

Modernidades afetivas:

Como contar histórias menores no cinema contemporâneo

Affective Modernities:

How to tell minor stories on contemporary cinema

Erly Milton Vieira Jr.¹

Daniel Fernandes Vilela²

Resumo

O objetivo central deste artigo é compreender como as imagens formuladas pelos realizadores cinematográficos Jia Zhang-ke e Wong Kar-Wai são capazes de codificar certa parcela da memória coletiva, dando continuidade às narrativas daqueles que ficaram à parte do discurso histórico oficial da República Popular da China. Para tanto, levanta-se a hipótese de uma “história menor”, tomando de empréstimo a expressão que Deleuze e Guattari aplicam à obra de Franz Kafka (“literatura menor”), em que narrativas domésticas – marcadas por recortes memoriais – possibilitariam a emersão de discursos marginalizados.

Palavras-chave

Cinema contemporâneo, modernidade e memória, “língua menor”, Wong Kar-Wai, Jia Zhang-Ke.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo (Depcom-Ufes). E-mail: erlyvieirajr@hotmail.com

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (Ufes). Desenvolveu monografia acerca das relações entre corpo e memória nos filmes de Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke. E-mail: daniel.f.vilela@gmail.com

Abstract

This article main purpose is understanding how the images made by Chinese filmmakers Jia Zhang-ke and Wong Kar-Wai are able to encode a certain portion of collective memory, continuing the stories of those who were aside from official historical discourse of the People's Republic of China. For this, we believe in the hypothesis of a “minor history”, borrowing the expression that Deleuze and Guattari apply to Franz Kafka's works, in which domestic narratives – marked by memorial signs – would allow the emergence of marginalized discourses.

Keywords

Contemporary movies; modernity and memory; “minor language”; Wong Kar-Wai; Jia Zhang-ke

Resumen

El objetivo de este trabajo es entender cómo las imágenes realizadas por los directores de cine Jia Zhang-ke y Wong Kar-Wai son capaces de codificar una cierta porción de la memoria colectiva, en vista de la promoción de los relatos de aquellos que fueron postos al lado en el discurso histórico oficial de la República Popular China. Para este fin, plantea la hipótesis de una “historia menor”, tomando prestada la expresión que Deleuze y Guattari aplican a la obra de Franz Kafka, en que las narrativas caseras – marcadas por los signos memoriales – permitirían la emergencia de discursos marginados.

Palabras clave

Cine contemporáneo; modernidad y la memoria; “lengua menor”; Wong Kar-Wai; Jia Zhang-ke

A voz de Zhao ecoa pela estrutura metálica. “Alguém tem um *band-aid*?” , pergunta aos gritos, num *fangyan*³ da província de Shanxi, a parte do *putonghua* – o mandarim, língua oficial da República Popular da China. Está vestida com trajes indianos. Repete: “Alguém tem um *band-aid*?”. Zhao Xiaotao é dançarina em um parque de Beijing. Não é qualquer parque, mas o World Park, ponto turístico da capital que reúne réplicas de diversos monumentos do mundo em poucos hectares.

Fade: *Dê-nos um dia e lhe mostraremos O Mundo*.

Após rodar três filmes na clandestinidade, utilizando suportes leves e baratos – como a mini-DV manipulada por Yu Lik-wai, seu diretor de fotografia e braço direito – Jia Zhang-ke dedicou-se às imagens de *O Mundo* (*Shinjie*, 2004), feito em alta definição e preenchendo a tela de lado a lado, num formato 1: 2,35 exuberante. Não é a única mudança que se anuncia: é a primeira obra do diretor produzida com consentimento e apoio financeiro do estado, estando Jia autorizado formalmente a filmar pelo Parque Mundial. Apesar disto, Zhang-ke não poupa esforços para dar voz aos inúmeros cidadãos chineses postos a parte do processo de modernização do país, criticando a incompatibilidade desta China pobre com o projeto de uma nação imersa num mundo pós-moderno.

Zhao e os *jintuan Beipiao*⁴, população que vai a Beijing em busca de emprego (LU, 2010, p. 251), transitam pelas paisagens precárias, sujas, os aterros sanitários para onde são levados os “excedentes da humanidade”, o lixo humano produzido pelos processos de modernização (BAUMAN, 2004, p. 148-9). As imagens de Zhang-ke não devoram apenas um pequeno grupo de chineses, mas devoram também os corpos intermediados pelos processos de globalização: a russa Anna, igualmente condenada a perambular pelas imagens de desterro do Parque Mundial.

Anna estabelece uma amizade com Zhao. Incomunicáveis: não falam a mesma língua, tampouco se dedicam ao mandarim. No mundo, comprimido na aldeia global de Marshall McLuhan (1998), algumas distâncias não podem ser superadas pelos meios de comunicação: longe deles, se mantém a relação de Zhao e de Anna. Elas não precisam de nada mais do que

³ Dialeto, em mandarim;

⁴ Grupo itinerante do norte, em mandarim;

alguns gestos, ignoram as mediações do rádio, da televisão, dos jornais. Estão à parte deles, mas também estão à parte do paraíso.

O paraíso como o céu: o de Beijing povoado por nuvens de poluição.

Ainda que as emissões de monóxido de carbono se confundam com os sinais de fumaça propostos por esta aldeia global, o teórico indiano Arjun Appadurai (2004) concebe a construção de outra comunidade – esta de sentimentos – igualmente capaz de reorganizar a cartografia dedicada às linhas de fronteira, mas também capaz de reconfigurar certos mapas de afetos, possibilitando novas formas de pertencimento tais qual a relação entre Anna e Zhao.

Experiência e exílio

Apropriando-se da noção de comunidade imaginada, proposta por Benedict Anderson (2004) – assim definida porque seus membros jamais conhecerão ou encontrarão a maior parte de seus compatriotas, ainda que partilhem de certos valores e modos de vida, constituindo uma nação e uma identidade nacional por uma adesão silenciosa -, Appadurai busca compreender de que forma esses modelos funcionariam de acordo a um período histórico em que as mais diversas mídias forneceriam “recursos para toda espécie de experiências de construção do eu em todo o tipo de sociedades e para todo tipo de pessoa” (APPADURAI, 2004, p. 14).

Como observa Andréa França (2003, p. 23), o modelo proposto por Anderson é condicionado pelo objetivo de caracterizar essas comunidades de sentimento junto ao surgimento do nacionalismo, fortalecendo-se, sobretudo, na sucessão das sociedades de soberania pelas disciplinares. Por sua vez, o conceito de Appadurai abrange a transição de um paradigma em que a indústria nacional e a fabricação de bens duráveis ocupavam posição privilegiada para outro em que “a oferta de serviços e o manuseio de informações estão no coração da produção econômica” (HARDT e NEGRI, 2001, p. 301).

Nessa informatização da produção, os meios de comunicação possibilitariam outras formas de identificação, uma vez que seriam capazes – a partir do momento em que são portadores do sentido de distância entre observador e acontecimento – a experiência do cotidiano. Dessa

forma, a mídia não trabalharia apenas no nível do estado-nação, como pretendia Anderson, mas proporcionaria solidariedades transnacionais “à medida que produz laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializadas” (FRANÇA, 2003, p. 23).

Ao estabelecer uma relação entre os meios de comunicação social e o fenômeno da migração – que justaposto como o rápido fluxo de textos, imagens e sensações mediatizados, especialmente na aceleração do tempo de giro por meio da produção e da venda de imagens (HARVEY, 2007, p. 262) – Appadurai localizaria esses espectadores e essas imagens em “esferas públicas de diáspora”, nas quais estariam, por exemplo, “os turcos que trabalham na Alemanha e vêem filmes turcos em seus apartamentos alemães, os coreanos da Filadélfia que vêem as Olimpíadas de Seul – 1988 através de emissões de satélite” (APPADURAI, 2004, p. 15).

Algo, no entanto, precisa ficar claro. Como observa Edward Said, pensar as diásporas dessa nova etapa da modernidade significa repensar o status quo do exílio – que faz de Paris uma espécie de capital cosmopolita do exílio enquanto celebração, em que Samuel Rosenstock assume essa identidade do aparte ao assumir sua terra, a terra triste, a Romênia como marca de identificação a partir do pseudônimo de Tristan Tzara – e considerar massas de refugiados atendidos pelas agências da ONU, “multidões sem esperança, a miséria das pessoas ‘sem documentos’ subitamente perdidas, sem uma história para contar” (SAID, 2003, p. 49). Como aponta Appadurai (2004, p. 6), esses movimentos migratórios são complementares aos meios de comunicação quanto à produção dos entrelugares, ainda que a questão da interculturalidade seja mais apreensível pelo campo midiático (CANCLINI, 2005, p. 79).

A favor dessas massas, como assinala Luisa Passerlini (1989, p. 23), há uma guinada teórica no campo da História, em que há a intenção em adentrar para análises da memória e do cotidiano, manifesta na tendência de estudar aquilo que nos é mais próximo, o cotidiano, o normal, em detrimento menos o distante, o outro, o excepcional. No sentido de “promover a descentralização de sujeitos históricos e a descoberta das histórias de ‘gente sem história’, procurando articular experiências e aspirações de agentes, aos quais se negou lugar e voz” (MATOS, 2002, p. 24), me aproximo das idéias de Jean-Louis Comolli de que o cinema estaria do lado dos “perdedores, dos fracos, dos descartados, dos esquecidos, dos relegados” (COMOLLI, 2008, p. 279).

Ao filmar àqueles que foram postos à parte nos processos de construção e de enunciação da memória coletiva na China Contemporânea, Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke colocam em constante tensão o lugar institucionalizado da História. Se por um lado, os meios de comunicação possibilitam a experiência do exílio ao fornecer um estado de ser descontínuo – a partir do momento em que ajudam a estabelecer o comum como instaurador de um vínculo (SODRÉ, 2006, p. 96) – num consumo de afetos e de sensações que se pretendem globalizantes, mas que não alcançam qualquer pluralidade, Andréa França observa que também há a possibilidade desses meios de proporcionar “um devir cambiante, frágil, próprio a uma comunidade imaginada desenraizada de um solo comum, pátria desconhecida e indeterminada nos seus modos de manifestação” (FRANÇA, 2003, p. 25) como lugar de identificação, implicando em novos mapas de pertencimento e afiliação translocais, em que paradoxalmente seriam capazes de acentuar a singularidade de uma comunidade de diferentes.

Assim, gostaríamos de situar as análises propostas neste artigo junto a uma busca por essas comunidades de diferentes aproximados por “alianças e contágios desenhados no elemento sensível da imagem auditiva e visual” (FRANÇA, 2003, p. 23), reunindo em si diásporas capazes de romper fronteiras em troca da imersão de indivíduos de diversas locações num mesmo afeto. Como base, também, situamos as asserções de Paul Ricoeur (1968), que segundo François Dosse (2001, p. 74) “colocam a História numa relação de proximidade com a ficção” – em especial com a memória como narrativa idealizada.

Dessa forma, justifica-se também uma predileção por analisar as obras de ficção de Jia Zhang-ke em frente aos seus documentários, uma vez que nos aproximamos da assertiva de Comolli que situa a ficção como lugar privilegiado da enunciação coletiva dos derrotados, identificando uma fragilidade do documentário em exercer esse papel. Ao pretender “um discurso sobre a verdade, um discurso de representação de algo real, de um referente passado” (DOSSE, 2001, p. 75), a História – assim como o documentário – estaria do lado dos vencedores.

À ficção, portanto, caberia o papel que Laura Marks identifica como o do *bricoleur*, o das “pessoas que pegam os escombros de outro tempo ou lugar, dão significância a eles e os utilizam com novos propósitos – criam *as possibilidades de uma história nova*” (MARKS, 2010, p. 326, grifo nosso). É principalmente assumindo-se como um jogo de ficção frente ao

real – como prédio que levanta vôo numa das cenas de *Em Busca da Vida* (Jia Zhang-ke, 2007) e o meticuloso figurino que reconstituirá uma cidade que já não existe mais, a não ser pela memória, em *Amor à Flor da Pele* (Wong Kar-Wai, 2000) – que os realizadores selecionados produzem protuberâncias e embaraços no discurso histórico institucionalizado.

Como contar histórias menores

Ao pensar as possibilidades de outra História – bem como de outras histórias – Walter Benjamin procura traçar a trajetória de todos os relegados, partindo de uma anedota russa para dar conta de “um mundo das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes” (BENJAMIN, 1994a, p. 138), de onde emergem os maiores perdedores do século XX, os personagens do escritor tcheco Franz Kafka.

O zeloso Chuvalik que desafia a depressão do ministro, nesse chiste rememorado por Benjamin, pertence a essa estirpe de perdedores da qual fazem parte o agrimensor K., o caixeiro-viajante Gregório, o imigrante Karl – personagens, respectivamente, de *O Castelo*, *A Metamorfose* e *Amerika* – para quem o mundo parece tão fácil e que, no fim, acabam sempre de mãos vazias. Contra os descendentes de Atlas – o titã grego condenado por Zeus a sustentar os céus pela eternidade, representados na obra de Kafka pelos juízes e secretários imersos na penumbra dos sótãos e castelos do mundo, ainda que capazes de retomar a plenitude de seu poder em empregados decrépitos – têm como arma a sua língua, uma língua falada por meia dúzia de judeus espalhados pelo leste da Europa.

Como o hotel de *Amerika*, suas inúmeras portas – principais e auxiliares – e o trânsito de chegadas e partidas que se dão em seus vestíbulos, o iídiche é, na acepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003, p. 19), um refúgio, uma toca, uma estratégia para se enganar e confundir os inimigos. Pertencente a um grupo de línguas cuja fonética está no alto-alemão falado nas fronteiras, Benjamin Harsahav (1994) observa que o iídiche – apesar de utilizar o alfabeto semita do hebraico e do aramaico – foi profundamente influenciado por dialetos modernos vindos do eslavo, do polonês, do ucraniano e do bielorusso.

A força do iídiche está, principalmente, em retirar dos judeus o pesado fardo de lembrar: considerados como um povo contador de histórias, o iídiche é – como pensa Comolli (2008, p. 274) em questionar o cinema como o engodo de que se parte para questionar o engodo – parte de uma tradição inventada, politicamente engajada, “destinada a ser melhor do que a realidade: mais dura, mais enxuta, e mais resiliente face às transformações históricas e demográficas.” (ROSKIES, 2009, p. 52). Enquanto a transmissão da tradição pelo hebraico – enquanto língua religiosa e identitária do povo hebreu – exigia muito espaço, especialmente o do *kheder*⁵ e o do *besmedresh*⁶, e tempo, o iídiche representava uma nova história portátil e versátil, centrada sobretudo em monólogos orais e no momento do *ma’asse be*⁷.

Esse procedimento – perigoso porque não representa uma ecologia cultural, isto é, uma mera recuperação, mas a transposição de um abismo de tempo – foi essencial para a sobrevivência dos valores e das tradições judaicas durante a eclosão de uma nova onda de anti-semitismo, que no século XX chegou ao extremo nas mãos do regime nazista, ainda que as conseqüências sejam análogas à trama de *Trem da Vida*⁸ (*Train de vie*, 1998), em que o Schlomo – o bobo da aldeia, representando a tradição do *badkhn*⁹ – sugere aos habitantes encenarem uma ocupação nazista para confundir os alemães que estão para chegar, mas que termina por confundir a própria experiência dos moradores.

Como sugere Hanna Arendt (1968, p. 40), o passado fala diretamente pelo que nos é relegado, descarta todas as informações no sentido de ter “uma autoridade obrigatória”. O iídiche – como língua possível de se contar novas histórias, isto é, uma nova possibilidade de História – vai de encontro à concepção clássica, grega, de que a memória deveria salvar os feitos humanos do esquecimento, “fazendo assim sua glória brilhar através dos séculos” (BERGSON, 1990, p. 125-6). Permite uma subversão do *kairós*, o tempo messiânico judaico-cristão, uma vez que como propõe Giorgio Agambem (2007, p. 66), o sagrado, o religioso

⁵ Escola onde os meninos iniciavam o estudo do Pentateuco.

⁶ Casa de estudos do *Midrash*, forma narrativa desenvolvida através da tradição oral, representando uma série de conhecimentos complementares à *Torá* que deveriam ser passados de pai para filho.

⁷ Em tradução livre: era uma vez. Como recompensa pelo estudo no *besmedresh*, os poucos que passavam ao estudo da *Misdrash* eram contemplados, vez ou outra, com narrativas orais acerca dos costumes e dos casos postos a parte no *Tamuld*.

⁸ Para uma melhor análise ver: FRANÇA (2003).

⁹ Bufão contratado por famílias abastadas para animar casamentos

(*religio*) não vem daquilo que une o humano e o divino (*religare*), mas daquilo que cuida para que se mantenham distintos (*relegere*).

Entretanto, Roskies (2009, p. 57) também lembra que o iídiche não escapole completamente à esfera do sagrado: fornece uma nova maneira de interagir com as tradições e os ritos, assegurando de certa forma que o tempo tecnológico – a cronologia – não venha suplantar o tempo sagrado. As operações processadas pelo uso desta língua – como a anedota *Por causa de um chapéu*, de Sholem Aleichem – permitiriam um novo uso do sagrado, uma “forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEM, 2007, p. 66).

Assim como aquilo que dado ao sacrifício abandona a esfera dos homens, é esquecido em detrimento da imagem satisfeita de D’us, os sujeitos históricos resgatados a partir das histórias concebidas a partir do iídiche são como o Odradek de Kafka, “o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento” (BENJAMIN, 1994a, p. 158). Não é fazer uma história do esquecimento – porque este tem sua própria História oficial e oficiosa – mas uma história do esquecido, aquele que “mudou-se para as casas vizinhas, mas sempre volta a nossa” (KAFKA apud BORGES, 2007, p. 160).

Como Jean-Louis Comolli observa, o cinema parece ter uma relação privilegiada com o esquecido: o lugar do espectador não pode ser outro senão o do mal-estar – relegar o herói grego que tece, a partir do lembrar, um universo unificado e homogêneo que põe em jogo as mesmas forças e manifesta a mesma potência de vida (VERNANT, 1984, p. 73) em troca do *schlemiel* hebreu, o anti-herói desastrado que opera na reação mais do que na ação, cujos pés estão pousados num lugar entre o exílio e a volta para casa (ROSKIES, 2009, p. 54) – em que “o que é dado ver é precisamente o que historicamente foi barrado como presença, olhar, escuta, desejo, amor, revolta” (COMOLLI, 2008, p. 282).

O cineasta, como um *bricoleur* ou mesmo um catador de imagens, dedica-se às brechas do presente: contra a tomada do tempo histórico pelo progresso técnico – que, como observa Hanna Arendt, desqualifica o passado, entendendo-o como um processo a ser superado, servindo-se da História como oráculo do futuro – buscam a visão do passado a partir do futuro. Como um *black to the future* – os filmes *exploitation* que descendem diretamente de

certos artistas da diáspora africana cujas obras de ficção científica questionavam o passado a partir do futuro, tal qual o jazzista Sun Ra e a novelista Octavia Butler – há um grupo de cineastas em busca de contar histórias daqueles que ficaram a parte dos processos históricos, trazer do esquecimento uma série de nomes e de datas que não tiveram espaço sequer nas menores notas de rodapé do materialismo histórico.

Assim, somam-se as imagens do imigrante cabo-verdiano que escreve uma carta para amada longe do português de Camões em *Juventude em Marcha* (idem, 2006), de Pedro Costa; o médico negro cujos métodos escapavam à medicina tradicional, posto a parte na busca pela cura da doença que permeia *Desejo e Obsessão* (*Trouble Every Day*, 2001), de Claire Denis; o cotidiano de jovens franceses, filhos de imigrantes, numa escola na periferia de Paris em *Entre os Muros da Escola* (*Entre les murs*, 2008), de Laurent Cantet; o coro de meninas mulçumanas que entoam uma canção em honra ao Dia Nacional de Israel em *O que resta de Tempo* (*The time that remains*, 2009), de Elia Suleiman; os últimos dias de um vilarejo que está sendo demolido antes de ser soterrado pelas águas da maior barragem do mundo, a Hidrelétrica de Três Gargantas, de *Em Busca da Vida*, perseguidos por Jia Zhang-ke; o filho adotado que vai até as Filipinas em busca da mãe biológica em *Dias Selvagens* (*A fei jing juen*, 1990), de Wong Kar-Wai. Por mais distantes ou desconexas que possam parecer essas imagens, se fazem aqui necessárias para afastar qualquer agenciamento capaz de aproximar essa outra possibilidade de história aos traumas históricos, tal qual alerta Andreas Huyssen (2004), e aos regimes totalitários: fazer uma história do perdedor não é possível apenas diante da literatura de um escritor judeu num cenário de crescente antissemitismo ou de um cinema oprimido por um regime ditatorial de partido único; estende-se, ao contrário, em jogos mínimos que colocam em xeque o próprio conceito de alteridade dentro de nações ou proto-nações democráticas.

Assim como a literatura de Franz Kafka pretende outra relação entre o alemão como idioma majoritário – não apenas por ser falado por uma grande parcela da população, mas especialmente pelo seu uso e condecorações oficiais – e o iídiche como uma possibilidade para se traçar uma linha de fuga oposta, ou talvez mesmo paralela, ao totalitarismo crescente no *Entre guerras*, essas imagens pretendem questionar e profanar – num jogo de línguas e linguagens – as relações que as mediam, sejam essas a da colônia e da metrópole em Pedro

Costa e Laurent Cantet, a do selvagem e do civilizado em Claire Denis, do estado soberano e do protótipo de uma nação em Suleiman ou as contradições de um país que é, ao mesmo tempo, pré-moderno, moderno e pós-moderno em Zhang-ke e Kar-Wai.

Afinal, se podemos reunir essas imagens desterritorializadas pela possibilidade de outra história calcada na utilização de uma língua “menor”, que o façamos a partir do que comentam Gilles Deleuze e Félix Guattari: “uma literatura [no caso, uma história] menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua menor” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 38). Não são questões de porcentagens de falantes que definem a minoração de um idioma ou de seus discursos, antes se faz pelos seus usos. A escolha de Wong Kar-Wai pelo cantonês, por exemplo, não é baseada numa questão mínima de público – uma vez que o cinema de Hong Kong tem como característica central a exportação, tendo em vista a população pequena da região, cerca de 7,5 milhões de habitantes em 2004 (MONVOISIN, 2008, p. 394) – e sim uma ação política.

Digo política não apenas por ir de encontro aos interesses da República Popular da China, mas especialmente pelo aviso de que a História não acabou, que os processos de modernidade ainda não foram completamente ultrapassados e que o liberalismo – ao contrário do que sonham Hegel, Kojève e Fukuyama – não suplantou todas as outras formas de vida. Se afastando de “um público acostumado com uma temporalidade televisiva, ávida por citações” (LOPES, 2007, p. 240), o cinema de Wong Kar-Wai, bem como o de Jia Zhang-ke e dos outros realizadores aqui listados, se aproxima muito do que Walter Benjamin escreve acerca de Nikolai Leskov: é a recuperação da experiência frente ao empobrecimento da narrativa.

No trânsito intercultural, esses filmes articulam-se numa estratégia que não pode ser outra senão a do contato: se “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994b, p. 198), o conhecimento que Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke articulam não pode ser outro senão o dos dois tipos de narrador que Benjamin propõe. No uso de sua língua, de uma língua menor e íntima, põe-se em relação ao homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país, o sedentário; na formação de uma comunidade de sentimento, que não pode ser outra senão a dos relegados, articulam o viajante que vem de longe nos ensinar, estranhamente, sobre nossas tradições.

É nessa impossibilidade de não contar que reside a primeira característica essencial das línguas e das literaturas menores, a de seu forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 38): há a impossibilidade se falar na língua daquele que oprime, de corroborar na escrita de uma história social das relações de dominação a partir do olhar opressor, mas também há a impossibilidade de não se falar nesta língua, pelo próprio risco da censura, do não poder contar. Por isso, o agenciamento fundamental nas obras de Kar-Wai e Zhang-ke se faz numa tensão muito próxima a dos contadores de história das pequenas comunidades judaicas da Áustria, da Hungria e da República Tcheca durante os primeiros anos do século XX: o do risco do ruído, do mal-entendido, inerente à transformação de sua tradição numa tradição inventada, a necessidade de contar acima da capacidade de se entender.

Neste cinema em que o espaço é exíguo e o risco de censura – política ou econômica – é iminente, tudo é político. Se nas grandes literaturas e nos grandes cinemas, a questão individual suplanta a questão política, já que “o meio social serve de ambiente e de fundo, de tal maneira que nenhuma das questões edipianas é indispensável em particular, nem absolutamente necessária” (ibidem, p. 19), os cinemas de Jia Zhang-ke e de Wong Kar-Wai fazem de cada plano, um programa político: na impossibilidade de reorganizarem as linhas da História, fazem de seus filmes grandes mosaicos em que as narrativas afetivas – muitas vezes, narrativas domésticas em que a casa ou ainda um protótipo precário de lar parece ter um lugar central – tensionariam os grandes discursos institucionalizados.

A casa, em Kar-Wai, é o espaço de partilha por excelência: em *Amor à Flor da Pele*, vemos uma série de famílias transformando os cômodos de um velho apartamento em lares mínimos, em que os planos-detelhes se fazem necessários para que a mobília acumulada não soterre os sentimentos das personagens. Não à toa, é o mesmo espaço que a História destina a esses perdedores: os cantos, as frestas, as notas de rodapé. Aqui, porém, subverte-se a lógica: são essas pequenas notas, esses fragmentos de sentimentos que – num dizer uníssono – são capazes de suplantar a grande narrativa; age-se sob suas falhas, questionam-se seus remendos num trabalho de Penélope: o que se faz à luz do dia, pela noite se desmancha.

Sem dúvida, os fragmentos que Kar-Wai propõe a sua obra não se fazem apenas pelos fiapos de sentimento que ajudam a compor toda a atmosfera dessa paisagem afetiva que é *Amor à*

Flor da Pele: os personagens transitam por espaços precários, de passagem, da mesma forma como as lembranças transitam pela memória. De certa forma, se reduz a trama e sua importância para fazer, então, o sentimento surgir do fragmento de forma muito próxima e inexistente aos videocliques: então, “o espectador organizará o padrão de sons e imagens em uma progressão de pensamento, uma linearidade adaptada, mesmo que não seja disponível na superfície” (DANCYGER, 2003, p. 207).

A superfície que me parece mais necessária ao filme de Kar-Wai, porém, não é outra senão aquela que sua câmera toca a cada plano-detalle: como se fosse possível diluir a realidade, aquela que aprisiona o corpo desejo nos rígidos cortes de um vestido que lhe assegura a condição honrosa de mulher casada e ao mesmo tempo proíbe o toque de um estranho que se ama a pouco, mas suficiente tempo, para fazer florir cada estampa e cada minúcia numa experiência, a da nostalgia, em que o mesmo tempo é “quase suspenso diante da idealização ou supervalorização do passado” (LOPES, 1999, p. 60).

Mas não uma nostalgia como escapismo, como negação do presente: lembremos que Kar-Wai retoma o passado para investigar e tensionar o que restou, neste início de século, da identidade cultural de um minúsculo e superpopuloso estado de uma metrópole só – ironicamente, talvez o mais cosmopolita e desterritorializado de todos (já há muitas décadas, ao voltar-se para uma economia de exportação de bens e serviços), porém com data programada para sua extinção: o tão temido e evocado 2046. Neste caso, resgatar o passado e seus afetos, que ainda reverberam fortemente nos corpos e objetos que o protagonizaram, e reinseri-lo numa narrativa fragmentária e ambígua, num espaço-tempo narrativo ao mesmo tempo sinuoso e sinestésico (lembremos do caminhar de Su Li-Zhen), pode ser uma possível forma de resistência aos imperativos da frenética compressão espaço-temporal operada pelo capitalismo imaterial globalizado.

Jia Zhang-ke, por sua vez, não se dá aos planos-detalhes: em cada plano-geral, distanciado, constrói uma série de amores e reencontros: *Em Busca da Vida* representa este ideal em que o acontecimento histórico está sempre em segundo plano, desencadeado pelos afetos e pelo contato dos personagens logo a sua frente. Não que isso torne possível dizer que o realizador coloca o sujeito histórico frente ao acontecimento, pelo contrário, o que se articula é uma rede de afetos que desencadeia na única possibilidade de resistência frente à paisagem caótica

do progresso chinês: a memória, a experiência transmitida mesmo em silêncio, apenas com um abraço.

Se essas narrativas menores têm como segunda característica esse devir político, é porque engendram uma terceira: a construção de uma enunciação coletiva, que não se faz por questões de consciência nacional, mas por múltiplas solidariedades entre os solitários e os renegados. Se Franz Kafka faz da letra K algo mais do que a designação de um narrador ou uma personagem, mas de um grupo de solitários, escreve para “esse povo que falta” (DELEUZE, 1993, p. 15), esse grupo reunido sob fronteiras flexíveis que se estendem pelo tempo e pelo espaço.

Talvez sejamos todos nós esse povo que falta. A letra K se estende pelas nossas testas, fala pela nossa língua. Nessa comunidade de sentimentos que interliga, num corte seco, as imagens e as nossas retinas, os afetos transbordam e inundam tanto a tela quanto a sala de projeção: é a solidão – que se estende a cada personagem de Kar-Wai e que promove a angústia da perambulação, nesse mundo de brinquedo, nos renegados de Zhang-ke – que preenche cada corpo, cada cena e faz brotar, devagarinho, as memórias que ficaram à parte de nós e do mundo. Essas imagens nos levam a perguntar: em caso de emergência, o que nos resta? Nessa solidão povoada por encontros, nos avisa Jean-Louis Comolli (2008, p. 282), “o cinema rasga o tempo”: faz a presença se tornar ausência, a ausência se tornar presença.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- ARENDT, Hanna. *Walter Benjamin: illuminations*. New York: Brace & World, 1968.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 137-164.
- _____. “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.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CANCLINI, Nestor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas de interculturalidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Aqueles que (se) perdem”. In: *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DANCYNGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria, prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *La littérature et la vie*. In: *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993, p. 11-17.
- DOSSE, François. “Paul Ricoeur revoluciona a história”. In: *História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: UNESP, 2001.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- HARDT, Michel e NEGRI, Antonio. *Império*. São Paulo: Record, 2001.

- HARSAHAV, Benjamin. *O significado do iídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2007.
- KAFKA, Franz. “Odradek”. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 159-160.
- LOPES, Denilson. “Paisagens e Narrativas”. In: *A Delicadeza: estética, experiências e paisagens*. Brasília: Editora UnB/Finatec, 2007.
- _____. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LU, Sheldon. “Dialeto e modernidade no cinema sinófono do século XXI”. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson. *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.
- MARKS, Laura. “A memória das coisas”. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson. *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.
- MATOS, Maria Izilda Santos. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: Edusc, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- MONVOISIN, Frédéric. “O cinema contemporâneo de Hong Kong”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- PASSERINI, Luisa. *Storia e soggettività: le fonti orali, la memoria*. Bologna: La Nuova Italia, 1988.
- RICOUER, Paul. *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- ROSKIES, David G. “Contadores de história em iídiche e a política do resgate”. In: *WebMosaica*. Porto Alegre, v. 1, n.2, p.48-63, 2009.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Diefel, 1984.