

## Amor à Flor do Vinho

**Luiz Renato Gazzola<sup>1</sup>**

*Columbia University – Nova York, EUA*

Colaboradora (comentário sobre os vinhos): Ana Maria Schall Gazzola

**Resumo:** Neste texto fazemos um apanhado geral da obra do diretor de cinema chinês Wong Kar-Wai, e em seguida abordamos em detalhe seu filme *Amor à Flor da Pele*. Apresentamos um resumo do enredo do filme com descrições das cenas e da trilha sonora, e então propomos um comentário, à luz de conceitos psicanalíticos como o encontro faltoso com o objeto, e a máxima lacaniana “amar é dar o que não se tem.” Sugerimos a idéia de degustar um vinho durante a exibição do filme, abordando características sensoriais do mesmo que podem servir de base para a escolha de um vinho que evoque as mesmas sensações. Alguns vinhos específicos são sugeridos.

**Palavras-chave:** Cinema; China; vinhos; filmes românticos; psicanálise lacaniana

O objetivo deste texto é a análise de um filme tão romântico e intenso, que durante a sua exibição seria interessante que o espectador degustasse um bom vinho, ao invés da costumeira Coca-Cola com pipoca. Ao final de nosso texto, vamos sugerir características olfatórias, gustativas e visuais de certos vinhos que poderiam evocar efeitos semelhantes observados no filme. Garantimos que o leitor poderá desfrutar de uma experiência intelectual e sensorial prazerosa, acoplando um vinho de classe a essa obra prima do cinema contemporâneo.

---

<sup>1</sup> Professor assistente do Departamento de Psiquiatria da Faculdade de Medicina da Columbia University, EUA; doutor em psicanálise pela Universidade de Paris VIII; Recebeu o Prêmio Laughlin por Erudição em Psiquiatria (Fundação Laughlin, Washington, 1998); e-mail: lgazzola@nc.rr.com.

O diretor chinês Wong Kar-Wai representa o que há de melhor no cinema atual. Ele é um verdadeiro *auteur* com estilo próprio que vai além do script de seus filmes, e sua obra é forte o suficiente para influenciar outros bons diretores. Essa é uma façanha notável, pois geralmente essas influências originam-se mais nos clássicos do que em filmes recentes.

Trata-se também de um interessante diálogo entre o Oriente e o Ocidente: dois dos filmes de Wong Kar-Wai serviram de inspiração para dois grandes sucessos do cinema ocidental: *Amor à Flor da Pele* (2000) confessadamente serviu de base para Sofia Coppola quando ela escreveu o script para o seu consagrado *Encontros e Desencontros* (2003) – como ela mesma disse na cerimônia do Oscar – e *Amélie*, dirigido por Jean-Pierre Jeunet em 2001, guarda uma inegável semelhança com *Amores Expressos*, feito por Wong Kar-Wai em 1994. A semelhança ocorre até mesmo na escolha das atrizes e de seus cortes de cabelo: Audrey Tautou em *Amélie* parece a irmã gêmea (exceto pelos olhos puxadinhos) de Faye Wong em *Amores Expressos*.

O círculo de influências se completa no fato de que Wong Kar-Wai, por sua vez, também se inspirou em autores e diretores ocidentais (notavelmente o novelista argentino Manuel Puig, e os diretores Martin Scorsese, Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard – cujo filme *À Bout de Souffle* por sua vez inspirou *Amores Expressos* – até no "look" da protagonista feminina Patricia Franchini vivida por Jean Seberg, que seria a primeira versão das três personagens de cabelos curtos e olhares intensos). Convidamos o leitor a assistir todos os cinco filmes acima citados, são todos excelentes, e o exercício será instrutivo ao ressaltar diferenças culturais e de expressão cinematográfica entre o Oriente e o Ocidente.

O diretor tem um estilo marcante que pode ser reconhecido em vários dos seus filmes. Parece-nos que ele estava um pouco entediado com seu próprio estilo e resolveu fazer *Amores Expressos* para divertir-se um pouco e provar aos críticos que ele tinha competência de sobra para propor variações. Essa impressão é ainda mais nítida quando nos damos conta de que *Amores Expressos* foi filmado em umas poucas semanas, numa pausa da edição do épico *Ashes of Time*, que arrastava-se já por mais de ano. Segundo o diretor, ele o fez para clarear sua mente.

Wong Kar-Wai, o primeiro chinês a ganhar o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes, nasceu em Shangai em 1958, e mudou-se para Hong Kong com a idade de 5 anos. Seu amor pelo mundo dos filmes data do tempo em que sua mãe o levava repetidamente a salas de cinema, como uma forma de acelerar a sua exposição ao dialeto cantonês falado em Hong Kong, que ele só conseguiu dominar inteiramente com a idade de treze anos. Wong é seu nome de família, e Kar-Wai o equivalente a um prenome, pois os chineses escrevem nomes na ordem inversa em relação à maneira habitual dos ocidentais.

Ele pertence ao movimento chamado de *Segunda Onda Nova* do cinema de Hong Kong, juntamente com diretores como Eddie Fong, Stanley Kwan e Clara Law. Esse movimento continuou a desenvolver a estética inovadora iniciada pelos diretores da *Primeira Onda Nova*, tais como Tsui Hark, Ann Hui e Patrick Tam (do qual Wong Kar-Wai era colaborador e discípulo). A marca cultural desses movimentos é a de sublinhar a identidade única de Hong Kong, na encruzilhada entre a herança da China e a abertura para a modernidade da Grã-Bretanha e do Japão. O consumismo ocidental de Hong Kong e sua dificuldade com a própria localização geográfica levaram Patrick Tam a abordar temas de isolamento e deslocamento.

Seu discípulo Wong Kar-Wai levou o mesmo enfoque para o terreno dos relacionamentos afetivos e pessoais. Na obra de Wong Kar-Wai, os temas predominantes são a memória, o tempo, o desejo, o amor não consumado, a solidão e a alienação. Parece-nos que os personagens estão sempre em busca do momento certo que define uma vida, como se aquele momento pudesse ser congelado no tempo, para que sua intensidade fosse saboreada. Entretanto, ocorre que o momento sempre escapa, de modo que o senso de identidade não consegue ser fixado, aos moldes de uma cidade que não sabe se esposa o passado ou o futuro. Os personagens de Wong Kar-Wai viajam geograficamente e no tempo, deslocam-se entre diferentes realidades, e dificilmente chegam a uma decisão sobre seus próprios destinos.

Outra característica notável de seu cinema é o uso de um pastiche visual de cores fortes ou sombrias, e alternância entre rápidos movimentos de câmara e longas tomadas com ângulos complexos, como se a própria câmara estivesse indecisa entre a estática e o movimento, entre a cor e a sombra. Wong Kar-Wai encontrou o parceiro ideal no

cinematógrafo australiano Christopher Doyle, que o acompanha na maioria de seus filmes, imprimindo neles uma assinatura visual decididamente expressionista.

Wong Kar-Wai nunca cursou escola superior de cinema. Ele diplomou-se em desenho gráfico e tornou-se produtor assistente de programas de televisão. Após trabalhar na produção de várias séries televisivas, começou a escrever roteiros para TV e depois para filmes, notadamente o roteiro para *Vitória Final*, de Patrick Tam (1986). Curiosamente, ao tornar-se ele próprio um diretor, Wong Kar-Wai abandonou quase completamente os scripts, trabalhando, em larga medida, de improviso.

Sua estréia na direção foi *As Tears Go By* (1988), um filme violento que ainda guarda relação com os produtos comerciais do cinema de Hong Kong baseados em artes marciais, porém, já mostrando um estilo visual muito próprio, e fazendo tributo ao filme de Martin Scorsese, *Mean Streets (Caminhos Perigosos)*, de 1973). Seguiu-se *Days of Being Wild*, que é uma espécie de versão oriental de *Rebel Without a Cause (Juventude Transviada)*, de Nicholas Ray, 1955), e que deu a Wong Kar-Wai o início de sua consagração crítica, vencendo cinco prêmios no festival de Hong Kong, inclusive Melhor Filme e Melhor Diretor. O filme iniciou a marca registrada do estilo do diretor: o enfoque em personagens melancólicos e desajustados, atormentados por memórias, com histórias tortuosas, contadas sobre o fundo de trilhas sonoras elaboradas. *Ashes of Time* em 1994 foi uma incursão do diretor no gênero épico, redundando em um tremendo fracasso de bilheteria. Sua filmagem exaustiva foi interrompida pelo golpe de ar fresco representado por *Amores Expresso*. Esse último é um filme dividido em dois segmentos, que estava originalmente previsto para três segmentos. A segunda história, porém, tomou vida própria e prolongou-se mais do que o diretor planejava, de modo que a terceira história ficou para seu próximo filme, *Fallen Angels* (1995), que alcançou grande sucesso de crítica no Festival de Toronto. Em 1997, *Happy Together* (título em português *Felizes Juntos*) foi exibido em Cannes e deu a Wong Kar-Wai o prêmio de Melhor Diretor.

Trata-se de uma história passada em Buenos Aires, com belíssima trilha sonora de tangos e de instrumentais de Frank Zappa, enfocando a relação tempestuosa de um casal gay.

Em seguida, Wong Kar-Wai dirigiu sua obra prima *Amor à Flor da Pele*, pelo qual outro constante colaborador do diretor, Tony Leung Chiu-Wai, ganhou o prêmio de

Melhor Ator em Cannes. A história, que já fazia referência a ganchos deixados por seu filme *Days of Being Wild*, continua no próximo filme de Wong Kar-Wai, intitulado *2046* (terminado em 2004), uma festa visual com elementos de ficção científica que retoma a vida do personagem principal de *Amor à Flor da Pele*. Depois disso, Wong Kar-Wai dirigiu o bellissimo segmento *A Mão*, contido no filme *Eros* (2004), cujos dois outros segmentos (por sinal bem inferiores) foram dirigidos por Michelangelo Antonioni e Steven Soderbergh. Atualmente trabalhando em seu próximo filme, intitulado *A Dama de Shanghai*, está em negociações com Nicole Kidman para estrelar o mesmo. Christopher Doyle não é parte desse projeto, o que deixa os fãs de Wong Kar-Wai curiosos a respeito dos novos caminhos a serem trilhados pelo diretor, que, em entrevista, disse estar pronto para modificar sua maneira de fazer filmes.

Vamos analisar *Amor à Flor da Pele*, filme bellissimo e extremamente romântico, muito em sintonia com o universo do diretor.

O título do filme em língua original é *Fa Yeung Nin Wa*, que significa *Anos Como Flores*. Wong Kar-Wai inicialmente pensou em intitular o filme *Uma História Sobre Comida* (é interessante notar como as refeições adquirem um papel proeminente no filme). O título em inglês foi escolhido pelo próprio diretor. Ele estava em Cannes, os organizadores do festival lhe pediram para propor um título em inglês, ao que ele inicialmente propôs *Segredos*, rejeitado pelos organizadores. Então, *In the Mood for Love* lhe ocorreu quando estava escutando o cantor Bryan Ferry interpretando uma canção do grupo Roxy Music intitulada *I'm In the Mood for Love* (o leitor pode escutar um trecho dessa música no site Amazon.com, no seguinte link, onde se deve clicar no botão *Listen* colocado ao lado do título da música: <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/B00001QGQA/104-3658849-6725565?v=glance>).

O filme começou a ser rodado em Pequim, mas teve que ser deslocado para Macau e Hong Kong quando as autoridades chinesas pediram para ver o script (inexistente, graças à improvisação acima citada), e teve as cenas supostamente passadas em Singapura, filmadas em Bangkok. Finalmente, a última cena foi filmada nas ruínas históricas do templo Angkor Wat no Camboja.

A temática do filme aborda a natureza arbitrária do amor, e a noção do momento perdido. O roteiro emprega a marca registrada de Wong Kar-Wai, aquela da retórica da interseção e do encontro faltoso, na qual seus personagens trilham caminhos cruzados. À moda do diretor, o enfoque é simultaneamente colocado em um par de personagens (o que já se via em *Days of Being Wild*, *Amores Expressos*, e *Fallen Angels*). Aqui, o foco cai sobre Chow Mo-Wan (encarnado por Tony Leung Chiu-Wai) e Su Li-Zhen Chan (a lindíssima atriz chinesa Maggie Cheung Man-Yuk). Inserimos aqui uma advertência para o leitor: vamos revelar todos os elementos da história, nos mínimos detalhes; para não estragar a surpresa, melhor seria ver o filme primeiro, e depois voltar a essa página para ler nossos comentários. Aqueles que já viram o filme podem pular esta parte, apesar de que, ressaltamos nela, vários elementos visuais simbólicos.

### **O enredo**

É um pouco difícil seguir o enredo devido aos nomes chineses pouco familiares. Vamos inserir aqui uma lista com os nomes dos personagens, e o leitor poderá consultá-la de tempos em tempos, se houver dúvida. Lembrem-se novamente que os sobrenomes são escritos antes dos prenomes.

*Eis aqui os personagens:*

*Chow Mo-Wan* – Homem jovem, jornalista e escritor, que aluga um quarto de em um apartamento da família Koo, onde vive com sua esposa, cujo nome não é revelado, e que trabalha em uma agência de viagens

*Su Li-Zhen* – Jovem mulher, secretária, que aluga um quarto na pensão da senhora Suen, onde vive com seu esposo Chan. A pensão está localizada no apartamento vizinho ao da família Koo

*Senhor Chan* – Homem de negócios, marido de Su Li-Zhen

*Senhora Suen* – Proprietária da pensão onde vivem Su Li-Zhen e o senhor Chan

*Ah Ping* – Homem de meia idade, amigo de Mo-Wan, boêmio e mulherengo

*Senhor Ho* – patrão de Su Li-Zhen

## Outros moradores da pensão, figurantes sem nome

Dividiremos o filme em quatro partes, que podemos resumir assim: na primeira, há a apresentação dos personagens, com tomadas curtas e nervosas, que vão introduzindo pouco a pouco a problemática da infidelidade dos esposos dos protagonistas. Na segunda, os atores principais se dedicam ao jogo de encenações no qual tentam reproduzir o caso que os respectivos esposos estão vivendo. Na terceira parte, eles perdem o controle da encenação, e passam a encenar o próprio amor nascente. A segunda e terceira partes, apresentadas, de certa forma, à moda de memórias que se tenta congelar, são ricas em cenas acompanhadas de fundos musicais tocantes, com efeitos de câmara como congelamento e câmara lenta. Na quarta parte, o tema é a renúncia e o desencontro, e a câmara torna-se lânguida e melancólica, em longas tomadas, e até o caráter da música de fundo muda.

### **Primeiro Ato**

O filme abre com o seguinte letreiro: “É um momento de desassossego. Ela abaixa sua cabeça para dar-lhe uma oportunidade de chegar mais perto. Mas ele não pode fazê-lo, por falta de coragem. Ela volta-se, e vai-se embora. Hong Kong, 1962”.

Su Li-Zhen fala com a proprietária de uma pensão, a senhora Suen, e aluga um quarto. Vemos Mo-Wan subir a escada e pedir o mesmo. Dona Suen lhe recomenda o apartamento ao lado que também está alugando um quarto. Vemos em seguida as duas mudanças sendo feitas no mesmo horário, o que provoca certa confusão a respeito de onde devem ser colocados os móveis. Vemos que os destinos de Mo-Wan e Su Li-Zhen já começam a se entrelaçar. Eles dialogam a respeito de revistas que foram entregues no quarto errado, e ele lhe pergunta: “Como devo chamá-la?” Ela responde: “O nome de meu marido é Chan.” Na próxima cena, Su Li-Zhen e a esposa de Mo-Wan cruzam-se na escada. Não vemos o rosto da última, que volta a aparecer novamente de costas, fazendo uma refeição à mesa da dona da pensão. Su Li-Zhen está presente também, e as duas mulheres então são vistas juntas, ambas em vestidos sensuais, a cena é em câmara lenta. Ouvimos pela primeira vez a música *Yumeji's Theme* (detalhes sobre essa música serão

dados em nosso comentário) e Su Li-Zhen acaricia as costas de seu marido Chan, cujo rosto também não aparece. Na próxima cena Su Li-Zhen pede ao marido que lhe traga duas bolsas idênticas, encomenda do patrão dela que deseja presentear tanto a esposa quanto a amante. Vemos Su Li-Zhen em seu escritório, com um grande relógio de parede Siemens ocupando mais da metade da tela.

A câmera vai e volta entre cenas diferentes, Su Li-Zhen se prepara para ir à rua comprar comida, e ao ser convidada a jantar com a proprietária da pensão, diz que na verdade apenas quer apanhar ar fresco. A sensação de confinamento e opressão continua na próxima cena, onde vemos a esposa de Mo-Wan no trabalho, mas por detrás de um buraco elíptico de um biombo. As cenas curtas continuam, e a senhora Suen sugere a Su Li-Zhen que peça ao marido que compre mais daquelas bolsas, sendo uma também para que Mo-Wan a dê à sua esposa. Nas cenas curtas, vamos notando que algo não está certo, há constantes referências ao fato de que a esposa de Mo-Wan volta sempre tarde para casa, e uma panela de cozinhar arroz que ele encomendou ao esposo de Su Li-Zhen numa curta cena anterior, já foi paga pela sua esposa, sem que ele soubesse disso. Vai se delineando a noção de que a esposa de Mo-Wan tem uma vida secreta, longe dele, a qual ele desconhece.

O primeiro ponto de contato entre Mo-Wan e Su Li-Zhen ocorre quando eles descobrem o mútuo interesse pela literatura de artes marciais (as histórias do gênero Wuxia), que ela adora ler, e ele sonha em escrever. A esposa de Mo-Wan aparece ao telefone dizendo a ele que não a venha buscar no trabalho pois ela tem que trabalhar até mais tarde. Ele vai assim mesmo, e fica sabendo que ela já saiu. As duas cenas são filmadas com a câmara na mesma posição, atrás do orifício do biombo. *Yumeji's Theme* toca novamente, enquanto Su Li-Zhen se desloca em câmara lenta, indo comprar comida. Ela parece estar muito deprimida. Mo-Wan é visto nos mesmos locais, esperando que sua esposa volte para casa.

Na próxima cena, em uma conversa com seu amigo Ah Ping, Mo-Wan fica sabendo que sua esposa foi vista na rua com outro homem. Agora é a vez de Su Li-Zhen suspeitar de algo, pois ela escuta vozes – uma masculina, uma feminina - no quarto da esposa de Mo-Wan, bate à porta (num ângulo de câmara inusitado, vemos as costas da esposa de Mo-Wan no canto lateral direito da cena, refletida num espelho), mas a vizinha



lhe diz que está sozinha. Ao retornar ao quarto, a esposa de Mo-Wan diz: “Era a sua mulher”.

Finalmente, nesse ponto da história, ficamos sabendo que há um caso entre a esposa de Mo-Wan e o marido de Su Li-Zhen. A câmara mais tarde aproxima-se lentamente de um velho espelho na parede, pelo qual vemos um canto do quarto e o banheiro, onde uma mulher chora ao banhar-se. Parece ser a esposa de Mo-Wan, que havia dito ao amante que se ele não se separasse da própria esposa, os dois não deveriam mais se encontrar. Uma mão masculina bate à uma porta - não vemos o que se passa em seguida. Há um corte para o escritório onde trabalha Su Li-Zhen. Como sempre, a câmera delicia-se em passear dos pés até a cabeça por seu corpo sensual, vestido num estonteante padrão floral. Ela diz ao patrão que as pessoas notam as pequenas coisas quando elas prestam atenção.

A terceira ocorrência da música *Yumeji's Theme* mostra outra ocasião em que Mo-Wan e Su Li-Zhen se cruzam pelas escadas e corredores. Chove, e ela parece desesperada, juntando algumas lágrimas às gotas de chuva, que são filmadas lentamente a cair ao chão.

Duas cenas mais tarde, vemos uma bela cena, que demonstra o domínio seguro e a sutileza da direção de Wong Kar-Wai: Mo-Wan e Su Li-Zhen em um restaurante, ao som de Nat King Cole (“Aquellos ojos verdes...”, letra completa mais abaixo). A câmara se desloca rapidamente em close de um rosto a outro, como a indicar a tensão que sobe, quando os dois se perguntam sobre as bolsas de mão e as gravatas que receberam de presente dos cônjuges, e que são idênticas a outras que eles viram, trazidas pelos cônjuges em supostamente separadas viagens a negócios, indicando que na verdade os dois amantes viajaram juntos. A música cessa, como a marcar o momento solene em que todas as dúvidas sobre o caso se dissipam, e grande tristeza se instala nas faces dos dois. Com a constatação já realizada, a música retoma subitamente, enquanto a fumaça do cigarro de Mo-Wan desenha círculos efêmeros no ar, como a dizer da volatilidade do amor. A câmara lenta em seguida acompanha os dois protagonistas que andam pela rua, ao som de Nat King Cole cantando a segunda estrofe da música *Te Quiero Dijiste*, na cena que encerra nitidamente o primeiro ato, marcada pelas palavras de Su Li-Zhen: “Fico tentando imaginar como tudo começou entre eles”.

Te quiero dijiste  
Tomando mis manos  
Entre tus manitas  
De blanco marfil  
Y senti en mi pecho  
Un fuerte latido  
Despues un suspiro  
Y luego el chasquido  
De un beso febril

Munequita linda  
De cabellos de oro  
Dos dientes de perla  
Labios de rubi  
Dime si me quieres  
Como yo te adoro  
Si de mi te acuerdas  
Como yo de ti

A veces escucho  
Un eco divino  
Que envuelto en la brisa  
Parece decir  
Si te quiero mucho  
Mucho mucho mucho  
Tanto como entonces  
Siempre hasta morir

A veces escucho  
Un eco divino  
Que envuelto en la brisa  
Parece decir  
Si te quiero mucho  
Mucho mucho mucho  
Tanto como entonces  
Siempre hasta morir

A veces escucho  
Un eco divino  
Que envuelto en la brisa  
Parece decir  
Si te quiero mucho  
Mucho mucho mucho  
Tanto como entonces  
Siempre hasta morir  
Siempre hasta morir  
Siempre hasta morir

## Segundo Ato

Na segunda parte, os dois protagonistas se dedicam ao jogo de reproduzir, como se fossem atores, os momentos que imaginam terem se passado entre os dois amantes. As imagens são belas, começam sempre pelas sombras dos dois refletidas na parede (a marcar que não se trata deles mesmos, mas de um simulacro). Eles se alternam em diferentes possibilidades, tentando entender quem tomou a iniciativa.

Mo-Wan e Su Li-Zhen estão juntos novamente na próxima cena, jantam sob a música de Nat King Cole, tentando reproduzir o que os esposos teriam ordenado no menu. Su Li-Zhen quase engasga com o tempero, mas prossegue, dizendo: “Sua mulher gosta da comida apimentada”. A cena é tingida de cores verdes, e as frases cantadas por Nat King Cole – aqueles olhos verdes que nunca beijarei – começam a indicar a atração impossível entre os dois protagonistas.

Aquellos ojos verdes  
de mirada serena,  
dejaron en mi alma  
eterna sed de amar.  
Anhelos y caricias,  
de besos y ternuras.  
De todas las dulzuras  
que sabían brindar.

Aquellos ojos verdes,  
serenos como un lago,  
en cuyas quietas aguas  
un día miraré.

No saben las tristezas  
que en mi alma han dejado  
Aquellos ojos verdes,  
que yo nunca besaré.  
No saben las tristezas  
que en mi alma han dejado  
Aquellos ojos verdes,  
que yo nunca olvidaré.  
Aquellos ojos verdes,  
que yo nunca olvidaré.

Aquellos ojos verdes  
serenos como un lago  
en cuyas quietas aguas  
un día me miré,  
no saben las tristezas  
que a mi alma le dejaron

aquellos ojos verdes  
que ya nunca besaré

Segue-se uma cena em que a esposa de Mo-Wan lhe escreve do Japão, a carta vai parar nas mãos de Su Li-Zhen, e ouvimos sua voz a conversar com Mo-Wan por telefone – a cena é inteiramente preenchida pelo grande relógio Siemens.

Vem a quarta ocorrência de *Yumeji's Theme*, com belíssimas cenas em close no rosto dos dois protagonistas, o vestido dela é vermelho vivo, eles agora encenam um encontro num quarto de hotel, ela inclina a cabeça, ele nada faz, ela volta-se e caminha para a porta (trata-se de episódio ao qual o letreiro no início do filme fez referência), a câmara pula subitamente para o táxi no qual voltam para casa. Chove muito (a chuva parece marcar os momentos de maior desespero).

Nas próximas cenas, o relacionamento de Su Li-Zhen e Mo-Wan torna-se mais real, eles conseguem falar um com o outro do ponto de vista próprio, e não simplesmente reproduzindo o que imaginam ter se passado entre os esposos. Ela cozinha xarope de sésamo para ele, e ele a convida a ajudá-lo a escrever suas novelas de Wuxia.

*Yumeji's Theme* toca novamente, vemos Mo-Wan de costas, cabeça baixa, com a fumaça do cigarro tecendo mais redemoinhos no ar, e Su Li-Zhen simultaneamente é vista através de frestas em seu escritório; a câmara volta para Mo-Wan e dessa vez é em seu escritório que aparece um relógio. Surge então uma cena no quarto de Mo-Wan, eles estão dialogando sobre os textos de Wuxia, quando uma comoção ocorre do lado de fora, os vizinhos voltam mais cedo do que eles supunham, trazendo Ah Ping que está bêbado. Su Li-Zhen então se vê presa no quarto de Mo-Wan, sem poder sair, enquanto os vizinhos festejam e jogam mahjong. Outro belo jogo de câmara se desenrola, no qual vemos metade do corpo de Su Li-Zhen, e dois espelhos refletindo a imagem um do outro mostram o rosto de Mo-Wan. Os dois passam quase 24 horas juntos, esperando uma oportunidade para que ela saia do quarto dele sem ser vista. Ela o faz, usando um sapato social da esposa de Mo-Wan e deixando seu chinelo para trás, para que ninguém note que ela não está vindo do trabalho.

Na próxima cena, Mo-Wan a convida novamente a ajudá-lo na escrita de suas novelas, e diz que vai alugar um apartamento para que eles possam fazê-lo lá: “Não há nada entre a gente, mas o que os outros haveriam de pensar?” Ela se recusa. Nat King

Cole entra novamente na trilha sonora – o tema de *Aquellos Ojos Verdes* se repete (parece marcar os momentos em que o amor que ele começa a experimentar por Su Li-Zhen é genuíno, e não uma encenação), e vemos que ele alugou o apartamento assim mesmo. Su Li-Zhen telefona a Mo-Wan no trabalho, com deslumbrante vestido verde - estaria ela começando a interessar-se por ele também? Num outro dia, ele liga para ela, que vai encontrá-lo no novo apartamento, bastante perturbada, com uma capa vermelha, sobe as escadas, fica indecisa, desce novamente, e finalmente bate à sua porta. A câmara corta para ela saindo do apartamento, eles conversam casualmente na porta, não sabemos o que se passou. Aparentemente nada, pois ele diz a ela: “não pensei que você viria”. Ela responde: “não seremos como eles”. A porta se fecha, e vemos o número: 2046. A câmara congela o andar dela, e *Yumeji's Theme* toca mais uma vez.

### **Terceiro Ato**

Começa a terceira parte: ela se veste de verde novamente, eles colaboram no livro, se olham ternamente, a encenação parece ter ficado para trás, riem um para o outro enquanto jantam juntos. São, como sempre, cenas belíssimas que fazem extensivo uso dos espelhos e da câmera lenta, permitindo que a música *Yumeji's Theme* (aqui não se trata de uma nova ocorrência, e sim da continuação mais demorada da música iniciada na cena anterior) se desenrole por mais tempo e se torne menos melancólica e mais festiva. Entretanto, em seguida eles voltam a encenar o caso dos esposos, ela tenta ensaiar uma maneira de confrontar o marido adúltero, perguntando-lhe diretamente se ele tem uma amante. No ensaio, quando Mo-Wan, no papel do marido dela confirma o caso, ela chora, diz que não esperava que doesse tanto, e se abraça a ele, que lhe diz: “É só um ensaio”.

Na próxima cena, a senhora Suen dá a Su Li-Zhen a opinião de que ela deve sim se divertir quando o marido não está, mas não pode exagerar. Su Li-Zhen diz a Mo-Wan por telefone que não devem mais se ver tanto pois a proprietária da pensão está desconfiada. Introduce-se um elemento de realidade no faz-de-conta, parece que o não-caso deles, apenas fingido, está fazendo efeitos como se fosse real, e é assim que eles passam a se sentir. Su Li-Zhen, ao invés de sair para comprar comida, aceita pela primeira vez o constante convite da senhora Suen, para compartilhar uma refeição com

todos os moradores da pensão. *Yumeji's Theme* toca agora, enquanto ela olha pela janela e bebe lentamente de um copo, com o olhar melancólico. A câmara corta para Mo-Wan, sorrindo com os colegas de trabalho, mas ele também fixa o olhar no infinito e põe-se melancólico. Mo-Wan liga para ela, ela não liga de volta. Chove novamente. Ele a vê numa marquise, esperando a chuva passar. Ele enfrenta a chuva, e vai buscar um guarda-chuva para ela, mas ela recusa-se a usá-lo. Ele então fica a lhe fazer companhia, diz que vai-se embora para Singapura, quer uma mudança de cenário, está cansado de toda a fofoca. Ela lhe pergunta, “sabemos que não é verdade, então por que se preocupar?”. Ele então lhe confessa seu amor, e diz que como ela não vai deixar o marido, ele deverá partir. “Não pensei que você fosse se apaixonar por mim,” ela diz. “Nem eu,” responde ele. “Eu queria saber como os dois começaram. Agora sei. Sentimentos podem se insinuar assim, pouco a pouco”. Ele lhe pede um último favor, mais uma encenação, na qual ela lhe diria que não podem mais se ver. Ela o faz, e ele se vai pela rua deserta. No entanto, ela se põe a chorar, ele volta e lhe diz de novo, “é só uma encenação.” A mudança de ângulo é notável. Agora, eles encenam o próprio amor, e se abraçam, ela chora muito. Vem a cena em um táxi na qual ela diz: “Não quero ir pra casa hoje,” e pousa a cabeça em seu ombro, ele toma a sua mão. (Como discutiremos mais abaixo, nos extras do DVD, há cenas apagadas que ocorrem logo depois dessa cena do táxi, e que parecem indicar que eles finalmente fizeram amor.)

### Quarto Ato

Começa a quarta e última parte, inteiramente feita de desencontros. A cena corta para um rádio, no qual a locutora diz que o marido de Su Li-Zhen lhe envia do Japão uma canção de feliz aniversário. A câmara se desloca entre duas paredes, mostra Su Li-Zhen de um lado, Mo-Wan de outro, nos respectivos quartos, a câmara vai e volta, ela parece muito triste. Toca o telefone. Mo-Wan pede a Su Li-Zhen que vá com ele para Singapura. Relógios aparecem de novo, enquanto Nat King Cole canta a canção cubana de Osvaldo Farrés: *Quizas, Quizas, Quizas* (Talvez, Talvez, Talvez):

Siempre que te pregunto  
Que, cuándo, cómo y dónde

Tú siempre me respondes  
 Quizás, quizás, quizás  
 Y así pasan los días  
 Y yo, desesperando  
 Y tú, tú contestando  
 Quizás, quizás, quizás  
 Estás perdiendo el tiempo  
 Pensando, pensando  
 Por lo que más tú quieras  
 ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?  
 Y así pasan los días  
 Y yo, desesperando  
 Y tú, tú contestando  
 Quizás, quizás, quizás

Parece que o “talvez” da música não se torna realidade, parece que ela diz não – nós espectadores não ouvimos a resposta dela, mas ele se afasta, fecha a porta atrás de si, caminha pelo corredor, e a câmara congela o movimento dele assim como tinha feito com ela.

Su Li-Zhen desce as escadas às pressas, e na próxima cena está sozinha no quarto do apartamento, vestida de verde. Ela foi ao encontro, mas ele já tinha desistido e se foi. Ela chora. Ela se recorda das palavras dele convidando-a a ir para Singapura.

Vemos um céu azul e os dizeres Singapura, 1963. Alguém diz ao telefone que o senhor Chow Mo-Wan foi trabalhar. Não aparece ainda quem é que o estaria procurando. Na próxima cena, Mo-Wan procura algo em seu quarto, reclama com o gerente do hotel que algo está faltando, pergunta se alguém esteve no seu quarto. Vê um cigarro com marcas de batom. Em seguida, vemos Mo-Wan em um bar, onde ele diz a seu amigo Ah Ping que antigamente, se alguém tinha um segredo, ia a uma montanha, furava um buraco numa árvore, e confiava o segredo ao buraco. Depois a pessoa cobria o buraco com lama, e o segredo ficava lá para sempre. Ping, como sempre meio grosseirão e direto, diz que isso é uma coisa boba, que era melhor ir transar com alguém. Mo-Wan diz, “não sou como você”. Ping lhe pede que conte o seu segredo, Mo-Wan diz que não há segredo algum.

Vemos a mão de Su Li-Zhen num corrimão, e depois a vemos no que parece ser um quarto de hotel. O vestido é azul. Ela pega uma cigareira e a leva aos lábios – ela parece ter ido ao hotel em Singapura e entrado no quarto de Mo-Wan **dflgh** – essa invasão do espaço pessoal sem se fazer anunciar já era um tema explorado por Wong Kar-Wai em *Amores Expressos*. Alguém chama Mo-Wan ao telefone, ele atende, mas do

outro lado da linha a pessoa nada diz. Nat King Cole canta *Quizas, Quizas, Quizas* novamente, e vemos que Su Li-Zhen estava na outra linha. Ela parece estar no mesmo hotel, e ao final da cena, vemos o par de chinelos que ela havia deixado no quarto de Mo-Wan em Hong Kong.

Um painel diz Hong Kong, 1966. Vemos Su Li-Zhen com o cabelo diferente (semelhante ao corte que a mulher de Mo-Wan costumava ter). Ela vai à pensão rever a proprietária, que lhe diz que está preocupada com a situação de Hong Kong, e que está de partida para o exterior. A senhora Suen quer vender o apartamento, e Su Li-Zhen pergunta por quanto. No apartamento ao lado, outros vizinhos moram agora, e Su Li-Zhen olha pela janela com os olhos cheios de lágrimas. Em seguida, de novo ao som de Nat King Cole, vemos Mo-Wan subindo as escadas do prédio, com um presente nas mãos. Ele também veio visitar sua antiga moradia, bate à porta e fica sabendo que a família Koo (de quem ele antigamente alugou o quarto) já se mudou há muito. Ele pergunta se a Sra. Suen ainda mora ao lado, o senhor diz: “Ela se foi. A situação está caótica. Todos estão indo embora”. “Quem mora lá?” pergunta Mo-Wan. “Uma mulher com o filho”. Mo-Wan lhe dá o presente que estava destinado a outra pessoa, e se vai, não sem antes parar à porta do antigo apartamento da Sra. Suen, e hesitar, enquanto Nat King Cole repete – “Talvez, talvez, talvez”. Um letreiro diz: “Aquela era já passou. Nada do que pertencia a ela existe mais”. Na próxima cena, vemos Su Li-Zhen com o filho (há grande controvérsia a respeito desse ponto. Seria o menino filho de Mo-Wan? Ele parece ter mais de três anos de idade. Discutimos esse ponto mais abaixo).

Outro letreiro diz: “Camboja, 1966”. Vemos imagens da chegada do General De Gaulle ao país, comentadas em francês. A seguir, vemos o templo Angkor Wat. Mo-Wan põe o dedo num buraco da parede, e então sussurra algo dentro do buraco. A câmera gira ao redor do templo, num efeito belíssimo, vemos Mo-Wan de costas, ele então se afasta, várias tomadas do lindo templo se seguem, e finalmente vemos o buraco, coberto com um tufo de grama. A música é extremamente pungente (*Angkor Wat Theme*), e a câmara passeia languidamente pela maravilhosa paisagem em ruínas. Tanto a imagem das ruínas do século XII, como o fato de agora a trilha sonora usar uma música totalmente diferente e ainda mais melancólica, indicam que o amor de Mo-Wan e Su Li-Zhen se perdeu para sempre.



Vem o último letreiro: “Ele se lembra daqueles anos que se esvaneceram. Como se ele olhasse pelo vitral empoeirado de uma janela, o passado é algo que ele poderia ver, mas não poderia tocar. E tudo que ele vê é embaçado e indistinto”. Fim. Rolam os créditos, ao som de *Yumeji's Theme*, em fundo vermelho vivo.

### **Comentário**

*Amor à Flor da Pele* é um filme sobre duas almas que se apaixonam no tempo errado e no lugar errado, feitas uma para a outra mas incapazes de ficarem juntas. O filme abre com um letreiro dizendo “É um momento de desassossego (...) Hong Kong 1962”. A história, então, passa-se 13 anos após a revolução comunista na China, quando Hong Kong ainda era uma colônia britânica, mas já sofria da incerteza quanto a seu próprio futuro, devido à expiração do tratado colonial que previa a reincorporação ao território chinês em 1997. Curiosamente, trata-se do período no qual o próprio diretor chegou a Hong Kong enquanto menino, o que, provavelmente, é uma das razões para os toques de nostalgia inseridos em sua abordagem. O desassossego é tanto cultural, quanto pessoal: os personagens são pegos em um momento de mudança, em um “antes” e “depois”, expresso em outro letreiro, aquele que diz que aquela era já passou, e que nada do que pertencia a ela existe mais. O tema da identidade inexoravelmente definida pelo passado que não volta mais ocorre no filme em vários momentos, como quando a proprietária da pensão diz que ela não consegue jogar nada fora. A câmara se detém demoradamente e várias vezes na face de relógios, numa tentativa de capturar o tempo que está sempre avançando (no seu filme anterior *Days of Being Wild*, que é, de certa forma, o primeiro segmento da história contada em *Amor à Flor da Pele* e continuada em *2046* – o mesmo número da porta do apartamento alugado por Mo-Wan – o momento mais marcante é aquele em que um personagem convida a outra a se tornarem “amigos por apenas um minuto”). A música também marca a questão do tempo, através da repetição incessante do mesmo *leitmotiv*. Em duas cenas, vemos os protagonistas de costas, afastando-se, e a câmara congela o movimento deles, em outra tentativa de parar o tempo e capturar sua essência.

A estética visual pós-moderna dos filmes de Wong Kar-Wai (chamada por alguns de “Estética MTV”) que é tão nítida em *Amores Expressos*, em *Amor à Flor da Pele* cede espaço, de certa forma, para uma composição mais intimista e contida, comentada por inserções literárias, com frases escritas em letreiros.

A paisagem urbana do filme é outra marca registrada do autor. As grandes cidades asiáticas têm alta densidade demográfica, as pessoas estão cercadas por multidões e convivem em espaços diminutos. O tema evocado é aquele do “tão próximo, mas tão distante”, no qual os habitantes desse espaço urbano se esbarram sem cessar, mas não se tocam, numa busca incessante pela identidade em meio a um ambiente alienante.

Para compreender esse filme, o espectador deverá prestar atenção a cada detalhe sutil. O filme lida muito com o que não é mostrado ao espectador, com o que não é dito, requerendo então um esforço significativo da parte do público. A repetição constante da música, as belas cores, os vestidos de Li-Zhen que mudam constantemente (foram 46 vestidos no estilo *cheong san*, embora nem todos tenham sobrevivido à edição final), o caso que não sabemos se ocorre ou não entre os dois protagonistas, a cena final em Angkor Wat, são todos elementos que se combinam para apelar às nossas emoções, nossa nostalgia pelas coisas passadas, nossa romantização do amor ideal.

O filme é vivido no passado, não apenas literalmente (os anos 60), mas também em relação à vida dos protagonistas. Os eventos se desenrolam como memórias, portanto as cores vibram com uma qualidade etérea, como se elas não fossem reais, como se mostrassem algo que só pode ser capturado após o acontecido, porque quando as pessoas tomam parte nos acontecimentos, não se dão conta do que está se passando. A repetição da música e as sequências incrivelmente lentas em certos momentos procuram exprimir essa irrealidade da captura do tempo passado.

Mo-wan e Su Li-Zhen se apaixonam profundamente, mas devem a formação desse amor aos seus esposos adúlteros, portanto, o amor deles é baseado em traição, e é condenado desde o início a ser manchado por essa traição, mesmo que ela não seja a deles. Esse pecado original parece ser o obstáculo principal para que eles se deixem levar pelo novo amor. Wong Kar-Wai, então, pinta um inefável retrato de um amor contido, quase perverso na expressão do vívido desejo de se ver nos braços da pessoa amada, sabendo que isso não poderá ocorrer, mesmo que essa pessoa esteja a centímetros de

distância. Foi esse o elemento que inspirou Sofia Coppola quando dirigiu *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003).

A tensão erótica entre os dois protagonistas é tão óbvia, que os espectadores sentem o impulso de gritar com eles para que eles caiam nos braços um do outro. Entretanto, ao invés de mostrar a consumação do caso, Wong Kar-Wai escolhe falar sobre aquele momento fugidio da vida no qual certas coisas poderiam ou deveriam ter acontecido, ou talvez até tenham acontecido mesmo, mas nunca o saberemos.

Vários debates sobre esse filme, em entrevistas e em “chat rooms”, especulam sobre a identidade do filho de Su Li-Zhen mostrado numa das cenas finais. Teria a criança sido gerada por Mo-Wan? Na versão em DVD da coleção Criterion, há cenas que foram apagadas da versão cinematográfica. Uma das cenas, intitulada Quarto 2046, mostra os dois protagonistas no que parece ser uma preparação acanhada para fazerem amor. Em um certo momento, fica claro que eles estão ensaiando como a coisa deve ter se passado entre os esposos adúlteros, e não se dispõem a prosseguir. Mais tarde, logo após a cena no táxi no qual ela diz “Não quero ir para a casa hoje à noite”, (cena que figurou na versão cinematográfica) há outro trecho apagado no qual ouvimos gemidos e ruídos vindo dos dois, com alguns movimentos corporais que são mostrados parcialmente em uma visão obstruída. Seria essa uma cena de sexo? Obviamente Wong Kar-Wai preferiu não se pronunciar explicitamente sobre isso, tanto é que ele apagou essas cenas da versão final. Se Mo-Wan e Su Li-Zhen consumaram o amor deles, foi algo compartilhado em privado, algo que as audiências podem apenas especular a respeito. Esta é a poesia de Wong Kar-Wai: um cinema no qual o que é mostrado pela câmara, só o é para dar pistas sobre a intangibilidade daquilo que não é mostrado.

Na cena final, Chow Mo-Wan tem que compartilhar seu segredo com o buraco na parede do templo cambojano, pois ele não pode compartilhá-lo com mais ninguém, muito menos com a mulher amada. Ele se condena então a lembrar para sempre esse amor que nunca se manifesta, sempre vivendo no passado, sempre tentando superar o acontecido mas se vendo incapaz de fazê-lo, como veremos na continuação da história, contida no filme *2046*. Ao dar seu segredo para o buraco no templo, ele admite que seu amor por Su Li-Zhen é real, algo do qual ele tem saudade, mas que ele inexoravelmente jogou fora.

Separar-se de alguém a quem ainda se ama, não por disputa mas por necessidade ou inevitabilidade, é uma experiência humana extremamente dolorosa.

A cena na qual o senhor Chow quase bate à porta, atrás da qual sua amada está com uma criança que talvez seja sua, indica o sentido daquilo que é aleatório, o cruzamento nos vários fios de uma vida, aquilo que poderia ter sido mas não foi, deixando no espectador um sentimento de lamento – Chow pode ser um pai mas não o sabe, Su Li-Zhen poderia ter um parceiro a quem ela ama mas não o tem, o menino poderia encontrar seu pai se é que o pai é esse mesmo, mas não o faz - são buracos na vida, que são confiados a buracos na parede de templos, vidas esburacadas porque são vidas, e não scripts.

Do ponto de vista psicanalítico, o filme é uma bela ilustração de uma das máximas da escola lacaniana: amar é dar o que não se tem. O que cada protagonista doa para o outro, é feito de ausência, falta, sombra e simulacro, ânsia por um preenchimento que nunca se materializa. Outra ilustração proeminente no filme, é aquela da impossibilidade do encontro com o objeto. Os dois apaixonados estão sempre próximos, mas a verdadeira interseção dessas linhas de destino nunca é possível, eles navegam pela vida em paralelo mais do que em conjunção.

A narração do filme é ligeiramente fragmentada: às vezes é onisciente, outras vezes é restrita. Há longos trechos de narração onisciente no início do filme, que criam o suspense em relação à descoberta do caso dos dois esposos. No miolo do filme, porém, a narração migra para o estilo restrito, no qual, na maior parte das vezes, a câmara acompanha os momentos em que os dois protagonistas estão juntos. Na última parte do filme, a narração volta a ser onisciente, na qual o espectador sabe que os dois protagonistas estão tão próximos, mas não sabem o que se passa com o outro. Essa migração entre narrações diferentes é consistente com o estilo do diretor. Para Wong Kar-Wai, a vida é uma soma de episódios vividos no dia-a-dia, sem um roteiro unificador. Estamos constantemente mudando, constantemente formando e quebrando laços, em busca de viver o momento, mas sempre lembrando o passado e olhando para o futuro. Lidamos com a dor e a felicidade, sabendo que o fim é inevitável. O cinema de Wong Kar-Wai encapsula essa tensão do desespero e da ânsia por uma vida fugidia, e ao fazê-lo, o final de seus filmes parece nunca terminar verdadeiramente (daí o fato de que a

mesma história passa de filme para filme), não há um pacote completo no qual todos os nós são dados, porque para o diretor, simplesmente não é assim que a vida é.

A câmera nesse filme é às vezes muito ativa, seguindo os personagens enquanto eles se deslocam pela cidade. Outras vezes, ela filma em câmara lenta, e congela movimentos. Outras vezes ainda, ela se esconde atrás de prateleiras, filma através de vãos e de corredores estreitos, obtém imagens quase que roubadas, como uma espiã, passando um clima de clandestinidade e confinamento. Notadamente, as faces dos dois esposos dos protagonistas nunca são mostradas, como que acentuando a distância, frieza e impessoalidade entre os protagonistas e seus parceiros. Outros elementos de linguagem de edição são extraordinários, como as imagens do general De Gaulle chegando ao Camboja, um efeito interessante que parece reconectar o espaço subjetivo com a história da época.

Quanto à trilha sonora, ela é absolutamente magnífica. O *leitmotiv* que se repete oito vezes durante o filme pertence à música *Yumeji's Theme* de Shigeru Umebayashi (originalmente composta para o filme japonês *Yumeji* fkhj – a história de um pintor e de suas modelos), que é, ao mesmo tempo, melancólica e graciosa, ecoando a dor e a ânsia dos personagens. Muitas outras músicas ocorrem no filme, às vezes baixinho, como pano de fundo que nem percebemos se não prestarmos atenção, mostrando óperas chinesas tradicionais e músicas populares da época, tanto chinesas quanto ocidentais. Tratam-se de peças que eram frequentemente tocadas em rádios de Hong Kong nos anos 60, indicando o cuidado de Wong Kar-Wai na recriação do ambiente. As peças mais proeminentes são as de Nat King Cole, cantando em espanhol. Nat King Cole era o cantor preferido da mãe do diretor. Há ainda uma música original escrita para o filme por Michael Galasso, a belíssima *Angkor Wat Theme*, que toca nas cenas filmadas no templo. Raramente vemos tão bela combinação da música com os efeitos visuais.

O desempenho de todos os atores, em nossa opinião, é uniformemente formidável, sem uma falha sequer. Os dois protagonistas dão um verdadeiro show de interpretação, e os coadjuvantes acrescentam grande naturalidade às cenas.

Uma curiosidade: para o leitor que tiver a oportunidade de visitar Hong Kong, a cena que se passa em um restaurante foi filmada lá, no restaurante Golden Bird localizado na Causeway Bay.

### **Os vinhos (colaboração da Sommelier Ana Maria Shall Gazzola)**

Em nosso pensamento (e sentimento) só surge um tipo de vinho para acompanhar esse extraordinário filme: grandes e belos vinhos brancos, sequíssimos, elegantes, discretos, equilibradíssimos, frescos, vivos, quase nervosos, mas de maciez acentuada, de leve a bom corpo com intensidade de boca bem presente e de boa permanência; na cor, amarelo palha a ouro claro brilhante, irisante com matizes oliva a dourado; nariz finíssimo, muito intenso e muito persistente com presença marcante do mineral, pedra de isqueiro e fumado, sem deixar de ter notas de vegetal como chá, capim limão, mel de flores, algo da maçã e pêra frescas e outras frutas brancas ou verdes também secas, avelãs, amêndoas e nozes verdes e até talvez um toque de pimenta branca; o retrogosto longo produzindo aromas de fim de boca de alta qualidade, intensos e persistentes de frutas brancas e chá de capim limão (cítricamente elegante), o fumê e leve especiaria.

Com estas características, não poderíamos deixar de sugerir um Pouilly-Fumé ou um Sancerre, ou então, nada menos que o maravilhoso Silex, todos do Vale do Loire na França. Como alternativas um pouco menores, propomos um Sauvignon Blanc do Vale de Casablanca no Chile ou um Albarinho espanhol (afinal, há músicas em espanhol no filme), bem seco. Esse vinho poderia evocar certos personagens do filme que se comportam de forma educada e elegante no trato, mas distante em calor humano, secos e frios, tolhendo e reprimindo as emoções, como o patrão de Su Li-Zhen, e em certos momentos, até o próprio Mo-Wan.

O filme mostra diversas cenas onde os personagens comem massas e arroz. Devido ao caráter ácido e doce do arroz preparado à moda oriental, seria difícil basear a escolha do vinho no casamento com esses pratos. Outros elementos do filme, entretanto, evocam possíveis características dos vinhos, como por exemplo, as ervas, o chá que se toma no filme quase todo o tempo, associando-se aos aromas de chá de erva cidreira ou o capim limão do vinho. A não ser no início, em que se ouve a palavra vinho numa comemoração, não se fala mais no assunto. Mas que vinho era? Isso fica por conta da criatividade de cada um. Acreditamos que pelo nível de informação das pessoas ali presentes, em relação à cultura do vinho e falta de poder aquisitivo, que deva ser um

vinho de baixa qualidade e tinto, que não combinaria em nada com a comida típica de lá. Para nós, se o vinho devesse ser escolhido em função das comidas servidas no filme, deveria ser um branco da uva Sauvignon Blanc, ou um espumante, também seco, talvez um Zero – brut naturel – mas fino e elegante, com bom equilíbrio e boa concentração no palato.

As roupas coloridas, mas discretas e distintas da personagem principal, remetem à cor amarela brilhante do vinho: cintila, mas é discreta, alegre sem ser chamativa como o sol da manhã; os lindos vestidos bem talhados de Su Li-Zhen e seu corpo esguio elegante se parecem com uma flute de champagne ou uma linda taça de pé alto para vinhos brancos. Seus lindos olhos e brincos que lhe dão um algo mais, um brilho, um ar mais leve e cintilante, a enfeitam como as bolinhas do champagne – perlage – como se fossem pérolas, que ela aliás usa bastante nos brincos. Essas imagens evocam também o vinho branco a brilhar e cintilar, além da fineza e elegância contida na estrutura dos grandes Pouilly-Fumés.

As pedras que aparecem sempre no filme em diversas formas e situações, e a chuva sempre caindo à noite, molhando o chão de pedras e as paredes, lembram o aroma mineral, assim como a fumaça dos cigarros, sempre a pairar no ar, evoca o aroma chamado de fumê ou de pedra de isqueiro – em francês, “pierre à fusil”.

Ainda as roupas coloridas e as manhãs frias e ensolaradas sugerem os aromas das frutas brancas frescas levemente ácidas como maçãs verdes, pêras, melão e marmelos.

A invisibilidade dos personagens que traem seus cônjuges, formando um par claramente transparente aos olhos dos traídos, remete à elevada limpidez e transparência do vinho branco. A cena embaçada da mulher chorando no chuveiro também sugere o vinho branco, que é bebido mais frio, fazendo com que a temperatura mais baixa embace a taça.

Essa cena da esposa de Mo-Wan lavando-se no chuveiro, onde ela chora, é bastante interessante. Não sabemos se ela chora devido ao fato de que o amante não se decide a separar-se da própria esposa, ou devido ao próprio sentimento de culpa que é um peso, mas que não a impede de continuar o caso, talvez pelo prazer e gozo alcançados no ato, ou até, quem sabe, pela satisfação inconsciente de estar rompendo regras naquele mundo tão organizado em castas e com pessoas tão submissas ao poder. Essas imagens

podem ser atreladas a várias características do vinho: o corpo médio mas de boa estrutura, que nos dá a sensação de força e peso quando o tomamos na boca, é leve e rígido; a intensidade de sua presença na boca; a longa persistência do aroma de boca que fica agradavelmente no retrogosto; o frescor, quase nervoso no caso desse tipo de vinho, que dá ao fundo de boca o gosto de leve amargor (vidas amargas), mas tão agradável e necessário na integração com notas de mineral, fumê e das frutas brancas frescas maduras. Trata-se de um retrogosto envolvente e complexo que apesar do amargor, nos leva sempre a querer mais um gole, pois está aliado à grande maciez que o envolve e o equilibra, quebrando a dureza cortante do ácido, assim continuamos a bebê-lo deliciosamente, nos proporcionando um grande, único e belo prazer.

### **Vinhos indicados**

Ideal seria um francês do Loire, como o Sílex.

Sauvignon blanc do Chile: Casablanca – Santa Isabel Estate, Amayna 2003.

Espanhol de Rias Baixas, ou da uva albarinho (que também é produzida em Portugal, como no vinho português Palácio da Brejoeira).

Finalmente, uma opção mais acessível e de menor preço, seria um Pinot Grigio italiano.

### **In the mood for wine**

**Abstract:** In this article we talk about the works of Chinese cinema director Wong Kar-Wai; first in general, then we focus in detail on his film *In the Mood for Love*. We present a summary of the plot, with descriptions of scenes and sound track. Next, we propose comments enlightened by psychoanalytical concepts such as the encounter with the object permeated by lack, and the Lacanian motto “to love is to give what one doesn’t have”. We suggest the idea of sipping a wine during the exhibition of the movie,



approaching sensorial characteristics found in the film that are bases for the choice of a wine that fosters the same sensations. Some specific wines are suggested.

**Key words:** Cinema; China; wines; romantic movies; Lacanian psychoanalysis

Recebido em 05/04/08

Aprovado em 20/05/08