressivos e conservadores, seja em macro universos, do governo e das autoridades, seja em micro universos, bairros, escolas, famílias.

3 – *Amores Expressos* – Hong Kong e os prazos de validade

O longa-metragem *Amores Expressos*, de Wong Kar-Wai, começa de forma peculiar. O diretor recorre a técnicas que propositalmente desorientam o espectador: com o uso de uma câmera de mão, seguimos uma mulher de peruca que percorre o centro urbano de Hong-Kong. A escolha desta câmera faz com que a imagem seja tremida e desfocada, em um fluxo de imagens pouco inteligível, que parece alternar entre o ponto de vista da personagem e um ponto de vista em terceira pessoa, no qual o espectador é colocado como o próprio perseguidor. As luzes fortes, contrastando com a noite escura, junto desta técnica de filmagem, criam um cenário onírico para a primeira cena, que, assim como no longa analisado anteriormente, dá o clima para o resto do filme.



A segunda cena começa com enquadramentos do céu com neblina no começo da noite, cortando para um homem perseguindo um fugitivo, que cobre seu rosto com uma sacola de papel do Mc Donald's, em uma técnica de filmagem similar à da cena anterior. Este homem revela em um monólogo que seu nome é He Qiwu, um policial. Nele também é dito: “Nós esfregamos nossos ombros todos os dias. Podemos não conhecer um ao outro..., mas talvez nos tornemos bons amigos algum dia.” Este é o outro personagem principal da primeira parte do filme, que é composto por duas histórias interligadas, em uma lógica que o aproxima do chamado “cinema hyperlink”, no qual vários personagens em situações distintas vão se cruzando.



Um persegue, a outra é perseguida. As relações entre os personagens começam a ser estabelecidas aqui, com a sequência se encerrando quando o policial esbarra na mulher de peruca durante a perseguição. Novamente, o personagem começa um monólogo, no qual diz: “No ponto mais próximo de nossa intimidade... estávamos a apenas 00.01 cm um do outro. 57 horas depois eu me apaixonei por esta mulher”. O contraste entre ambos, que será mais desenvolvido *a posteriori*, já é construído por meio das imagens nestas primeiras cenas.

A cena seguinte é composta de dois planos: no primeiro, vemos um close no rosto do protagonista, com o fundo desfocado, enquanto ele faz ligações tentando falar com sua ex-namorada, que o deixou; já no outro, ele aparece sozinho, na lanchonete que é ambiente de ambas as histórias aqui contadas. Esta também apresenta pela primeira vez uma construção visual recorrente no filme: o personagem, solitário, em uma enquadramento de forma a evidenciar o logotipo de grandes marcas capitalistas. Neste caso é a Coca-cola, presente tanto no copo nas mãos do protagonista quanto no fundo, com o adesivo nas máquinas e os outros copos, iguais ao que ele segura.



Após mais um monólogo que trata de sua solidão, somos levados à situação que a outra personagem vive. Vemos em uma câmera próxima à personagem que ela está guardando dinheiro, dado pelo estrangeiro loiro no balcão. Ocorre então um corte e passamos a vê-la de longe, de um ângulo com a visão obstruída pelas pessoas no bar, dando a impressão de que estamos espreitando algo, o que reforça a ideia de ilegalidade da situação.



A cena volta a se aproximar da personagem no corte seguinte, apesar de ainda passarem pessoas na frente da câmera, mantendo-se a sensação anteriormente

gerada. A encenação é fundamental aqui, já que a mulher dá um gole em sua bebida, levanta e, ao sair, o homem bebe do mesmo copo que ela, construindo a ideia de uma relação íntima entre os dois.

Em seguida, a acompanhamos em um cômodo no qual se encontram imigrantes indianos que aparentam ser seus capangas, mostrando a ela seus passaportes e recebendo dinheiro. Nesse pequeno espaço, diversos elementos formam um cenário caótico, que cria uma sensação de descontinuidade, devido ao fato de as ações serem constantemente cortadas pela câmera, que se move muito rapidamente, e pelos cortes ágeis, além de outros aspectos como a escolha do lugar, muito pequeno para a quantidade de pessoas, e o som, que junta as falas desordenadas, uma música indiana e o choro de um bebê. É possível entender que está sendo feito algum tipo de uniforme sob medida para os indianos, mas esta informação é dada apenas de forma visual.

Nas duas cenas em sequência que envolvem a relação da mulher com os seus cúmplices (que claramente não estão habituados com a cidade grande) são utilizadas tais técnicas. Uma outra, importante de destacar aqui, é o plano-sequência, que é realizado com a câmera de mão, com um aspecto tremido que ressignifica essa clássica técnica descrita por teóricos como André Bazin (1955), segundo o qual trata-se de algo que aproxima o cinema de seu realismo ontológico. Aqui, a função é retratar o caos da situação enquanto fica evidente o processo de filmagem.

Após uma breve cena do protagonista lamentando-se em frente à casa de sua ex, voltamos à situação da mulher de peruca com os indianos, que se mostra um plano de tráfico internacional de drogas, em uma cena novamente caótica dos seus capangas escondendo cocaína de diversas formas. Posteriormente, entende-se que algo deu errado, a protagonista aparece perdida e desesperada, sentimento reforçado pelos cortes rápidos e a câmera que “tonteia”, dando uma sensação de vertigem. Retornando em seguida ao bar em que anteriormente estava, a mulher do balcão diz que o homem com quem havia tido contato anteriormente não estava lá, mas vemos na sequência que era uma mentira, ou seja, tudo dá a entender que era uma armação para ela.

Este ponto de virada na história da mulher ocorre antes do ponto de virada da história do policial, que na cena seguinte é visto primeiramente comendo sozinho um hambúrguer em frente a uma placa do Mc Donald's, novamente em uma construção visual que liga a sua solidão a um símbolo capitalista.



Vemos o personagem em seguida em uma loja de conveniência, comprando abacaxis enlatados com a data de validade em primeiro de maio daquele ano, dia de seu aniversário. Como sua namorada havia terminado com ele próximo a primeiro de abril, resolveu comprar uma lata dessas por dia até que chegasse a data do aniversário; caso ela não ligasse de volta, aceitaria o término e comeria os abacaxis.



A data de validade do amor pode levar a duas interpretações: primeiro, a relação com o momento que Hong-Kong passava, citado na introdução (data na qual a ilha deixaria de ser um território inglês, passando a ser uma Região Administrativa

Especial da China). A outra possibilidade interpretativa diz respeito ao próprio estado do amor em um mundo no qual, a partir de uma compressão do espaço-tempo, o amor apresenta dificuldade de se sustentar a longo prazo.

Em cenas que vão se construindo paralelamente por meio da montagem, que coloca uma seguida de outra, a mulher tenta descobrir onde estão os homens que a traíram, até conseguir informações sequestrando a filha de um lojista que os conhecia, enquanto o policial prende um homem e liga para sua ex-namorada para contar o ocorrido, sendo atendido por uma voz masculina desconhecida.

Outro paralelismo de tempo é construído em sequência: primeiro com a mulher matando alguns dos indianos e fugindo dos que sobreviveram e a perseguiram, enquanto o policial come os abacaxis em seu apartamento, com a companhia apenas de seu cachorro. Ele tenta então chamar para sair uma atendente da lanchonete na qual estava antes, sem sucesso, não conseguindo também encontros com nenhuma garota pelo telefone.

Ambos os acontecimentos levam os protagonistas a um bar, no qual pela primeira vez desde a cena no início do filme, os dois se encontram. Lá, ele decide se apaixonar pela primeira mulher que entrasse, sendo essa a de peruca que vimos anteriormente, indo interagir e tentar conversar com ela. Neste momento, o filme abandona os cortes rápidos e a câmera tremida, dando um foco maior para os personagens e a situação, deixando os acontecimentos claros, diferente da técnica usada anteriormente. O policial tentar abordá-la para conversar, com pouco sucesso, pois ela se evade das perguntas, dizendo apenas que não quer conversar.



Após algumas tentativas, a mulher olha para os espelhos no teto e diz em seu monólogo interno que conhecer uma pessoa não significa que conseguirá o seu amor, já que pessoas mudam. A cena então corta para o dono do bar no qual ela foi anteriormente, e o vemos beijando a atendente, que usava uma peruca loira igual à da personagem principal.

Ela então cai de sono, dizendo que quer apenas um lugar para descansar, sendo levada pelo policial a um hotel. Ele diz não ter pensado que a mulher realmente iria descansar. Após passar a noite vendo filmes antigos enquanto ela dorme, sai para correr ao nascer do sol. Apesar de desacreditar que alguém deixaria alguma mensagem de aniversário para ele, seu *pager* recebe uma notificação: a mulher havia deixado um desejo de feliz aniversário, que diz que nunca a esquecerá devido ao gesto.

Vemos então a última cena com a mulher de peruca: ela volta ao bar, esperando pelo dono do lado de fora, que ia alimentar gatos de rua com uma lata de sardinha. Quando ele chega, é morto a tiros. A mulher vai embora, joga a peruca no chão e a câmera foca na lata: sua data de validade também era primeiro de maio.



Abandonar a peruca é também abandonar a identidade que assumiu, o marco da ruptura tanto de sua relação com aquele estrangeiro quanto de seu fechamento para novas relações. Esta primeira história poderia, em uma primeira leitura, ser associada a um conceito como o de “amor líquido”, de Bauman (2003). A questão é: Kar-Wai não trata esses relacionamentos de forma negativa. Mesmo que os amores sejam expressos, eles ainda são amores, e ainda têm valor na vida dos indivíduos.

A transição da primeira história para a segunda acontece na lanchonete. O dono tenta arranjar um encontro entre sua atendente e o policial, mas este entende errado e acha que se trata de um homem que também trabalhava lá, indo embora e esbarrando com ela, que será o foco da segunda história.



Segue-se então a primeira interação entre os novos protagonistas, o policial e Faye. Nota-se aqui uma diferença que é fundamental entre os dois policiais: o figurino. Enquanto o da história anterior se vestia de forma mais despojada, refletindo sua personalidade jovial e um tanto inconsequente, este se veste de forma bem mais formal, utilizando uniforme completo. Nota-se ainda a diferença no corte de cabelo dos dois: o anterior mais rebelde, este com os fios ajustados em um penteado tradicional. A música também é relevante. *California Dreamin'*, da banda estadunidense The mama and the papas é constantemente repetida, quase que como um *Leitmotiv* diegético de Faye.



O volume da música dificulta constantemente a comunicação ao longo da relação dos dois, apesar de um interesse logo se manifestar por parte de Faye, que é mostrada observando o policial em suas idas ao restaurante, comprando sempre comida para ele e sua namorada. Ela o observava de longe, enquanto era atendido sempre pelo dono do lugar, até que, em uma cena que vemos pelo ponto de vista da garota, ele diz que sua namorada o dispensou. Essa é a primeira virada narrativa do filme, a partir daqui a garota, que já era interessada no homem, passa a tomar atitudes mais efetivas para conquistá-lo.



É perceptível nesse filme, em especial a partir desse momento, um aspecto que é crucial para a teoria de David Harvey sobre a pós-modernidade: a dinâmica dos transportes – ou, melhor dizendo, o papel cumprido pela aceleração dos meios de transporte na compressão do espaço-tempo. Em uma cena, é visto um avião decolando, logo após o diálogo sobre o término do namoro, dando a entender que a ex-namorada do policial, que é comissária de bordo, estava lá. Este é um primeiro desenvolvimento de um tema central à segunda história: as relações nesse espaço que, ao mesmo tempo que comprimido, cria distâncias entre as pessoas. A facilidade com que essa comissária viaja pelo espaço mundial também cria uma dificuldade em suas relações íntimas.

As relações e as condições do mundo contemporâneo estão tão intimamente ligadas que, ao recordar de seus momentos de intimidade com a ex-namorada, o policial lembra também de ambos brincando com aviões de brinquedo, até depois do ato sexual (com a mulher deitada de bruços na cama, ele passeia com eles por seu corpo seminu). Até mesmo o término definitivo entre os dois está associado a isto, já que ela termina com ele deixando uma carta (na qual estavam as chaves do apartamento do homem) no restaurante que frequentava, vestida com seu uniforme.

Todos saem do restaurante próximo da hora do policial chegar, e Faye fica encarregada de entregar a carta, que os funcionários já haviam lido. No momento após ser comunicado sobre ela, o filme se passa em frames, ao invés de uma imagem que se move, dando a impressão de que, na percepção do personagem, o mundo parou devido à ansiedade. Ele já sabia o que era a carta, mas isso não muda os seus

sentimentos, por isso decide não pegá-la naquele momento, deixando-a no restaurante e indo embora.



Vemos então o policial em uma folga, sozinho em casa, conversando com objetos inanimados, como produtos de limpeza e animais de pelúcia (comumente associados a um universo feminino). Ao voltar da folga, ele tem um diálogo com Faye, ao encontrá-la por acaso na rua enquanto almoçava, no qual ela diz desejar ser livre e viajar, talvez para a Califórnia, além de pedir o seu endereço para entregar a carta.

Agora, a garota sempre vai até o lugar onde ele almoça, para garantir que ele não está em casa. Com a chave que conseguiu na carta, visita seu apartamento enquanto ele está fora, por vezes arrumando, outras brincando com objetos, como pesos de levantes e miniaturas de aviões. A relação toma um caráter obsessivo, reforçado pelo modo como Faye age em relação a outras mulheres, apagando uma mensagem que o policial havia recebido de sua ex enquanto estava em sua casa, além de agir de forma propositalmente estranha para afastar outras mulheres de perto dele. A performance da atriz, sempre com os olhos arregalados, fortalece esse entendimento de uma obsessão.

Em um momento, quando o policial em um surto no qual tinha certeza de que sua namorada havia voltado vai até sua casa no horário de almoço, encontra Faye no prédio, que dá justificativas para tal. Ele parece acreditar (ou pelo menos finge que acredita), sua solidão é tanta que apenas pede que a garota fique, massageando as

pernas dela e colocando *California Dreamin'* para tocar, dizendo que sua ex gostava da música, mas sendo contradito por Faye, que em um monólogo interno explica ter esquecido o CD lá alguns dias atrás. As cenas entre os dois são filmadas com a câmera vertiginosa já abordada, além de construções de planos filmados por trás de espelhos, que ora separam ambos dentro da cena, ora colocam o espectador em uma posição de alguém que espia a cena de ambos. No final, eles dormem juntos, mas sem terem relações sexuais.



Em uma cena posterior, ele efetivamente vê Faye dentro de seu apartamento, que foge para não ser pega. Apesar da invasão, ele vai até o restaurante falar com ela, pedir a carta de volta. Ela diz não tê-la, mas ele insiste e a chama para um encontro em um bar chamado Califórnia, dando a entender que ele enfim superou sua ex e estaria pronto para recomeçar após o término, além de devolver o CD da garota. Ela não aparece, e o policial é deixado sozinho, aparentemente esperando por muito tempo, em uma cena na qual permanece parado, enquanto vultos de pessoas passam por trás dele, dando a ideia de que passou horas lá. O gerente do restaurante aparece para avisá-lo de que Faye não iria, ela havia ido para Califórnia nos EUA naquele dia, deixando apenas uma carta para ele.



Segue-se então para um desfecho da relação entre o policial e sua ex, que se encontram casualmente em uma loja de conveniências após ele sair do bar. Ela já estava com um namorado novo, que a esperava do lado de fora em uma moto. Ambos, em uma conversa amigável, se despedem e dizem que preferiam um ao outro em uniformes. Essa fala é significativa, pois, pensando a roupa como uma expressão individual, o uso de um uniforme é a supressão desta expressão. Dizer que preferiam um ao outro quando uniformizados é também dizer que nunca verdadeiramente se interessaram pelas singularidades do outro, mas sim por uma aparência do que eles seriam.

Após ela ir embora, ele joga fora a carta que havia recebido, mudando de ideia logo em sequência e a resgatando da chuva, descobrindo que se tratava de uma imitação de uma passagem aérea, feita à mão, mas que o destino não era legível devido à ação da chuva. Novamente em um monólogo interior, descobrimos que Faye esteve no bar, mas mais cedo que o combinado, e que passaria um ano na Califórnia, com o intuito de saber se lá era ensolarado.

Na última cena, após esse ano se passar e Faye voltar à Hong-Kong, os papéis atribuídos no começo são invertidos. Ela de uniforme, chegando no restaurante, ele vestido casualmente, a atendendo, com o som de *California Dreamin'* alto ao fundo. É explicado que ele comprou a lanchonete do dono antigo, e logo reabrirá o lugar. Ele então pergunta para onde a antiga passagem o levaria, ela diz que fará uma nova e pergunta para onde ele quer ir, respondendo que iria para onde ela o levasse. Assim se encerra o longa-metragem.



O uso da música nessa última cena tem uma função similar à dos uniformes, de inverter as convenções previamente estabelecidas. Se quando Faye a escutava no volume máximo era sugerida uma ideia de escape, tanto do lugar quanto de seus pensamentos, para o policial ela é a lembrança de Faye, que, apesar de ter sido um “amor expresso”, o marcou profundamente. Tanto nessa história como na anterior, essas relações rápidas do mundo contemporâneo são trabalhadas, mas, ao contrário da leitura baumaniana acerca delas, aqui é entendido o valor que elas podem ter, e, no caso dessa segunda, o filme acaba com um sentimento de esperança acerca do futuro dos personagens.

No contexto de Hong-Kong dos anos 90 explicado na Introdução, que eventualmente se tornaria um território oficialmente chinês, é natural que temas como incertezas e personagens que saem do país apareçam, visto que, como mostrado por John M. Carrol (2007) no capítulo “Countdown to 1997” do livro *A Concise History of Hong-Kong*, em uma pesquisa feita em 1988, mais da metade dos habitantes de Hong-Kong acreditavam que ocorreria perda de liberdade e direitos civis após tal processo, e 80% não confiando no governo chinês. A questão é que Kar-Wai, neste filme, não trata destas questões de forma a defender um lado, já que, ao mesmo tempo que existe o sonho californiano, existe também a construção imagética que liga símbolos capitalistas à solidão, mais forte na primeira história, mas também presente na segunda. Nesse sentido, entendo o longa-metragem como um cinema de incertezas, pela sua direção, que desorienta o

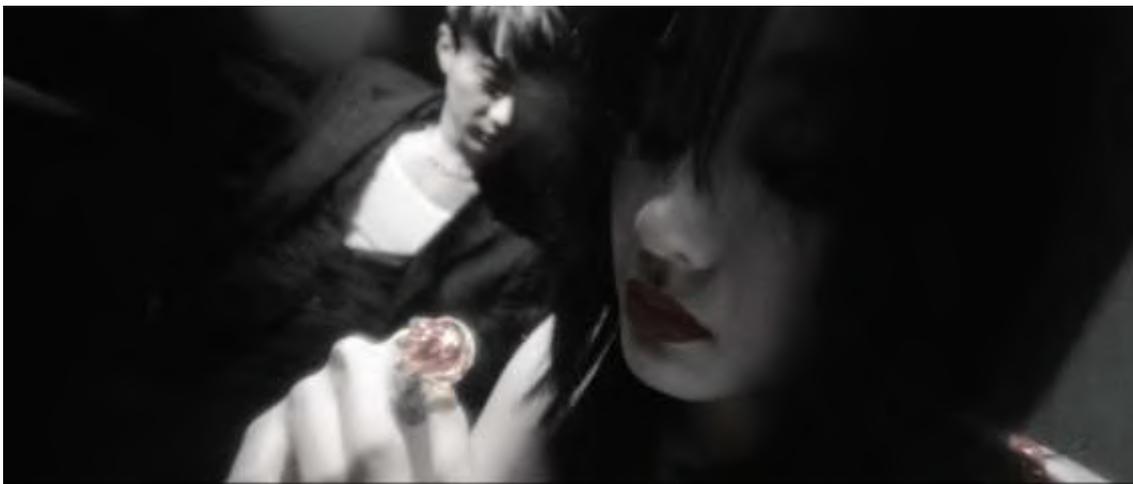
espectador, por sua narrativa que não dá todas as informações sobre os personagens de forma clara (em especial em relação à mulher loira da primeira história, mas também refletido no fato de que mal sabemos os nomes dos policiais), além das próprias incertezas dos personagens em relação ao mundo e a si próprios. Talvez o grande mérito de Wong Kar-Wai neste filme seja ter conseguido capturar a inquietude que, apesar de prevalente em seu país, é quase que um *Zeitgeist* do mundo após a Guerra Fria, em um momento em que talvez tais questões não fossem tão claras como são hoje.

4 – *Anjos caídos* – Entre o amor e a violência

Longa-metragem lançado em 1995, um ano após *Amores Expressos*, foi originalmente pensado como um terceiro segmento para o filme, mas sendo desenvolvido separadamente por preocupações quanto à duração. Por isso, ele demonstra diversas similaridades estéticas e narrativas com seu antecessor, como o uso da câmera de mão e as duas histórias que se ligam.

Aqui, no entanto, as histórias não são contadas separadamente, com uma cena ligando-as, como no longa-metragem anterior. Ambas acontecem simultaneamente, se conectando em pontos específicos; uma delas sobre um assassino profissional, Wong Chi-Ming, e sua parceira, cujo nome não sabemos, a outra sobre um ex-presidiário, He Zhiwu, que, ainda criança, após comer uma lata de abacaxis fora da validade, se torna mudo e passa a invadir lojas para vender seus produtos. Novamente aparece a ideia de datas de validade, como em *Amores expressos*, aqui causando a mudez, podendo ser relacionada ao citado medo de perda de liberdade após 1997.

Passando-se nas noites de Hong-Kong, quando os personagens criminosos realizam suas atividades, o grande conflito é a relação entre o assassino e sua parceira, estabelecido desde a primeira cena, na qual é mostrado que ele decide acabar com a parceria.



A sequência é filmada em preto e branco, remetendo ao filme *noir* pelos seus contrastes fortes, além da câmera posicionada diagonalmente, de forma a criar uma sensação vertiginosa (que também será usada em outros momentos do filme). A construção da imagem da mulher gera um ar sexy, que remete também a um arquétipo *noir*, a *femme fatale*, seus olhos são escondidos, mas sua boca é ressaltada, ela leva o cigarro à boca com sua mão trêmula, indicando o desconforto com a

situação, em oposição ao homem aparentemente tranquilo. O monólogo dele diz que, apesar de serem parceiros há quase um ano, raramente se viam por ser difícil controlar as emoções.

Na cena seguinte, vemos similaridades com o longa anterior, já que a forma que a parceira é filmada no metrô remete à forma que a mulher de peruca aparece em *Amores Expressos*, com diversos cortes, alternando entre ângulos que fazem o espectador sentir como se a observasse de longe. Seu destino é um apartamento, que não fica claro se é do assassino ou o centro de operações deles, que ela limpa quando ele não está. Chi-Ming, ao chegar, adormece vendo televisão.

No primeiro assassinato do filme, é visto o *modus operandi* dos dois. Ela vai primeiro, observa o lugar, avisa a ele sobre quem deve morrer e lhe manda um desenho da estrutura do lugar por fax, além de cuidar de questões como o pagamento. Ele, como nas suas próprias palavras, não precisa tomar decisões sobre quem vai morrer, nem quando ou onde, apenas vai ao local para realizar seu trabalho, de forma fria e eficiente. A cena é exagerada e estetizada, os muitos cortes e a câmera de mão dificultam a visão clara do que acontece, mas é possível notar faíscas onde os tiros acertam, fazendo assim um show visual da violência. Apesar disso, a câmera fica suja de sangue, em um plano em primeira pessoa, que faz com que o espectador se sinta parte da brutalidade, levando à reflexão acerca do *voyeurismo* inerente ao cinema.



Após realizar seu trabalho, Chi-Ming pega o ônibus, encontrando um antigo colega de classe que tenta conversar com ele sobre trivialidades: se era casado, o que fazia da vida etc., perguntas diante das quais ele ou mente ou se evade. No final, recebe um convite para o casamento com uma outra ex-colega de classe de ambos, o qual

ele simplesmente joga da janela. Aqui se estabelece um dos principais traços do personagem, sua ausência de relações sociais, muito devido a uma falta de interesse. São mostradas então cenas que reforçam a ideia de que a mulher estaria apaixonada pelo assassino, apesar de a relação ser platônica. Limpando sua casa, indo no mesmo bar que ele frequenta e se sentando em sua cadeira, essas são as formas que criam uma “conexão” com o outro, com sua imagem sempre construída de forma erotizada, com os olhos oblíquos e a boca ressaltada pelos ângulos e pelo batom em tom forte de vermelho.



O ápice da construção é a mulher se masturbando na cama do apartamento após ir ao bar. O ato sexual solitário, em um espaço que ambos compartilham, é o estabelecimento completo do dilema entre eles, a presença do amor e do desejo, mas a impossibilidade de concretizá-lo. Ao fim da cena, somos colocados em uma posição de *voyeurismo* pela câmera, que se posiciona de forma que pareça que estamos espiando a intimidade da mulher.



Após introduzir a questão de ambos, o filme passa ao outro personagem, em uma cena na qual a parceira do assassino o ajuda a se esconder da polícia. Como já explicado, esse homem, He Zhiwu, invade lojas de noite para vender seus produtos, forçando as pessoas a comprarem por meio da força. Apesar de ser um contraventor, a natureza de seus atos é dúbia, pois, como visto no monólogo após o caso em que ele vende sorvete a uma família, ao mesmo tempo que sabe da extorsão que comete, por dizer que seu sorvete era mais caro, ele ainda tem uma preocupação de que aquela família estaria se divertindo, afinal, ele mesmo adorava sorvete quando mais novo.

Isso o leva a uma lembrança de quando descobriu que sua mãe havia morrido atropelada por um caminhão de sorvete. Após esse ocorrido, seu pai havia passado a falar bem menos, sendo eles dois muito próximos. Ou seja, o único relacionamento que ele conseguiu construir foi formado de forma não-verbal.

Alternando para a história do assassino, ao levar um tiro fazendo um serviço de cobrança de dívidas que dá errado, ele decide sair do crime, chamado a sua assistente para uma reunião. Chegado o momento, ele não comparece, mostrando que, apesar da vontade de mudar o caminho, algo ainda o prende àquela vida, o que é sugerido pela montagem, que coloca seu monólogo junto de imagens da mulher sozinha, dando a entender que ela é o motivo para que ele adiasse sua decisão.

Para não ter que lidar com o fardo de contar a ela sua decisão, o assassino deixa uma mensagem no bar que frequentava por meio de uma música na *jukebox*, sabendo que ela iria atrás dele. Ao ouvir, a mulher aparece em preto e branco, representando um luto, em um momento no qual tanto a atuação quanto a forma que a personagem é mostrada foge ao arquétipo de *femme fatale* antes construído.



Paralelamente, o assassino, no mesmo Mc Donald's do filme anterior, encontra uma mulher com quem havia tido relações anteriormente. Diferente de sua parceira, ela é histriônica e exagerada, em oposição à sua frieza. Visualmente também são diferentes, já que o visual dessa nova personagem é vibrante, utilizando várias cores, inclusive o cabelo pintado de loiro, diferente do visual discreto em tons neutros da outra.



Ela se aproxima dele, sentando-se ao seu lado e indo embora com ele até seu apartamento para se divertir e se proteger da chuva. Lá, ela revela já ter tido um relacionamento com o assassino, que havia esquecido dela, sendo o motivo de seu visual justamente para que as pessoas não a esqueçam. Ele confessa que não gosta dela, apenas queria companhia por uma noite, recebendo como resposta que poderia gostar no dia seguinte, o que culmina nos dois engatando em uma relação sexual. Paralelamente, a parceira se masturba no apartamento, chorando após o orgasmo.



Na próxima sequência, é mostrada a seguinte situação: He Zhiwu se apaixonando por uma mulher que conheceu em um de seus negócios na madrugada. Claramente desequilibrada, ela o chama para ir com ele atrás de uma mulher a quem se refere

como “loira”, que iria se casar com seu ex-namorado, mesmo que a busca não resulte em nada já que ela não sabe onde sua inimiga mora. Seu cabelo desarrumado e expressões faciais exageradas ajudam a construir a imagem de uma loucura histórica para ela.



Confessando em monólogo se tratar de seu primeiro amor, o cabelo do rapaz até mesmo se torna loiro após se apaixonar pela garota. Contudo, após convidá-la para um jogo de futebol, ela diz que ainda não havia superado seu ex-namorado, recusando as aproximações posteriores do rapaz. Retomando a ideia das datas de validade de *Amores expressos*, ele diz que a sua expirou antes que a do outro. Após o fim deste relacionamento, seu cabelo volta ao normal e ele desiste da criminalidade, conseguindo um trabalho em um restaurante.

Lá, ele encontra com o assassino, que conversa com o gerente do restaurante querendo saber quanto custaria para abrir um estabelecimento daqueles, já que teria que começar a planejar seu futuro. Mas, enquanto conversam, a mesma música que ele deixou para sua parceira toca no rádio, o que causa uma reação negativa nele, desistindo do lugar e não voltando mais lá. Por mais que ele tentasse, os fantasmas de seu passado e de sua relação com sua parceira ainda o seguiam, a data de validade da relação dos dois ainda não havia expirado.

Eles marcam um encontro por intermédio da mulher loira com quem o assassino estava se relacionando, que culmina com o término dos dois, sendo a maior preocupação da mulher não ser esquecida por ele. Decorre também do encontro o fim definitivo da parceria entre o assassino e sua assistente. A cena do diálogo final entre ambos é filmada de forma a criar uma tensão erótica pela proximidade dos rostos e pelo olhar fixo do homem, apesar de ele assumir em um monólogo que,

apesar de uma boa parceira de negócios, não iria querer passar a vida com ela. Ainda assim, aceita fazer um último trabalho.



O trabalho, no entanto, era uma armadilha. Ela informa aos inimigos que ele faria o ataque, de forma que eles já o esperassem, revidando e o matando. Morrendo, ele repete o monólogo do começo do filme, sobre não precisar decidir quem vai morrer. Dessa vez, ele de certa forma decidiu, ao aceitar o último trabalho, que ele mesmo morreria.

Um detalhe interessante é a roupa que a parceira usa durante estas cenas. Diferente das cores neutras utilizadas pela personagem na maior parte do filme, aqui ela está com um vestido vermelho vivo. Considerando que existe uma escolha recorrente em deixar os personagens em preto e branco antes de algum rompimento de relações, esta escolha demonstra a natureza violenta do término das relações entre os dois.

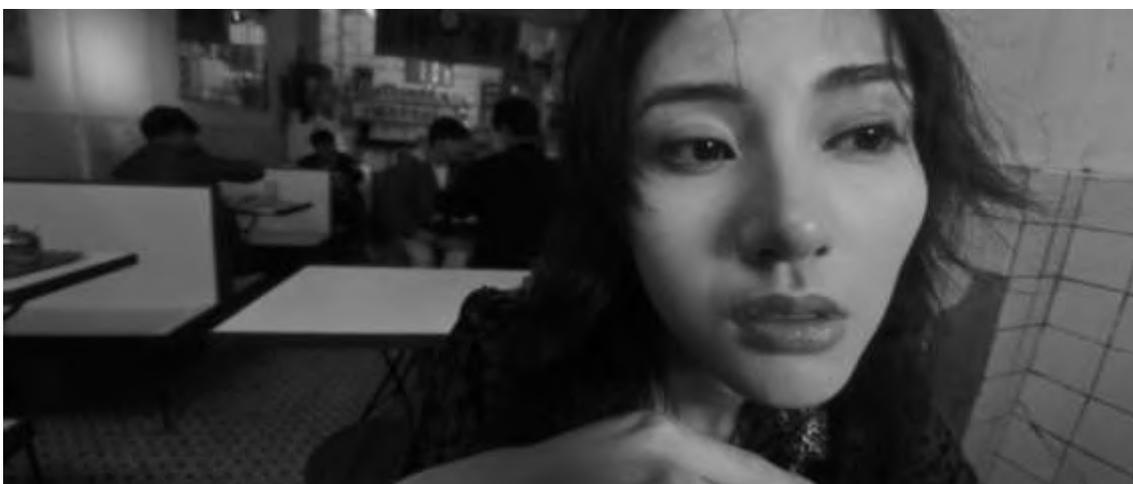


Após o desfecho dessa história, a de He Zhiwu também vai para seu final, com a morte súbita de seu pai e sua demissão devido ao fato de seu chefe voltar ao Japão,

seu país de origem, fazendo com que ele volte a ocupar lojas depois de fecharem, com a diferença de que, agora, ele apenas invadiria lojas mais fortes, que não teriam muito prejuízo, o que o leva a invadir a lanchonete que é cenário de *Amores expressos*. Lá, ele encontra a garota por quem tinha se apaixonado, que aparenta não lembrar dele (mesmo que dê para interpretar que era um fingimento por parte dela). Com os cabelos arrumados e uniforme de aeromoça enquanto espera pelo novo namorado, entende-se que ela alinhou sua vida, de forma que Zhiwu já não se encaixa mais nela



Após isso, em uma noite de inverno, Zhiwu e a parceira do assassino se encontram em um bar, após uma briga na qual ele se envolveu, em uma cena inicialmente em preto e branco. Apesar de já terem se visto anteriormente por serem vizinhos, uma atração brota naquele momento, e ele a leva de moto até sua casa. Apesar de terem consciência, como a mulher diz em seu último monólogo, de que a estrada teria um fim, ela ainda consegue aproveitar o calor daquele momento, após uma longa solidão.





O preto e branco utilizado no começo da cena pode ter duas interpretações. A primeira seria um luto pelo assassino, já que, como ela fala, passou a tomar cuidado para não se apegar aos novos parceiros. Alternativamente, também pode ser entendido como o rompimento com a sua solidão, já que, se os outros usos de preto e branco precedem fins de relações, aqui ela estaria rompendo sua antiga relação com as pessoas, permitindo-se novamente construir um laço com alguém.

Apesar de muitas similaridades estéticas e temáticas em relação a *Amores expressos*, o filme ainda apresenta diferenças cruciais. Além da maior estetização, tanto na filmagem quanto nas situações, a forma das discussões acerca do amor na contemporaneidade possui certas desconformidades.

Primeiramente, em relação ao modo como *Anjos caídos* é filmado, o principal é o formato, já que este apresenta um *aspect ratio*² mais “alongado”, diferente do mais tradicional de *Amores expressos*. Isso, junto da forma que os rostos são filmados, com um close bem próximo, cria uma estranheza e um tom de insanidade para os personagens, muito também devido à câmera que se posiciona diagonalmente, se movendo vertiginosamente.

² *Aspect Ratio* é o termo utilizado para se referir à proporção de altura e largura de uma imagem.



A proximidade extrema causa também uma deformidade, que torna menos “naturais” as imagens. Isso acarreta diretamente na maneira que o amor ocorre no filme, de forma bem menos convencional que nos outros analisados até aqui, já que, devido à natureza realista de *Um dia quente de verão* e a maior “inocência” em *Amores expressos* (causada pelos protagonistas dele serem policiais, ao invés de criminosos), o desejo sexual e a violência sempre estão ligadas, seja pelo desejo em relação ao assassino ou pela conexão entre Zhiwu e a parceira se dar após uma briga, quando ele se encontra ensanguentado.



A própria forma como o erotismo se manifesta, tanto pelos olhares sutis, quanto pela câmera privilegiando a boca da parceira, ou mesmo de forma bem direta na masturbação, se mostra uma oposição a uma inocência platônica existente nas outras obras. Além disso, os personagens aparentam ter maior consciência de sua condição de solidão, afinal, todos eles se preocupam, em algum nível, em não serem esquecidos, já que têm noção de como as relações podem ser fugazes na contemporaneidade, diferentemente do idealismo dos personagens de *Amores*

expressos. Ainda assim, eles aceitam que, mesmo que a estrada chegue ao fim, as relações continuem a ter seu valor.

5 - Considerações Finais:

A análise dos longas-metragens nos permite verificar as diferentes formas de colocar o mundo em tela, sendo a tese defendida aqui a de que elas estão diretamente ligadas aos momentos políticos de cada região. Por um lado, a estabilidade econômica taiwanesa e um contexto posterior à revogação da lei marcial, por outro, a incerteza que Hong-Kong vivia em relação ao seu futuro após a inevitável troca de soberania, da inglesa para a chinesa.

Nesta lógica, as diferenças nas escolhas estéticas dos filmes mostram bem isso, com a memorialística paciente de Edward Yang, mostrando a vida das pessoas comuns daquele lugar e como as violências e repressões os afetavam de diversas formas por meio de planos longos e poucos recursos de artificialidade, rejeitando o maneirismo, enquanto Wong Kar-Wai faz o oposto, com sua visão altamente estetizada de Hong-Kong, sempre evidenciando os artificios e truques do cinema de forma a trabalhar os dilemas sentimentais nesta metrópole das incertezas dos anos 90, a ponto de fazer com que certos detalhes, como a insistência nas datas de validade, aponte para a contagem regressiva de Hong-Kong.

Uma crítica que poderia ser feita ao trabalho seria de superinterpretação na análise dos filmes de Wong Kar-Wai, afinal, eles não apresentam um claro comentário político, ao contrário de *Um dia quente de verão*. A resposta para tal crítica é de que a proposta aqui feita não é a de que Kar-Wai teria necessariamente tido como seu objetivo pensar na política de Hong-Kong, mas que acaba por o fazer ao capturar o *Zeitgeist* por meio das relações humanas, que são inerentemente marcadas pela política. Cabe aqui também citar Rancière (2004), que em seu texto *A estética como política* reflete acerca da “arte pela arte” e a “arte política”,

A obra que não quer nada, a obra sem ponto de vista, que não transmite nenhuma mensagem e não se preocupa nem da democracia nem da antidemocracia é “igualitária” por essa própria indiferença que suspende toda preferência, toda hierarquia [...] À arte que faz política, suprimindo-se como arte, opõe-se, então, uma arte que é política com a condição de preservar-se pura de qualquer intervenção política. (RANCIÈRE, 2004)

Por isso, mesmo que a política não se exprima de forma direta nos longas de Kar-Wai, isso não anula a dimensão política ainda existente neles. Se Edward Yang apresenta uma crítica direta ao Estado de Taiwan durante o período da lei marcial, o honconguês, ao evitar citar a situação do país, faz este movimento da obra de arte que Rancière descreve como “‘igualitária’ por essa própria indiferença que suspende toda preferência, toda hierarquia”,

não pensando em que lado seria melhor ou pior, mas ainda assim trazendo imagens e sentimentos que dialogam com o contexto no qual estava inserida.

A própria oposição entre a “arte política” e a “arte pela arte”, que pode ser observada de certa maneira nos longas, ajuda a pensar sobre essa diferença na forma que cada um dos diretores apresenta seus filmes. Se Edward Yang expõe a crítica ao governo de forma direta, se aproximando assim de um ideal de “arte engajada”, Wong Kar-Wai, ao não se referir à política do país explicitamente, reflete com ainda mais força a incerteza de Hong-Kong, afinal, ao estar em um não-lugar, no qual o seu Estado passaria por mudanças fundamentais, não só em um nível legislativo, mas que poderiam acabar por afetar a própria identidade nacional, que sentido faria colocar uma crítica explícita a ele? Por isso, ambos os filmes dialogam por meio de suas diferenças, por em um mesmo momento colocarem o mundo de forma tão diferente em tela.

Referências:

- BAZIN, A. **O que é o cinema?**. 1ed. São Paulo. Ubu Editora. 2018.
- CARROLL, J. M. **A concise history of Hong Kong**. Lanham. Rowman & Littlefield, 2007.
- HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. 26 ed. São Paulo: Edições Loyola. 2016.
- PASOLINI, P. **Escritos Corsarios**. 1ed. Madrid: ediciones del oriente y del mediterrâneo, 2009.
- POMAR, W. **A Revolução Chinesa**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- RANCIÈRE, J. **Mal-estar na estética**. 1ed. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2023.
- RIVETTE, J. De l'Abjection. Cahiers Du Cinéma, Paris, ed. 120, p. 54-55, 06, 1961.
- RUBINSTEIN, M. (org.). **Taiwan: A New History**. 1. ed. aum. Abingdon: Routledge, 2015.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THRIFHT, M. **Hou Hsiao-Hsien: 'There were a lot of gangs where I grew up'**. Londres; Little White Lies, 2016. 2016. Disponível em: <https://lwlies.com/interviews/hou-hsiao-hsien-the-assassin/> acesso em: 11/12/2023

