

SOB O SIGNO DO SILÊNCIO NO AMOR À FLOR DA PELE

*Dalmo de Oliveira Souza e Silva*¹

Introdução

Antigamente, se alguém tivesse um segredo que não quisesse partilhar, subiam uma montanha, procuravam uma árvore, abriam um buraco nela e sussurravam o segredo para dentro do buraco. Por fim, cobriam-no de lama e lá deixavam o segredo para sempre.

(Diálogo do Sr. Chow Mo-wan a seu amigo Ping)

Amor à Flor da Pele (2000) ganhou em Cannes o prêmio de melhor ator (Tony Leung Chiu Wai) e o Technical Grand Prize (pela edição e fotografia). É o sétimo longa-metragem de Wong Kar-wai, apontado no Festival Internacional de Cinema de Cannes por *Felizes Juntos* (1997), foi o primeiro diretor de nacionalidade chinesa a presidir o júri do mesmo festival (2006). No ano seguinte, lançou seu primeiro filme em língua inglesa, *Um Beijo Roubado*. O cineasta integra ainda o movimento chamado de Segunda Nova Onda do Cinema de Hong Kong. Essa geração de cineastas tem como traço comum a ênfase na identidade bastante atípica da região que oscila entre os valores asiáticos e britânicos – o lugar já esteve sob a influência da Grã-Bretanha e, atualmente, é administrado pela China. *Amor à Flor da Pele* tem como pano de fundo as incertezas da cidade dividida entre a tradição chinesa e a modernidade ocidental.

Originalmente, o título *Fa Yeung Nin Wa* (em mandarim, algo como Anos com Flores), recebeu adaptações: internacionalmente, *In the Mood for Love*, inspirado na canção de Brian Ferry. Em Portugal, o filme recebeu o nome de *Disponível para Amar* e no Brasil, *Amor à Flor da Pele*. Para Kar-wai, o título ocidental dizia, sobretudo, do “mood for love” e não sobre o amor (MÜLLER, 2013); tratava das sensações que surgem no instante de aproximação; sobre as brechas entre os acontecimentos. Por essa razão, os demais títulos carregam ambiguidades frente à atmosfera existente no filme. Os personagens centrais não estão disponíveis para amar; nada está “à flor da pele”. Talvez, *Secrets* – título sugerido pelo diretor e não aprovado pelos organizadores de Cannes – fosse o mais apropriado. Os diálogos entre os personagens principais, Sra. Chan, uma secretária (Maggie Cheung) e o Sr. Chow Mo-wan, um jornalista (Tony Leung), até acontecem, mas eles não dizem; eles guardam segredos.

“O que não é dito”, o silêncio adquire tons diversos. Filosoficamente, o silêncio integra os movimentos da vida e, por isso mesmo, torna-se um modo de resistência – algo que se debela aos domínios da oralidade. “A vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida”. (DELEUZE,

¹ Graduação em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia e Letras Nove de Julho (1984), graduação em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (1981), mestrado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1987) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo com bolsa Sandwich (DAAD) na Universidade de Augsburg/Alemanha (1993). Atualmente é professor titular da Universidade Metodista de São Paulo.

2005, p. 99). Em *Amor à Flor da Pele*, o silêncio media os afetos, assim como o desejo permeia a trama. O amor de Sra. Chan e do Sr. Chow acontecerá? Quais segredos guardam de seus respectivos cônjuges, dos vizinhos, dos colegas de trabalho e deles próprios? Como entender o segredo que Sr. Chow deixou escondido em um buraco cavado em uma árvore? Sabemos somente que Kar-wai decide omitir as soluções finais. O diretor nos mantém presos no desenvolvimento da trama e não nos dá o desenlace – estamos no contínuo “esperar que as coisas realmente aconteçam”.

O “vir a ser” dessa paixão está na trilha sonora, no enquadramento, na fotografia e nos figurinos. Aqui vale destaque aos figurinos impecáveis, assinados por William Chang. Eles desfilam confusamente nos primeiros momentos do filme, particularmente marcando os costumes de uma época. Também merece nota a trilha sonora, de Michael Galasso, com boleros, mambos e músicas populares ocidentais. A canção-tema *Quizás, Quizás*, de Oswaldo Farrés, na voz de Nat Kin Cole rege as dúvidas levantadas pelo enredo do filme.

Como a natureza do cinema continua sendo fundamentalmente visual (DELEUZE, 2005), então, todos esses recursos em *Amor à Flor da Pele* se voltam ao desejo sem contato físico, tão só expresso pelo olhar, pelas atitudes e, especialmente pelo o que “se cala”. Para além, do cotidiano banal do casal, Kar-wai inscreve a História: por que recorrer aos anos de 1960? Por que, no final do filme, o documentário sobre a visita de Charles de Gaulle ao Camboja? Assim, a História também se torna segredo na trama.

Nesse sentido, retém-se a atenção em três aspectos: a trama, a fotografia e as motivações históricas. Sob o signo do silêncio, se desvela uma estética, marcada pela contenção dos desejos e pela cumplicidade dos amantes – imersa numa atmosfera criada, sobretudo, pelos recursos cinematográficos.

O duplo traídos/traidores

Nos fins dos anos de 1990, Kar-wai não consegue ir à diante com o projeto de *Summer in Beijing*, um musical aclimatado em Pequim. Nesse período, o governo chinês exigia a análise do roteiro para a produção e filmagens e essa demanda deu de encontro ao processo de criação espontâneo e sustentado pelo improviso do cineasta, sendo assim, depois de algumas tentativas, ele decidiu ambientar sua trama em Hong Kong, nos anos de 1960. Aqui a questão do processo colonial e da ocidentalização da região ressurgiu com força total.

O filme apresenta cenas que acontecem no auge da Revolução Cultural na China – um período de transformações políticas e sociais que agitou o país. Nesse cenário de mudanças, a Revolução mexeu com a vida de muitas famílias e o crescimento populacional combinado à crise econômica do lugar fez com as pessoas precisassem subalugar quartos ou dividir moradias com outras famílias. Neste clima de contensão de

despesas, dois casais (personagens centrais da história) se encontram, se conhecem e, daí, surge o desejo de estarem juntos.

A relação afetiva dos dois dos cônjuges antagonistas aproxima as partes traídas, no caso a Sra. Chan e o Sr. Chow Mo-wan. Naquele prédio, homem e mulher se tornam próximos pela dor e, ao mesmo tempo, estão separados pelas convenções morais, afinal, eles são casados. Da condição de traídos, gradativamente, tomam ações de traidores (sem a consumação do fato). Assombrados pelo pejo, os traídos/traidores resistem em assumir aquilo que um sente pelo outro – o roteiro do filme dá ênfase à situação.

Aliás, Kar-wai não tinha roteiro pronto; ele criava o filme a partir dos *takes* filmados. A cada tomada, a ideia do filme se adensava (MÜLLER, 2013, p. 66). Sem história prévia, o método de criação de Kar-wai exigiu da equipe, dos produtores e dos atores dedicação absoluta – um trabalho de absorção. Seu trabalho era de um verdadeiro escritor buscando sentido à narrativa que constrói gradativamente através das cenas gravadas.

Retornando à análise do conflito dos protagonistas, eles escondem sua amizade dos outros moradores do prédio; são discretos nos gestos e nas palavras. O distanciamento emocional está sempre entre eles. De fato, onde começa a traição e a culpa daqueles que traem? O tradicionalismo da cultura oriental, os tabus preservados e a vida rotineira fragilizam a relação que tentam construir – eles tornam-se reféns de seu desejo.

No filme, a escolha do sistema narrativo sustentado pela elipse prende o espectador no tempo dos dois personagens centrais. A ausência dos parceiros que traem adensa a supressão de outros sentidos que não sejam os da Sra. Chan e do Sr. Chow. Os “traidores” estão sempre fora-do-campo: “ouvimos suas vozes, vimos fragmentos de seus corpos, supomos sua presença” (MÜLLER, 2013, p. 68). Não conhecemos seus cônjuges, exceto pelo que dizem deles, pela sua dor e pelos sentidos: não nos dão a vê-los; não nos dão a escutá-los. No fundo, sua existência é mais um segredo.

Esse segredo é mantido pela cenografia e pela fotografia que criam espaços fragmentados e inexatos. O enquadramento da câmera privilegia a visão dos atores a partir das portas, batentes e janelas – nos dá impressão de que os personagens estão dentro de um labirinto. Surpreende-nos a experimentação dos enquadramentos que, por vezes, abandona o primeiro plano. No edifício onde moram poucas palavras eles trocam entre si – somente as mais formais. Seus vizinhos não sabem da aproximação; notam a solidão dos dois e a ausência constante de seus companheiros, mas não conhecem a condição de traídos/traidores.

Em outras cenas, a Sra. Chan e o Sr. Chow encontram-se em espaços reclusos, como restaurantes e, por fim, um quarto de hotel. A maioria dos espaços é cercada pela profusão de texturas nas paredes e de móveis decorativos, demonstrando o horror ao vazio – tão presente nas relações humanas. Em algumas vezes, as ruas vazias à noite também foram testemunhas dos encontros dois.

Nesses espaços, num primeiro momento, os protagonistas tentam entender os motivos que levaram à traição dos seus parceiros (simulam como teriam sido traídos) e, em seguida descobrem afinidades que os une para a escrita de uma história sobre artes marciais. No meio tempo entre uma situação e outra, pesam os preceitos morais de não poderem levar avante aquela amizade em público e tão pouco repetirem o ato de seus cônjuges.

Da novela sobre artes marciais que escrevem em parceria nasce o desejo de estarem cada vez mais juntos. Instala-se, definitivamente, o impasse que o espectador já esperava: estariam eles traindo seus parceiros? O amor dos traídos seria mais ético do que o dos traidores? Ao final, eles também traíram; eles traíram?

Os ambientes fechados/noturnos

Amor à Flor da Pele segue o *modus operandi* de seu diretor: filmado em película (e não digitalmente), levou 15 meses de filmagens. Teve como diretor de fotografia, Christopher Doyle, parceiro de Kar-wai em outros trabalhos, substituído por Mark Lee Ping Bin, nos últimos meses – o que levou a uma ação simultânea: o diretor continuou as filmagens com o elenco e a equipe. Ao mesmo tempo, as imagens gravadas durante as filmagens de 1999 eram editadas. Diversas cenas foram desprezadas na mesa de edição e reaproveitadas no longa-metragem seguinte de Kar-wai, concluído em 2004².

Inspirado pela atmosfera do filme *Um corpo de que cai* (1958), de Alfredo Hitchcock, o cineasta equipara seu personagem interpretado por Tony Leung ao de James Stewart, porém, a fotografia parece guardar muitas semelhanças entre os dois filmes. Em ambos, ela envolve os personagens num teor dramático e melancólico, no qual a dramaticidade se materializa em uma gramática visual. No caso de *Amor à Flor da Pele*, existe uma carga intensa de romantismo vinda das cores assinaladas pela presença da luz vermelha e sua gradação tonal, atestando a expressão, como ponto de fuga de uma solidão em conjunto.

As cenas se sucedem, em sua maioria, em ambientes fechados (o prédio, o escritório, a redação do jornal) ou noturnos (o caminho do restaurante de massas, os arredores do prédio, as ruas soturnas da cidade). Os dois personagens parecem presos em lugares pequenos, entulhados e claustrofóbicos. Há um misto de glamour e decadência nesses lugares que, embora, a existência de objetos sugira a presença de muitas pessoas sempre estão vazios.

Tal qual a dualidade do “vazio/cheio” dos lugares, a solidão dos personagens ronda todas as cenas. Eles são casados, mas estão permanentemente sozinhos (a não ser, quando escondidos se encontram). A vida rotineira de nossos personagens mostra-se pelo o acúmulo de objetos e pelo ambiente reduzido que cada um

² 2046, *o segredo do amor* (2004). Hospedado em um hotel em Hong Kong, o jornalista Mo Wan Chow escreve um livro de ficção científica sobre o futuro enquanto recorda seus relacionamentos do passado e se envolve com suas vizinhas de quarto.

ocupa: ele jornalista, rodeado por mesas, arquivos, telefones, carimbos e máquinas de escrever e, ela secretária, no seu diminuto escritório, também munida de sua máquina de escrever e papéis.

Em raros momentos emerge a luz do dia, exceção mais forte é a sequência na qual o Sr. Chow conta seu segredo à montanha. Aqui a locação escolhida eram as ruínas históricas do templo Angkor Wat no Camboja. A constante imperiosa é a luz artificial e as cores saturadas – a fotografia é majoritariamente avermelhada e quente – o que dá ares de sensualidade e de algo a ser desvelado. A câmara segue a Sra. Chan a cada plano revelando suas formas, seu caminhar e sua feminilidade – como se o desejo do Sr. Chow estivesse na lente. A visão da bela mulher caminhando, suas costas, seu vestido justo (já dissemos aqui que é digno de nota o figurino escolhido) é, sem dúvida, um plano lírico.

O foco está nos dois personagens – nada divide as atenções com eles, exceto o tempo (a passagem/suspensão do tempo). Ele adquire uma relevância enorme na trama. São muitas as cenas nas quais o relógio se apresenta em *closes*. Justamente a ênfase no relógio quebra de modo categórico a cronologia do tempo. Tudo o que ele não tem é linearidade.

O que tão somente temos é o tempo psicológico dos enamorados – “uma bolha do tempo”. Quanto tempo se passou entre a descoberta da traição, a tentativa de entender o adultério, a aspiração por vingança, o florescer da amizade e a paixão contida? Serão dias, semanas, meses ou anos? O ritmo lento do desenrolar dos acontecimentos reforça a suspensão do tempo e nos engana a percepção. Sabemos que o tempo corre. A montagem do filme acena o tempo e o lugar; não desconstrói a noção do “passar do tempo”, mas nos perdemos na trama psicológica dos personagens que conflui passado, presente e futuro. O tempo é mais um dos segredos.

O silêncio das intenções

No filme, existe uma linha tênue de movimento de câmara que separa amor e paixão, criando a atmosfera para ações silenciosas marcadas pelos afetos que se sucedem por meio do desejo. Por diferentes momentos, o espectador aguarda a ação mais decisiva de um dos protagonistas: a Sra. Chan dirá algo mais provocativo ou se lançará aos braços do Sr. Chow? Ele conseguirá dizer-lhe sobre sua atração? Os dois personagens ensaiam reações, mas tudo fica nas intenções.

Pelo ritmo compassado do filme, o “desfecho” até é surpreendente. O Sr. Chow anuncia que irá sozinho para Cingapura. Nesse ponto, o espectador aguarda os protestos da Sra. Chan e finalmente, o desenlace daquele amor contido. Não! Ela ressentir-se! Não impede que ele vá; ele simplesmente vai, sem cenas que mostre arrependimento ou de tentativa de salvar aquele amor. A personagem não chora; contida, é o universo que a cerca que diz de sua tristeza. A atmosfera incide sobre os sentidos subjetivos e não sobre a

ação (inação) dos protagonistas. O silêncio dos amantes motiva a fuga para Cingapura. Faz com que a separação geográfica seja o desenlace daquele conflito – a solução mais ética.

Antes do fim, a passagem do tempo, da separação entre os dois amantes é sublinhada pela inserção de um filme documental que registra a visita de Charles De Gaulle ao Camboja. Como todas as produções de Kar Wai essa menção não é acaso: esse episódio histórico assinala o término do processo colonialista europeu na Ásia – ele deixa para trás uma influência ocidental que tantas vezes invadiu os cenários e a atmosfera do *Amor à Flor da Pele*. Nesse ponto, o diretor nos coloca que “aquele tempo da Sra. Chan e do Sr. Chow” teve fim. Será essa mais uma intenção silenciosa? A História rompe em meio à narrativa ficcional – tudo se transforma em visão nostálgica de um tempo que não retrocede. No intertítulo que leva ao final do filme, lê-se: “Ele se lembra dos anos passados como se olhasse por uma janela embaçada. O passado é uma coisa que ele vê, mas não toca. É tudo o que ele vê é borrado e indistinto” (KAR WAI, 2012).

Cinco anos, se passam até que o Sr. Chow retorne a Hong Kong e a casa onde viveram. Lá ele não encontra mais seus antigos locadores ou vizinhos. É informado de que agora, no lugar, moram uma senhora com uma criança. Na sequência fílmica, a Sra. Chan aparece na casa onde viveram com uma criança. Seria ela a senhora? Não se tem essa certeza! Até nesse trecho, o espectador ainda tem a expectativa dos “felizes para sempre”. O “the end” está na sequência em que o Sr. Chow conta seu segredo ao buraco cavado na árvore – o que aconteceu entre eles que não percebemos? Aqui, o diretor lembra-nos que realmente é um segredo (algo a ser silenciado).

Em suma, em *Amor à Flor da Pele* Kar Wai nos comove pelo silêncio e pelo “não dito”. A linguagem cinematográfica conta uma história com economia de palavras e gestos. O espectador/expectador não somente vê ou ouve os protagonistas. Ele sente a atmosfera e vive o conflito por intermédio de todos os recursos audiovisuais que o diretor tem à mão. Todos se completam para nos mostrar a força do silêncio das intenções.

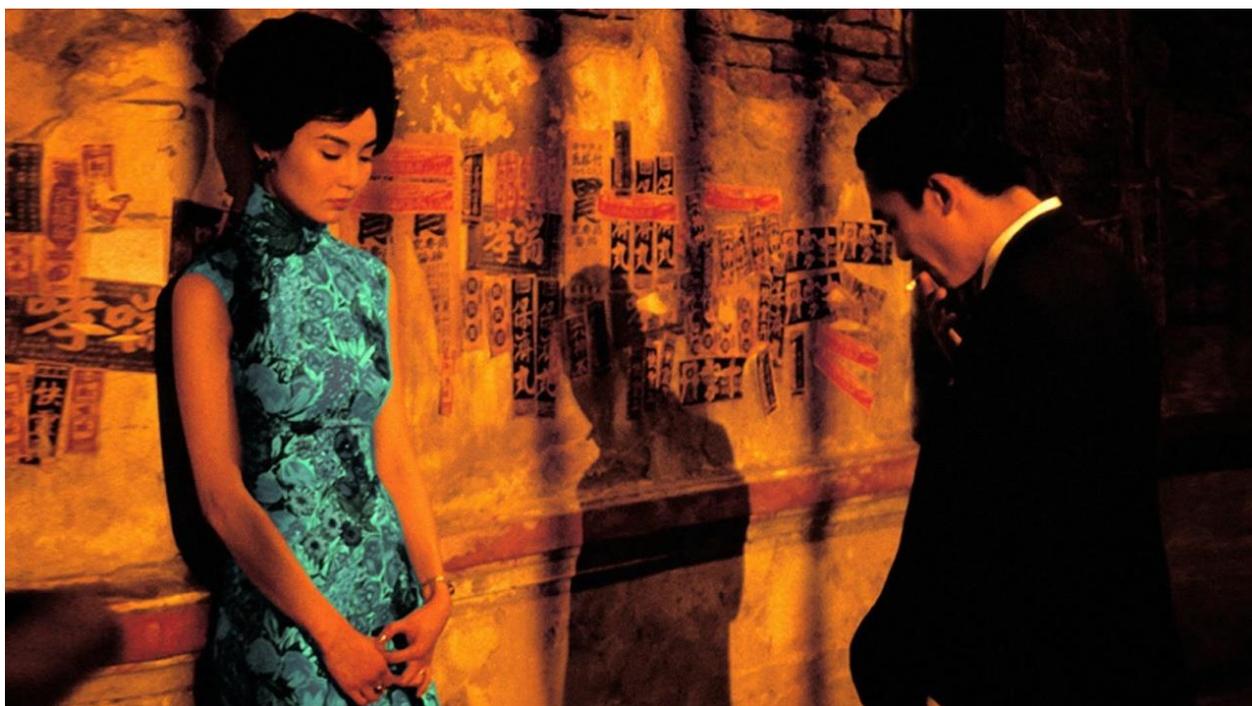


Fig. 1. O jornalista Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) e a secretária Su Li-zhen (Maggie Cheung), *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: <http://sublimeirrealidade.blogspot.com.br/2013/05/amor-flor-da-pele.html>. Acesso em 13 out. 2017.



Fig. 2. Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) e Li-zhen (Maggie Cheung), no quarto de hotel alugado pelo Sr. Chow para escrever a novela sobre artes marciais, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: <http://p3.publico.pt/cultura/filmes/21458/mulholland-drive-e-o-melhor-filme-do-seculo-xxi>. Acesso: 13 out. 2017.

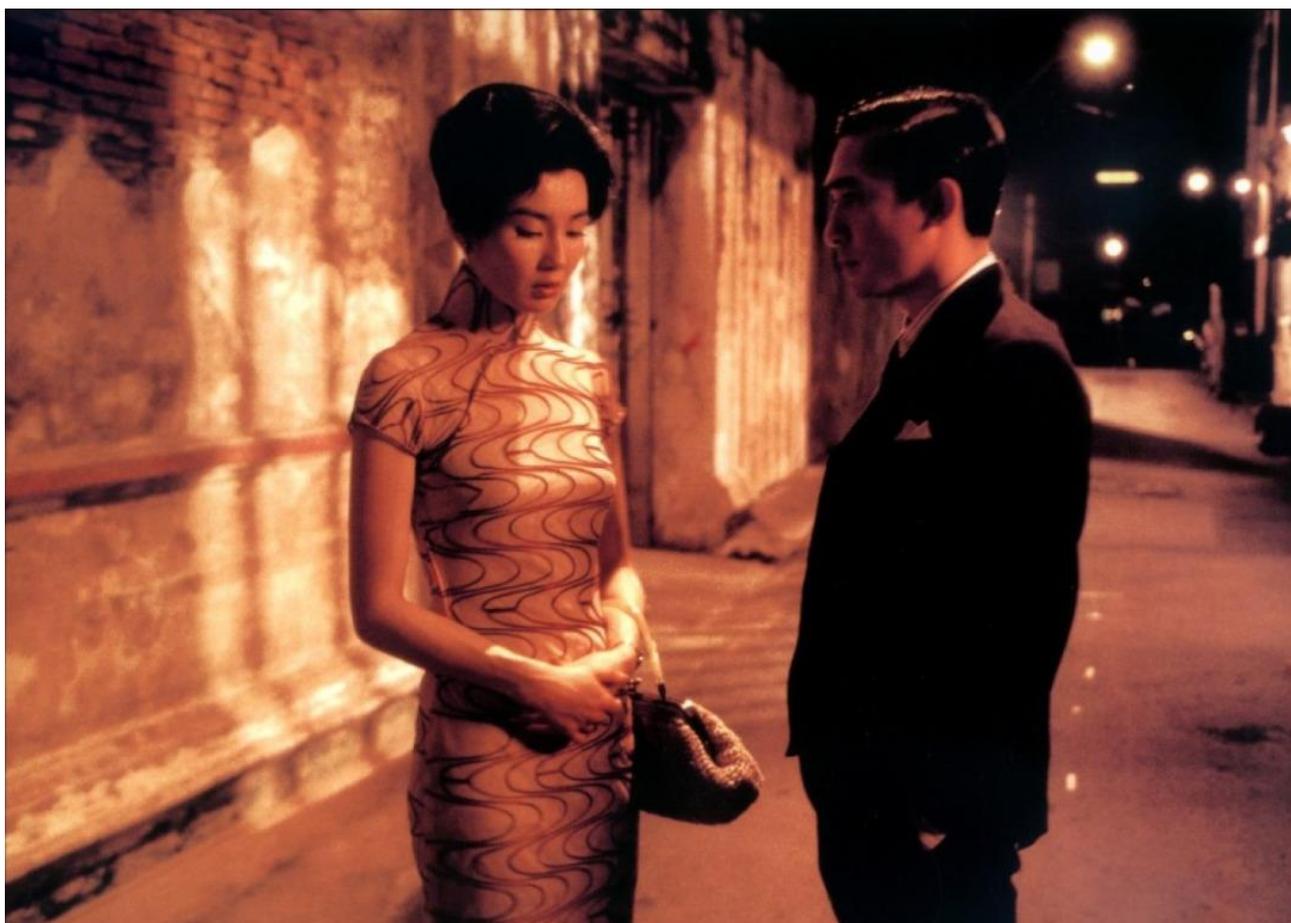


Fig. 3. Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) e Li-zhen (Maggie Cheung), nas ruas vazias de Hong Kong, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: <https://celluloidwickerman.com/2013/01/07/music-parallels-of-in-the-mood-for-love-wong-kar-wai/>. Acesso: 13 out. 2017.

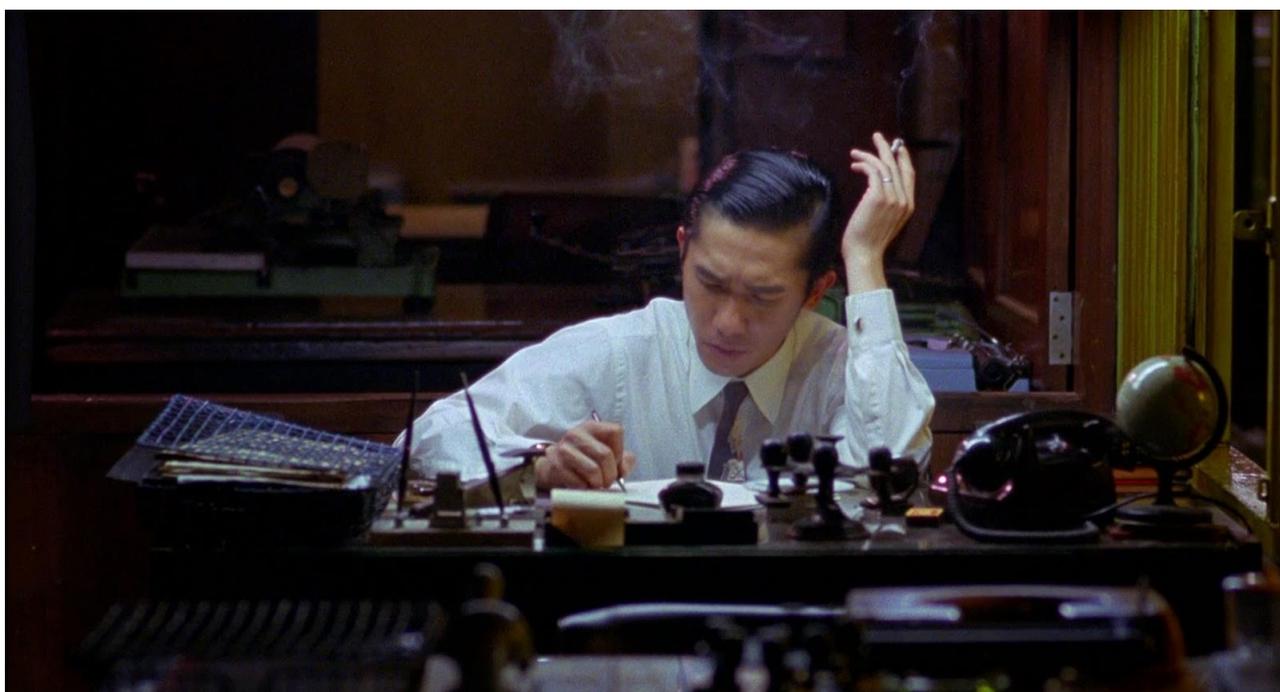


Fig. 4. Chow Mo-wan (Tony Leung Chiu Wai) na redação do jornal, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: <http://luisztonon.blogspot.com.br/2015/04/o-amor-e-flor-da-pele-e-eterno.html>. Acesso: 13 out. 2017.



Fig. 5. Li-zhen Chan (Maggie Cheung), no seu escritório, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: <http://luisztonon.blogspot.com.br/2015/04/o-amor-e-flor-da-pele-e-eterno.html>. Acesso: 13 out. 2017.



Fig. 6. O closet do relógio que surge dividindo os tempos na narrativa, *Amor à Flor da Pele*, 2000. Fonte: HEINZ, 2013, p. 95.

Referências Bibliográficas

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Cinéma 2. L'image-temps**. Paris: Minuit, 1985.

_____. **Cinema 1. L'ímagem-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.

_____. **Foucault/Gilles Deleuze**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

HEINZ, Renata. **Atmosfera em amor à flor da pele de Wong Kar-wai: o filme como experiência**. São Leopoldo: UNISINOS (dissertação), 2013.

KAR-WAI, Wog. **In the mood for love**. Hong Kong: 2012 (Blu-ray: The Criterion Collection, 2012).

JOUSSE, Thierry. **Wong Kar-wai**. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2006.

MÜLLER, Adalberto. Ambiências afetivas em amor à flor da pele de W. Kar-wai. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, no. 65, p.p. 63-71, jul./dez. 2013.