



## **Sítios arqueológicos: questões de memória e história na estética da comunicação a partir do cinema de Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke<sup>1</sup>**

Daniel Fernandes VILELA<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

### **RESUMO**

Este artigo tensiona a representação de grupos minoritários em certa parcela do cinema contemporâneo, questionando – na atual etapa da contemporaneidade, em que os meios de comunicação oferecem experiências para todo tipo de construção do cotidiano e do eu – a codificação de narrativas memoriais e paisagens de esquecimento frente à escrita do discurso histórico. Para tanto, tendo em vista as relações entre comunicação e experiência num cânone cultural ocidental representado aqui pelas figuras de Marcel Proust e Franz Kafka, segue-se uma análise contextual e estética dos filmes *Felizes Juntos*, de Wong Kar-Wai, e *Em Busca da Vida*, de Jia Zhang-ke.

**PALAVRAS-CHAVE:** afeto; estética da comunicação; história; memória

No fundo da imagem, um padrão se repete três vezes: estão separados por duas colunas de madeira cujo início ou fim não se conhecem. Talvez, o papel de parede se confunda com o tapete que se estende logo abaixo das franjas da poltrona. Ele permanece ali, de pernas cruzadas, encarando o fotógrafo. A gravata, muito curta, os sapatos deveriam ser negros; a exposição à luz, no entanto, os tornou mais iluminados do que se deveria. O rosto divide-se ao meio: à luz, vemos um olho, o nariz perfilado, um sorriso pelo canto da boca e uma orelha. Do outro lado: nada se vê.

De insistências, entregou a foto àquele rapaz. “É isto o que eu deploraria não ter conhecido, se só tivesse lido os jornais e as revistas, e não tivesse visto o homem” (PROUST, 2004: 500-1), escreve anos depois, pelas últimas páginas de seu romance. Decisão acertada de Proust: não há obra tão colossal que se estenda sobre os domínios da memória quanto *Em Busca do Tempo Perdido*, não há fotografia que não se estenda sobre nós como recordação.

Ainda que Baudelaire, ao contrário, tivesse avançado contra a fotografia – nunca arte, visto que não poderia ser outra coisa senão indústria – Proust dedica as páginas de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Jornalista graduado pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes-ES). O presente artigo é uma contração do capítulo *Sítios Arqueológicos*, parte integrante de sua monografia de conclusão de curso intitulada “*O corpo imerso em afeto: a memória como narrativa dissensual à História em Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke*”. É autor de um romance, *Música de Mobília* (2011). Email: daniel.vilela@gmail.com



seu romance às técnicas primárias desse escrever com luz: Brassai (2005), a terra triste com a qual se veste o fotógrafo húngaro Gyula Hálás, vai além ao propor que as páginas que se estendem de *No Caminho de Swann* até *O Tempo Redescoberto* não podem ser outra coisa senão da mesma matéria que se constroem as fotografias.

Talvez, Jacques Le Goff (1984) seja certo ao observar que, na transição de uma cultura oral para as de escrita, os meios de comunicação passaram a fornecer instrumentos capazes de condensar a memória social, de torná-la tão apreensível quanto o discurso histórico. Benjamin (1994: 201) localiza, ainda, que a imprensa – sobretudo no desenvolvimento do livro como suporte – foi crucial para o surgimento do primeiro indício de morte da narrativa: a invenção do romance no início do período moderno.

O que interessa a Proust, num primeiro momento, é o caráter involuntário – o mesmo que é desprezioso quanto ao pensamento de Halbwachs – da memória frente os artifícios das mídias. A fotografia, talvez, representasse os mesmos temores que fizeram as pequenas comunidades judaicas espalhadas pelo Leste Europeu recusarem a presença dos jornais – os principais fornecedores de “fatos” do longo século XIX –, que eram os da constituição de uma narrativa homogênea, intrinsecamente ligada a um momento de ufanismo, que fosse capaz de suplantar os vínculos orais e comunitários.

O próprio termo *sifrut*, que designa a literatura secular, não adentrou ao léxico desses grupos antes de 1860. Mesmo um dos primeiros a escrever já sob a égide do estado israelense, Shmual Yosef Agnon, teria dito que o romance não poderia lhe pertencer, era um gênero alienígena que levaria uma vida inteira para civilizar (ROSKIES, 2009: 43). De fato, o que está em jogo nessa assertiva é que o livro aparece como instrumento de segregação do narrador: “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994: 201).

Mesmo Deleuze (2010: 167) se mostraria preocupado com avanço o livro como lugar institucionalizado, retomando Benjamin de uma forma ainda mais apocalíptica: já não sealaria numa morte da narrativa, mas no fim da própria literatura, desse prazer inerente que se faz ao narrar. Mas o que se coloca em jogo, aqui, não são questões próprias da literatura ou do jornalismo: antes, a de uma experiência de vida que não



pode ser apreensível pelo contato humano, mas numa imagem que desliza por trás de outra imagem, nos meios de comunicação como instauradores de vínculo, como lugar de “reorientação intelectual e afetiva” (SODRÉ, 2006: 81).

Ainda que os jornais não se façam tão raros nos filmes de Wong Kar-Wai e de Jia Zhang-ke, as fotografias permanecem rarefeitas: têm lugar apenas em *Felizes Juntos* e *Em Busca da Vida*. Ainda assim, apenas no primeiro filme somos capazes de apreendê-las num primeiro plano. Suas fotografias, no entanto, são distintas daquelas que Proust esconde sob seu romance; são próximas, porém, daquelas que colecionou por toda a vida. Sabe-se que o escritor era afeito às manias e que, por estas, tinha a de colecionar fotografias. O interesse, herdado da mãe e do Tio Jules, o fez associar tão cedo a fotografia como “alegria melancólica da recordação” (BRASSAÏ, 2004: 20).

Enquanto *Em Busca do Tempo Perdido* celebra a inocência da memória involuntária fixada em pequenos cartões, as imagens de Kar-Wai e Zhang-ke são feitas à imagem e semelhança da fotografia que Edgar Auber, pela insistência, entregou a Marcel Proust: são gigantescas redes de afetos, fragmentos de vida que se estendem pelo espaço e pelo tempo, que celebram a memória enquanto possibilidade de resistência.

Se a História, assim como certas representações de mídia, se apresenta como uma sucessão quase causal de fatos ultrapassados – um gigantesco trabalho de legistas – a possibilidade que esses filmes suscitam é a da experiência viva, da investigação de vestígios afetivos, de objetos que armazenam em si essas narrativas dissensuais que se confundem com a própria memória. Nesse sentido, é preciso investigar de que forma os realizadores configuram certas estratégias narrativas, capazes de dar conta dos estratos de discurso que ficaram a parte no processo histórico, em planos que transbordam de afetos.

No trânsito intercultural, as estratégias de memória se tornam ainda mais dissensuais à História: aqueles que falam, agora, não falam mais em dissonância aos poderosos, mas falam em sua própria linguagem. Mas, como nos alerta Laura Marks, os movimentos que essas imagens provocam são “correntes submarinas (...) ou



redemoinhos criados em pontos idiossincráticos na onda” (MARKS, 2010: 312) nessa torrente veloz de informação e capital.

### **Lembrar, esquecer e eliminar**

Se busco aproximar as imagens de trânsito intercultural com a pequena foto de Edgar Auber, não faço por esse rosto às sombras que pouco me diz; prefiro, ao contrário, o verso amarelado em que se lê “Olhe para o meu rosto: meu nome é *Poderia Ter Sido*; me chamo também *Não Mais, Tarde Demais, Adeus*”. (AGAMBEN, 2007: 30, grifo meu). São essas as noções em que agem essas memórias dos perdedores e dos renegados: ainda que se construam em consonância com o proposto por Halbwachs, uma “possibilidade de recolocação das situações escolhidas que residem na sociedade, na sensibilidade” (HALBWACHS, 2006: 68), o seu lugar de disputa não pode ser o mesmo da História, ou seja, o lugar da lembrança e da recordação.

O processo histórico aproveita-se da inverificabilidade do eterno – já que somos incapazes de propor, ao *aiôn*, um início e um fim – para atualizá-lo: para exercer sua plena hegemonia, não há outra alternativa aos poderosos senão colonizar a memória, uma vez que como aponta Paolo Jedlowski (2003: 44), esta fornece aos indivíduos a própria colocação no tempo, “interligando o passado, o presente e o futuro numa rede de afetos, de reflexão e de esperança”. Em consonância com Hanna Arendt (1993) – cuja linha de fuga mais interessante está na proposição de uma política da memória, o entendimento que não retira da História o seu lugar institucionalizado, mas apreende no lembrar e no esquecer as bases dessa supremacia –, somos levados a questionar mais uma vez o quão desinteressados seriam os processos desencadeados, e se seriam assim tão espontâneos como afirma Halbwachs, pela memória coletiva.

Me aproximo, neste sentido, de Pierre Nora (1997: 20-22): a memória se constrói como um embate, um jogo de interpretações e de símbolos em movimento. Diante da angústia humana diante do esquecer, a memória agiria como processo de seleção e de apreensão de marcas coletivas de identidade cujas conseqüências se estenderiam sob a escrita da História. Por fim, História e memória são processos complementares: enquanto aquela se faz como terreno dos discursos oficiais, esta se estende como oficiosa.



Se o espaço do lembrar é tão institucionalizado quanto o espaço da narrativa histórica, o esquecer assim também se constrói: ainda que Michel Pollack (1989) proponha memórias subterrâneas que possam agir como subversão do silêncio, tem o entendimento que o mesmo esforço que se faz para achar, se faz ao perder; a idéia de um estigma da vergonha, de expor as feridas – e depois as cicatrizes – para que o renegado possa romper o silêncio, só é possível dentro de um conjunto de semelhantes. Mesmo no holocausto, queiramos ou não, os sobreviventes – sejam algozes ou vítimas – pertenceriam, menos de uma década depois, a uma mesma identidade: já não se falavam em guetos ou em quartéis, mas em alemães, poloneses e austríacos.

A grande dificuldade da análise aqui construída é que, mesmo que partíssemos de uma generosa boa vontade em acreditar nas figuras de arrependimento e redenção diante colonialismo e do neocolonialismo, o que enxergamos não é uma concessão de voz ao outro, mas uma nostalgia ainda mais imperialista:

“o objeto da nostalgia não é a antiga ordem imperial ou colonial como tal, mas uma ordem anterior a ele, em que o colonialismo era responsável por erradicar a cultura tradicional e os modos de vida das sociedades nativas”. (ROBERTS, 2010: 34)

Não estamos lidando simplesmente com grupos que foram lembrados e grupos que foram esquecidos – “perdedores, dos fracos, dos descartados, dos esquecidos, dos relegados” (COMOLLI, 2008: 279), todo tipo de gente cujas narrativas Jean-Louis Comolli diz serem melhores apreendidas, como forma de resistência, pelo cinema –, mas com gente que foi cruelmente eliminada. Mesmo que Halbwachs e tantos outros teóricos se esforcem para uma História mais humanizada, uma redenção pela memória, estamos lidando com “um regime único e ‘universal’ de verdade e poder” (SHOHAT e STAM, 2006: 41) cuja hegemonia é mantida não se mantém apenas na dualidade do esquecer e do lembrar, mas sobretudo por uma erradicação das memórias do diferente.

É nesse sentido que Ackbar Abbas (1997: 7) constrói seu trabalho acerca da cultura de Hong Kong em desaparecimento ou ainda na iminência de desaparecer: os processos que levaram até esse estágio dificilmente foram os do apagamento, que por esses dias é capaz de se dar até mesmo sobre os vestígios e as cicatrizes, mas o de



confundir a lembrança propondo aos indivíduos, sempre midiaticamente, uma série de imaginários e memórias que pouco a pouco levariam a um desconhecimento ou uma deturpação dos traços identitários locais. Essa política não se deu apenas nessa região específica da China, ainda que ali tenha agido com maior velocidade, visto que sempre “as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e de resistência” (SHOHAT e STAM, 2006: 42).

Como proposto a partir das idéias de Andreas Huyssen (2004), os traumas históricos se transformaram num gigantesco sistema de controle e vigilância cujo principal alvo parece uma recuperação e um consumo desenfreado do passado, mas que tem como objetivo nem sempre dito às claras de reescrevê-lo e de atualizá-lo. É nesse sentido que recupero os quatro indicadores de tempo presentes na dedicatória de Edgar Auber: *Poderia ter Sido, Não Mais, Tarde Demais e Adeus* possuem uma representação dúbia, parecem não pertencem completamente à esfera do lembrar ou a do esquecer.

Ao contrário, mantém relações com os dois campos, conjugando significados imprecisos: acerca desses procedimentos metodológicos, da concessão cidadania aos humildes por um estudo do habitual por oposição ao excepcional, André Bruguière (1993: 90) consideraria essa uma vertente populista que celebraria falsamente a contribuição “de um obscuro camponês que melhora a técnica do *essartage*, (...) [como um] movimento tão importante quanto o de um general que vence uma guerra”. Se não convém sequer piedade com um grupo de semelhantes, ainda que de classes inferiores, ainda que se exaltem apenas as suas contribuições para a manutenção da ordem e da hegemonia nacional, o que dirá ser reservado àqueles que procuram fazer ouvir – e, pior, fazer escrever – suas narrativas que não visam outra coisa senão a demolição de um mundo que, num truque de linguagem, substituiu o termo neocolonialismo por globalização?

Antes que se esvaíam todas as esperanças, Yingjin Zhang observa que a única saída possível é a mesma que Wong Kar-Wai estabelece com toda a sua obra: “fazer do esquecimento a própria arma contra o esquecimento”<sup>3</sup> (ZHANG, 2002: 263). Aqui

---

<sup>3</sup> No original, em inglês, “*using disappearance to deal with disappearance*”.



proponho as duas formas de condensar esse enunciado: a primeira, um tipo específico de imagem-recordação, transfigurado “num objeto irredutivelmente material que codifica a memória coletiva” (MARKS, 2010: 310), denominado fóssil; o outro, então, seria uma “estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais por meio do comparativismo para apreender nosso hibridismo” (LOPES, 2010: 93), o entrelugar.

Talvez, as fotografias encarcerem e demonstrem melhor essa dupla função de entrelugares e fósseis: da mesma forma que as imagens recortadas em papel servem aos fatos, como espaços de verificação dentro de uma sociedade cada vez mais voltada para os estímulos audiovisuais, elas também se apresentam como fluxos de afetos, de sentimentos que se expandem. Quando Han Sanming (Han Sanming) sai à procura de sua filha pelos longos planos de *Em Busca da Vida*, pouco tem a lhe dizer a fotografia oficial – um retrato desses que tiram as crianças quando concluem o ensino básico –, as todos dos desejos vêm à tona quando a câmera de Zhang-ke, pouco dada aos planos detalhes, focaliza uma foto amadora em que se vê um rosto meio de lado, quase ausente, que faz transbordar o corpo do personagem de afetos.

A dedicatória de Auber se faz derradeira: essa fotografia, amadora, é o *Poderia Ter Sido*, porque conjectura a transposição de tempo em que o pai esteve ausente, faz soar o rosto de criança como quase adulto de agora; é o *Não Mais*, porque o tempo que captura – esse tempo de adivinhação – é cronologicamente irrecuperável, suscita outra estratégia de recobrimento que não é o mesmo de Proust, pouco se trata de recuperar um tempo “perdido”; é o *Tarde Demais* ao ocupar o lugar do objeto que se procura, ao detonar todos os encadeamentos afetivos que engendram a identidade que Han Sanming tem na sua relação pai-filha; e, por fim, é o *Adeus*: dissipa os afetos da busca pela proposta que faz o senhor que acolheu sua ex-mulher e a filha, que não é outra além de cobrir a dívida que tem com elas como requisito para revê-la, e obriga o indivíduo a retomar a lógica do sistema para acumular capital, forçando o personagem a reterritorializar-se pelo retorno à província de onde veio e que lhe dá uma ocupação mais rentável do que a de demolir prédios.

O retorno, que opõe a raiz ao rizoma, é parte fundamental das resistências que propõe esses filmes: se Bergman faz suas imagens à semelhança de um xadrez, Wong



Kar-Wai e Jia Zhang-ke são campeões – tanto quanto Kafka é um campeão de natação – em pique-esconde. Por mais insólita e mal colocada que possa parecer essa proposição, o que pretendo com ela é mostrar que as estratégias narrativas desses realizadores se aproximam cada vez mais com a “narração salvadora e transformadora” (GAGNEBIN, 1994: 7) que Hanna Arendt tanto procurou em Walter Benjamin: é que, como Giorgio Agambem (2007a: 23) nos lembra, os escritos benjaminianos acerca das crianças – sobretudo do livro infantil e do brinquedo – não faz os adultos mais fortes, pelo contrário, demonstra sua incapacidade de magia. Não há jogo mais capaz de descrever essas imagens de trânsito intercultural do que o de se esconder para: o que fazem esses cineastas é acatar o esquecimento, colocando-se em figuras desaparecidas – como o policial que consome trinta latas de abacaxi em lata com a mesma data de validade em *Amores Expressos* ou as paisagens impressas nas cédulas de Yuan que reforçam os laços territoriais de *Em Busca da Vida* – com o objetivo de não despertar os poderosos, para então subverter os valores e os atacar não as estruturas visíveis, mas as bases escondidas por baixo do concreto.

### **Espaços de paleontologia**

Até agora, me ative aos entrelugares para explicar como se direcionam as linhas de fuga que os cineastas escolhidos desenvolvem em suas imagens. Entretanto, se busco celebrá-las como esforços da própria memória, passo a investigar de que forma codificam e acumulam a memória coletiva e de que forma esse processo pode ser visto como dissensual à narrativa histórica.

Como observa Laura Marks (2000:28), as imagens de trânsito intercultural funcionam como espaços de arqueologia e de paleontologia: diferente do que pode pretender Pollak (1989), que fala em memórias subterrâneas, túneis de tempo que foram construídos abaixo da estrutura histórica, o que se dá aqui é uma condensação de diversos discursos num mesmo bloco de significância. Como uma pedra de granito que mantém em sua superfície uma série de processos de desgastes, os eventos históricos, mas que desvela em si uma diversidade de processos de formação e de condensação.

Assim, a partir das concepções de Deleuze acerca do cinema, Laura Marks recupera o conceito de imagem-recordação para compor um tipo específico de regime





de representação capaz de codificar a memória coletiva em um objeto – ou ainda numa paisagem – irredutivelmente material. Como uma fotografia, ainda que de um estranho, tem a capacidade de nos despertar afetos que jurávamos sequer tê-los, esses passados condensados – divididos como fetiches, fósseis e objetos transnacionais – “retêm o poder de contar as histórias dos lugares de onde estiveram” (MARKS, 2010: 311).

Aliás, como observa a própria autora, esses movimentos que podem ser lidos na imagem nada mais são do que traduções materiais para algum tipo de afeto, como o fetiche, ou ainda qualquer objeto externo que uma pessoa incorpora parcialmente no processo de reorganização da subjetividade. Entretanto, para esse trabalho, procuro me ater a essa “imagem cinética que parece personificar um passado que é incomensurável com o presente retratado pela imagem” (ibidem: 319), o fóssil.

Assim o faço porque, como propõe Marks, a história pós-colonial passa necessariamente por uma investigação de fósseis: ao recuperar esse termo utilizado muito causalmente por Gilles Deleuze em suas análises quanto à imagem cinematográfica, a autora busca fazer valer o seu aspecto radioativo, isto é, entender o seu “poder de despertar outras memórias, causando presenças inertes na camada mais recente da história, a fim de desencadear cadeias de associações que tinham sido esquecidas” (ibidem: 319).

Num cinema que se constrói nos vestígios e nas pequenas pistas, os fósseis parecem uma chave de leitura clara: em *Amor à Flor da Pele*, um objeto cênico é capaz de suscitar inúmeras passagens de tempo, bem como também oferecer a encarnação de uma sexualidade. Os inúmeros *qipaos* de Su Lizhen (Maggie Cheung), vestidos tradicionais chineses de abotoamento lateral, funcionam como fósseis a partir do momento em que apreendem tanto repetições na diegese do filme, demarcando tanto avanços quanto recuperações temporais, mas também porque são capazes de fazer irromper sensibilidades que são exteriores à própria película: é o caso da evocação que a peça faz ao recobrar os anos 1960, ressoando em outras estratégias de mesma finalidade, década em que se passa o filme de Wong Kar-Wai.

Os fósseis não são capazes apenas de organizar a narrativa do filme ou de fazer recuperar aspectos da vida cotidiana que ali foram depositados: se Kar-Wai é dado aos



ecos narrativos – a exemplo da cena em que Chow Mo-Wan (Tony Leung) retira os sapatos de Lulu (Carina Lau) em *2046*, exatamente da mesma forma que o policial 233 (Takeshi Kaneshiro) retirara da adormecida traficante (Brigitte Lin) de *Amores Expressos* – porque sua obsessão não é outra senão fazer do tempo uma medida plástica, Zhang-ke o faz para lançar seus personagens numa mesma solidão que não pode ser outra senão a dos relegados. Se em *Xiao Wu – Um Artista Batedor de Carteiras*, o personagem principal é incapaz de cantar qualquer coisa a pedido da prostituta que o acompanha – utilizando, para isso, um isqueiro que toca *Pour Elise* enquanto aceso para mostrar a sua incapacidade de ter voz ou ainda de manter contato já que a tecnologia assim faria por ele –, Zhang-ke se mostra mais pessimista ao repetir a cena no seu *Em Busca da Vida*: tão logo Han Sanming mostra-se alegre ao compartilhar a tecnologia dos toques polifônicos na canção tradicional que escolheu como toque de celular, seu companheiro de almoço faz soar a mesma música num arquivo mp3. Se antes, a tecnologia dividia a humanidade em dois estratos – a do contato interpessoal e a do mediado – agora o faz, de forma radical, em cada nicho de mercado.

Esse procedimento narrativo de Zhang-ke se aproxima muito da capacidade que os fósseis têm de indexar – num único bloco de significância – todas as testemunhas do processo histórico: se algumas se fazem mais visíveis que outras, é preciso cada vez mais desintegrar-se “em areias agitadas e instáveis” (MARKS, 2010: 329) para recolher dali, minuciosamente, cada pista ou vestígio. Mas como já observado, os fósseis engendram tentativas de contato – ainda que o receptor e o emissor possam estar deslocados no tempo e no espaço.

### **A prolongação do juízo final**

Até aqui, tenho me dedicado aos poderosos sem ter lhes dado qualquer rosto e o mesmo tenho feito evocando regimes de interculturalidade sem descrever os espaços e as paisagens em que agem: para entender como funcionam e quais as estratégias que engendram os entrelugares, se faz antes necessária a caracterização desses dois aspectos, tendo em vista erradicar essas questões diante de uma mera dualidade quase existencialista entre estrangeiros.



Isso se faz necessário, e possível, porque ambos são faces de uma mesma moeda: nesta etapa da modernidade, Ella Shohat e Robert Stam (2006: 77) nos lembram que as estruturas hegemônicas e arcabouços conceituais gerados nos últimos quinhentos anos não podem evaporar simplesmente pelo emprego de um termo ou outro, numa questão de acreditar que o prefixo pós que acrescentamos ao colonialismo redime a hegemonia secular do eurocentrismo que busca, agora, sua redenção pela alteridade tardia.

Mesmo que as últimas duas décadas acenem um declínio do poder econômico europeu – que já não encerra em si diversas potências, mas uma única formada por uma série de países que já mostram suas próprias relações de interdependência – a cristalização de seus valores ao longo do processo de construção do sistema capitalista, desde a época do mercantilismo e seus grandes navegadores, ainda é incomensurável e praticamente indissolúvel do exercício desse poder.

Ainda que haja certo determinismo tecnológico em localizar o processo de globalização ao desenvolvimento de uma terceira etapa de hegemonia, uma supremacia que agora tem lugar no controle das mídias, não há dúvidas que a sedimentação desse processo se faz desde a conquista do “Novo Mundo” e que se expandiu com a submissão de Ásia e África como mercados consumidores – um nome muito interessante para se definir colônia – para o excesso de produção de alemães, franceses, italianos, belgas e mesmo ainda de portugueses e espanhóis em menor nível.

Em suma, o processo de construção da economia e da cultura do capitalismo é tão indissociável do colonialismo que o exercício dessa hegemonia também deve ser feito dentro desses valores: mesmo que a questão de uma cultura estrangeira que busca erradicar um valor local seja possível numa leitura sobre Hong Kong, o que abarcam os filmes de Jia Zhang-ke não poderia ser dito endógeno simplesmente por tratar de tensões do poder dentro de um mesmo país. Primeiro, porque não há uma identidade cultural sólida que envolva todos em uma comunidade imaginária aos moldes de Benedict Anderson. Depois, porque no exercício do poder de seu capital como segunda maior economia do mundo, a República Popular da China faz valer – mesmo que inconscientemente, o que não acho possível neste caso – os valores de um mundo



globalizado, ou pós-colonial, que são próprios da operação de construção e de migração do capital.

Ao utilizarmos o termo intercultural aos moldes de Canclini (2004: 16) – que ao contrário na multiculturalidade não supõe uma aceitação ao heterogêneo, mas um tensionamento entre as relações dos diferentes em busca não daquilo que permaneceu inalterado ao contato e sim daquilo que se converteu em interseção –, não passo a estudar apenas a transferência em termos globais de capital cultural, mas as implicações econômicas e políticas que esse trânsito implica. Isto é, ao propor uma leitura dos espaços interculturais da China contemporânea, pretendo entender como se dá a construção e, principalmente, a desconstrução de valores coloniais que, assustadoramente, tornaram-se inerentes aos processos de hegemonia não apenas globais, mas também locais.

A fotografia que aparece como desenlace da trama de *Felizes Juntos* talvez torne melhor apreensível esse choque: nela, vemos Chang – um taiwanês em viagem à Argentina – posar diante do farol de Ushuaia, na Terra do Fogo. Durante o filme, somos informados que neste lugar, aparentemente o fim do mundo, é possível deixar todas as tristezas, diluí-las no ar, para então seguir em frente. É claro que, por se tratar de uma obra que flerta com o gênero do *road movie*, a noção de não-lugar – proposta por Marc Auge (2005: 36) como um lugar que não abriga sociedade orgânica alguma, descortinando um mundo provisório e efêmero que não possui qualquer marcador identitário, relacional ou histórico – pareceria clara, mas não: a última coisa que pretende Wong Kar-Wai é esvaziar um lugar de significado, pelo contrário, sua estratégia é exatamente agir sob esses lugares que parecem desertificados pelo movimentos migratórios de turismo para fazer emergir deles uma série de laços que permaneciam adormecidos não apenas nas personagens, mas também no espectador.

Essa estratégia de resistência, ao contrapor os espaços turísticos – que em *Felizes Juntos* também são, propositalmente, espaços de fronteira – com os entrelugares, não visa uma crítica apenas às relações de dominação entre Hong Kong e a República Popular da China, já que a escolha de locações tão distantes também é resultado da devolução da região para o continente em Julho de 1997, mas também uma que se estende a todo regime que sustenta os processos de submissão: se o capitalismo flexível



exige tantas reificações (BAUMAN, 2008: 20) que é capaz até de transformar *o fim do mundo* em um valor de consumo, Kar-Wai vai além ao mostrar a falência de um relacionamento que busca se salvar por numa viagem escolhida quase ao acaso – mostrando Po-Wing, um dos personagens mais parasitários e egoístas de toda a sua filmografia, como representação desse regime de poder –, mas também a construção de outro casal, Yui-Fai e Chang, que pretende outra relação, essa prazerosa e capaz de elevar a potência dos seus corpos, que se mostra resistente exatamente por se constituir dos mesmos afetos que servem de nós e amarras para essas paisagens interculturais

Mais que isso, o que Kar-Wai pretende é fazer confundir o espaço do global com o espaço do local, transformando todas as diásporas e migrações – sejam elas midiáticas ou não – em mais do que o movimento de pessoas: trata-se da transposição de afetos, de buscar outras formas de reinserção dos indivíduos na paisagem, que busca fazer do global uma nova possibilidade de lar, de local, de casa, não importando o quão deslocados possam estar os personagens (ZHANG, 2002: 265)

Se *Felizes Juntos* celebra até certo otimismo quanto à possibilidade de relacionar-se com outro, mesmo porque o fato se dar em espaços de fronteira nos lembra que essas não fazem outra coisa se não colocar grupos diferentes numa superfície de contato, Jia Zhang-ke é mais pessimista quanto às imagens de *O Mundo*. Aqui, o espaço turístico tenta se confundir com o multicultural – no sentido de abarcar diversos grupos étnicos, que de fato é apenas um grupo de chineses que foram tentar a sorte na capital em trajes típicos, e a réplica de diversos monumentos do globo – mas termina por passar praticamente despercebido pelas fotografias. Apenas um turista ou outro tenta se projetar sobre uma pose, mas os personagens de ação – como Anna ou Zhao – são capturados somente pelas câmeras de vigilância. Mesmo os momentos de felicidade, como o casamento de uma das funcionárias do parque, não se dão às máquinas fotográficas: e mesmo que participassem de qualquer imagem, sequer apareceriam, porque sabem que – como perdedores – não servem como testemunhas da História. A crítica ao sistema de apropriação de valores para uma lógica de consumo também é clara em Zhang-ke que, ao contrário de Kar-Wai, prefere mostrar quão horrendas podem ser as consequências desse regime de representação que desaba em simulacros: a velocidade com que o capital pode reincorporar as estratégias de



resistência, como foi o multiculturalismo e alteridade durante boa parte do século XX, para depois transformá-las num sistema de vigilância e controle ainda maior.

Oposição que também fundamenta as disparidades entre as fotografias que surgem pelas frestas de *Em Busca do Tempo Perdido* e àquelas que Marcel Proust guardava nas gavetas: é que as últimas não são testemunhas, ao contrário, são rés. As fotografias que amamos, diz Agambem, representam “de algum modo, o lugar do Juízo Universal; [representam] o mundo assim como aparece no último dia, o Dia da Cólera” (AGAMBEM, 2007b: 27). Cada fotograma dos filmes de Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke – neste, talvez, se faça inútil a comparação pelo uso do suporte de vídeo – faz parte desse pequeno grupo de fotografias imersas em afetos, e por isso se tornam inúteis aos juízos de valores, aos locais determinados e os sentimentos prescritos em garrancho. Talvez, esse cinema seja a sucessão de vinte e quatro juízos-finais em um segundo, ocupando de tal forma os árbitros deste evento que nos dê a possibilidade de ganhar tempo – uma hora e meia, duas horas – para angariar a salvação.

## REFERÊNCIAS

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

AGAMBEM, Giorgio. **Magia e felicidade**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. \_\_\_\_\_. O dia do juízo. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 2005.

ARENDT, Hanna. Pensamentos e considerações morais. In: **A dignidade da política**. Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRUGUIÈRE, André. A antropologia histórica. In: LE GOF, Jacques (org). **A História nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.



CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguais, desconectados**: mapas de interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. Aqueles que (se) perdem. In: **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. Os intercessores. In: **Conversações**. São Paulo: 34, 2010, p. 155-172.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

HALBWACHES, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JEDLOWSKI, Paolo. Memória: temas e problemas da sociologia da memória no século XX. **Proposições**, Campinas, v. 1, n. 40, p. 35-44, 2003.

LE GOFF, Jacques. **Memória**. Enciclopédia Einaudi. Vol 1 – Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LOPES, Denílson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denílson. **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

MARKS, Laura. A memória das coisas. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denílson. **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo: v. 1, nº 10, p. 07-27, 1993.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PROUST, Marcel. **O tempo recuperado**. In: Em Busca do Tempo Perdido. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, v. 3, p. 526-796.

ROBERTS, Martin. **Baraka**: o cinema mundial e a industrial cultural global. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denílson. **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

ROSKIES, David G. Contadores de história em ídiche e a política do resgate. **WebMosaica**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 48-63, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

ZHANG, Yingjin: The glocal city of the transnational imaginary: plotting disappearance and reinscription in chinese urban cinema. In: *Screening China*: critical interventions, cinematic reconfigurations and the transnational imaginary in contemporary Chinese cinema. Ann Arbor (Michigan): University of Michigan, 2002.