

A CHINA [POR SUA AUSÊNCIA]: FRONTEIRAS E AFETOS NAS OBRAS DE WONG KAR-WAI E TSAI MING-LIANG

Daniel Fernandez Vilela²⁵
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO

O artigo tem como objetivo cartografar espaços de ausência e solidão em *Felizes Juntos* (*Chunguang Zhaxie*, 1997), de Wong Kar-Wai, e *Eu Não Quero Dormir Sozinho* (*Hei yan quan*, 2006), de Tsai Ming-Liang. A partir das conexões transculturais possíveis de serem estabelecidas na experiência do exílio vivenciada pelos personagens, pretende-se discutir a formação de territórios afetivos em que há uma reconfiguração das identidades, possibilitando formas de resistências à reificação dos valores humanos e outras estratégias de contato.

Palavras-chave: afeto; cinema e espaço; fronteira

CORPO DO ARTIGO

Em Kuala Lumpur, Malásia, há um prédio em construção: em seu centro, acumula-se água em um fosso. Vemos, de longe, o céu refletido na superfície líquida. Surge, daí, o desassossego: estamos longe do paraíso, há apenas – como nos lembra Bernardo Soares – um precipício refletido em outro: “Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos – um poço fitando o céu”. (PESSOA, 2006: 50). Apesar da possibilidade do eco, não há nenhum barulho ou chiado: apenas ausência. Anota Barthes (1981: 31): “a ausência conserva a cabeça sob a água”. É a água que preenche o fosso de *Eu não quero dormir sozinho* (*Hei Yan quan*, 2006 – de Tsai Ming-Liang, nascido malaio e radicado em Taiwan).

A solidão não é esta linha – reta – que se estende de uma margem à outra. Ao contrário, é ausência: das linhas e das formas, dos limites para os afetos. A solidão é afastada de fronteiras. Elas representam a interseção entre dois territórios, duas superfícies. Concebe uma troca de experiências, estabelecem o encontro com *o outro*: mais do que uma linha demarcadora do idêntico, que torna estável e mesmo enclausura certo conjunto de valores, a fronteira também representa “um lugar de instável, de passagem e transição para o outro, o diferente. (FRANÇA, 2003: 21).

²⁵ Graduando em Comunicação Social – Jornalismo (Ufes). Desenvolve monografia acerca das relações entre corpo e memória nos filmes de Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke. E-mail: danielf.vilela@gmail.com.

É nesta fronteira como instância de divisão, a linha geográfica que engendra uma comunidade política imaginada conforme descrita por Benedict Anderson (2008), que se encontram Yui-fai (Tony Leung Chiu-Wai) e Po-wing (Leslie Cheung). *Felizes Juntos (Chunguang Zhaxie, 1997)*, sexto filme de Wong Kar-Wai, inicia com um close nos passaportes de nacionalidade britânica dos personagens principais: um casal gay que pretende uma viagem romântica às Cataratas do Iguaçu. Talvez, como nos alerta Frédéric Monvoisin (2008: 297), há um certo caráter político de aviso nas ações do realizador – um cantonês radicado em Hong Kong desde 1958. Kar-Wai nos adverte que não estamos mais no campo das identidades tradicionais e dos estados de soberania, mas na experiência da intermediação entre as culturas: do transcultural.

FRONTEIRAS DILUÍDAS

Benedict Anderson (2008) concebe uma comunidade imaginada, assim definida porque seus membros jamais conhecerão ou encontrarão a maioria de seus compatriotas, mas que estabelece uma identificação coletiva, circunda certos valores e modos de vida, constituindo dessa forma uma nação e uma identidade nacional por uma adesão silenciosa de seus membros. É claro, como nos lembra Andréa França (2003: 23), que a expressão desse modelo é condicionada pelo objetivo de caracterizá-la junto ao surgimento do nacionalismo, fortalecendo-se sobretudo na sucessão das sociedades de soberania pelas disciplinares.

Nesse sentido, para discutir as obras em questão, é preciso localizar um outro tipo de comunidade de sentimento que seja capaz de abranger 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: 301). Nessa informatização da produção, os meios de comunicação possibilitariam uma outra forma de identificação a partir do momento em que seria capazes de reconfigurar a apreensão do cotidiano – já que seriam, nesse momento, portadores do sentido de distância entre observador e acontecimento – fornecendo “recursos para toda espécie de experiências de construção do eu em todo o tipo de sociedades e para todo o tipo de pessoas” (APPADURAI, 2004: 14).

Nessas comunidades de sentimento, a mídia não trabalharia apenas no nível do estado-nação, indo além, ao proporcionar *solidariedades transnacionais* “à medida que produz laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializadas.” (FRANÇA, 2003: 23). Ao estabelecer uma relação entre os meios de comunicação social e o fenômeno da migração – que justaposto

com o rápido fluxo de textos, imagens e sensações mediatizados produz uma nova ordem de instabilidade na produção de subjetividades – Appadurai localiza 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: 15)

É claro, como observa Edward Said, pensar as diásporas nessa nova etapa de modernidade significa repensar o *status quo* do exílio – que faz de Paris uma espécie de capital cosmopolita do exílio quanto celebração, em que Samuel Rosenstock assume essa identidade de 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: 49).

De certa forma, os meios de comunicação possibilitam a experiência do exílio ao fornecer um estado ser descontínuo – a partir do momento em que ajudam a estabelecer o comum como o instaurador de um vínculo (SODRÉ, 2006: 69) num consumo de afetos e sensações que se pretendem totalizantes, mas que não alcançam qualquer pluralidade. Mas proporcionariam também, um lugar de identificação – “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: 25) – implicando em novos mapas de pertencimento e afiliação translocais, em que paradoxalmente seria capaz de acentuar a singularidade de uma comunidade de diferentes.

Se Appadurai (2004: 15) considera que o estado-nação já não é “o principal árbitro de importantes transformações sociais”, a estabilidade proporcionada pela figura da fronteira – que demarca o outro e, por conseguinte, o eu – é rompida. A figura do semelhante se dilui nos quilômetros: o meu próximo pode estar daqui a quatro passos; daqui a quatro quilômetros. Em *Felizes Juntos*, Liu Yui-fai só encontraria seu semelhante, o taiwanês Chang, há dezoito mil quilômetros de casa. Rawang (Norma Atun) cuida de um estrangeiro, Hsiao-kang (Kang-sheng Lee), que mal pode contar os quilômetros que o separam de Taipei em *Eu não quero dormir sozinho*.

IDENTIDADES NÔMADES

A partir de uma noção deleuziana, Ackbar Abbas (1997: 15) procura distinguir nômades de migrantes, questionando-se qual delas seria aplicável à cultura hongconguesa. Diferenciam-se, pois o migrante vai em busca de *outro* lugar, concebendo uma marca identitária historicamente e politicamente apreensível: o pertencimento a um lugar de partida; já o nômade, ao contrário do que pressupõe o senso comum, não produz movimento, porque ele não retira-se de um lugar em direção a outro. Não há ponto de partida, sequer um de chegada: o deslocamento é igual a zero. Abbas compreende a identidade cultural de hongueconguesa a partir da possibilidade do nomadismo, em que os sistemas de encaixe e reencaixe identitários estão ligados a um processo de deturpação e desconhecimento, de acordo com Zhang (2002: 257), midiaticamente localizado²⁶.

Não à toa, numa das primeiras cenas de *Felizes Juntos* – em que Liu Yiu-fai e Ho Po-wing decidem dar um tempo no relacionamento após horas perdidos numa rodovia – Kar-Wai dedique uma temporalidade morosa, em planos em que os elementos se repetem à exaustão, sem uma evolução cronológica vigorosa. É impossível para os protagonistas serem felizes: nunca houve qualquer movimento, qualquer partida ou ponto de chegada. De fato, os dois nunca deixaram Hong Kong: como beduínos no deserto, são incapazes de recuperar os rastros que levaram ao último povoado ou de seguir aqueles que levarão ao próximo.

Os personagens de Tsai Ming-Liang também circulam num espaço desértico. Digo isso a partir de outra imagem deleuziana: a da serpente (DELEUZE, 1992: 226- 7) que encerra em si o programa das sociedades de controle²⁷; não há miséria de que o capitalismo informacional não possa se apropriar. Rasteja-se pela areia sem deixar marcas ou qualquer vestígio. Em *Eu não quero dormir sozinho*, nem mesmo as condições precárias em que vivem Hsiao-kang, Rawang e Chyi (Shiang-chyi Chen) impedem que eles se apropriem de identidades previamente estabelecidas por uma sociedade de consumo: de forma assustadora, vivem de todos os restos, dos escólios, daquilo que não serve mais – sobretudo quanto à assepsia, o desejo de limpeza burguês -, condicionando-

26 A partir de uma leitura de Abbas, Yingjin Zhang (2002) acredita que a representação midiática de Hong Kong – como um popular destino turístico, centro financeiro da Ásia ou ainda como uma colônia britânica de certa importância – promoveria uma identificação errônea da idéia do local e do global, promovendo fissuras na identidade cultural, afrouxando-a e possibilitando o consumo de uma visualidade “americana”, em busca de produzir uma memória transnacional baseada em mecanismos “semióticos” de dominação.

27 Em seu artigo Pos-Scriptum sobre as Sociedades de Controle, o filósofo francês Gilles Deleuze indicava alguns aspectos que poderiam distinguir as sociedades disciplinares, identificadas por Michel Foucault num período que se estende do século XVIII até a Segunda Guerra Mundial, cujas principais características seriam a suposta ausência de limites definidos e pela instauração de um tempo contínuo em que os indivíduos estariam enredados numa espécie de formação permanente.

se a recuperação de vestígios de experiência, da presença constante de um anônimo que não organiza a posse, mas o usufruto.

A trama de *Eu não quero voltar sozinho* gira em torno de diversas apropriações, em que mesmo aquilo que já era considerado velho ou inadequado para o consumo é reassimilado. É num colchão descartado – recuperado por trabalhadores malaios – em que Hsiao-kang chega até Rawang. Mais que isso, quando uma neblina tóxica toma conta de Kuala Lumpur, os personagens darão novos usos a objetos – sacolas plásticas e pratos descartáveis – na confecção de máscaras de respiração. O capitalismo, capaz de tornar até seus escólios mercadoria, processa nessas máscaras identidades igualmente descartáveis.

É nesse sentido que a extrema individualização do capitalismo – enquanto projeto social da modernidade – processa uma reificação do eu, exige que os indivíduos “remodelem a si mesmos como mercadorias” (BAUMAN, 2008: 13). Para Zygmunt Bauman, a modernidade produziu enormes quantidades de lixo humano, massa “inadequadas para a ordem, incapazes ou desprezadas para o preenchimento de qualquer de seus ninchos (de consumo)” (BAUMAN, 2004: 148-9). Numa nova etapa de circulação do capital, mesmo todos os aterros sanitários de vidas e identidades são capazes de oferecer algum serviço ou produto – já que nesse novo programa, o produto substitui a produção (DELEUZE, 1992: 227-8) –, ainda que este seja a sua própria subjetividade: “a maior parte daquilo que essa subjetividade possibilita ao sujeito atingir, concentra-se num esforço sem fim para ela própria se tornar, e permanecer, uma mercadoria vendável” (BAUMAN, 2008: 20).

De alguma forma, o capitalismo flexível conseguiu desertificar o espaço das identidades nacionais, abolindo fronteiras e comprimindo de tal maneira o tempo e espaço – especialmente na aceleração do tempo de giro por meio da produção e da venda de imagens (HARVEY, 2007: 262) –, que possibilitou um repovoamento do mundo por massas nômades. Dessa forma, talvez, já não seria impossível diferenciar a cidade descrita por Goméz Tarín (2008: 52), o “*entorno gris, oscuro, (...) se filma hasta sus niveles más íntimos (la textura de las paredes, de los suelos)*”, como a Hong Kong que Kar-Wai filma em *Anjos Caídos* (*Duoluo Tianshi*, 1995) ou a Buenos Aires de *Felizes Juntos*. Mais do que isso, esses espaços urbanos se confundem com inúmeros outros: a decadência se estende a Taipei que Tsai Ming-Liang filma em *O Rio* (*He Liu*, 1996) até a Kuala Lumpur não tão distante de *Eu Não Quero Dormir Sozinho*.

Há, ainda, outra crítica: nos filmes há a presença de outra força, a que tudo engloba e reconfigura de acordo com suas vontades. Numa estratégia de guerra ao diferente que Bauman

(1998: 25) chama de antropofágica, que visa “aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia”. É a presença silenciosa da República Popular da China, que assedia tanto o território de Hong Kong quanto o de Taiwan. Aliás, a escolha de Kar-Wai por filmar longe da ilha é, sobretudo, política: em 1997, Hong Kong passaria por um período de 50 anos como região administrativa especial até ser, de fato, reanexada pela nação continental. Em Tsai Ming-Liang, temos outra transição, a de sistemas econômicos: a China, em pouco tempo, se tornará a maior economia do mundo – não se sabendo até que ponto continuará com sua proposta de socialismo de mercado ou quando, de fato, se assumirá capitalista – já reunindo em si características sociais e políticas que possam enquadrá-la nos programas de globalização e controle.

A FRONTEIRA COMO UM FÓSSIL

Digo que a fronteira é um fóssil: não porque será, em alguns anos, uma frágil lembrança – os muros que separam Israel e Palestina se tornariam ruínas, uma outra possibilidade de muro, o das Lamentações – mas porque engendra uma recuperação da memória, um retorno da identidade previamente esquecida. Penso a fronteira como um tipo particular de imagem-recordação, nomeado por Laura Marks como objeto-recordação: “um objeto irredutivelmente material que codifica a memória coletiva” (MARKS, 2010: 309-310).

A fronteira, talvez, seja melhor apreendida como vestígio desse objeto, “uma imagem cinética que parece personificar um passado que é incomensurável com o presente retratado pela imagem (*ibidem*: 319), Marks concebe o fóssil²⁸ como marco de investigação da história pós-colonial. Possibilitaria uma recuperação das memórias perdidas, do esquecido, trazendo a tona os afetos que já eram apenas lembrança.

Em *Felizes Juntos*, a ausência só é apaziguada a partir da possibilidade uma fronteira: dos corpos, das línguas, dos afetos – enquanto limite e relação. Não à toa, as cataratas do Iguazu – uma fronteira natural entre Brasil e Argentina – transformam-se numa gigante imagem-recordação, marcando o reencontro de Li Yiu-Fai com a possibilidade de voltar a Hong Kong. Uma possibilidade de fim, de chegada em um quase *road-movie*.

²⁸ Para Laura Marks, o fóssil é uma das três categorias possíveis de objeto-recordação, dividindo espaço com os fetiches e os objetos de vida transnacional. A origem do termo vem do termo usado muito casualmente tanto por Walter Benjamin quanto por Gilles Deleuze. Neste artigo, o fóssil se aproxima mais da citação deleuziana apropriada pela autora para criar seu conceito.

Completa-se um ciclo: no início do filme, somos apresentados a um abajur – com um abstrato desenho das cataratas – que Ho Po-wing dá a Li Yiu-Fai em um de seus inúmeros recomeços, motivo da viagem e da tentativa de conciliação. Ele é o primeiro dos fósseis que se acumulam pela casa decadente, é o único ponto de aparte entre as cidades decadentes, faz Buenos Aires emergir da presença fantasmagórica de Hong Kong: o abajur possibilita aos personagens pensar a sua imobilidade, a sua incapacidade de seguir em frente – com o relacionamento, com a viagem – ou de retornar. É nesse momento em que vem a distância, a vastidão do espaço que os separa – de si e da ilha: “quando estamos imóveis, estamos algures: sonhamos num mundo imenso” (BACHELARD, 2008: 190).

A chegada de Yiu-fai às cataratas – que tomam a tela em um enquadramento nada convencional, cujo centro coincide com o fim da queda d’água – dilui o fóssil e liberta as memórias do fóssil-abajur. Ainda perdido em Buenos Aires, Ho Po-wing faz o caminho contrário, a tudo fossiliza no pequeno apartamento que era do companheiro: o cobertor, os maços de cigarro, o relógio – agora quebrado – inserindo novas memórias no abajur. Não mais a possibilidade de recomeçar, o paraíso que se busca: não se encontra ali a figura da fronteira, das cataratas que lhe resolveria os problemas, mas uma ausência que toma conta dos planos, a de Li Yiu-fai que finalmente retorna a Hong Kong – antes, a Taipei.

Intermediando a viagem, temos a certeza que a solidão equipara as pessoas: pouco antes, somos apresentados aos passos de Li Yiu-fai pelos banheiros de Buenos Aires. Sua voz, over, comenta que assim se sentia igualado a Ho Po-wing. É na ausência do outro que se projeta outra identidade, a dos solitários, que não distingue honcongueses, taiwaneses ou argentinos. Parte para o norte, extremo norte, para as cataratas. Mas é no farol de Ushuaia, na Terra do Fogo – em que se pode deixar todas as tristezas – que Chang se encontra. É o sul, o extremo sul e íntimo, do território argentino e do mundo. Outra fronteira.

Essa fronteira possibilita, ainda, a criação de outro fóssil: ao sul, extremo sul, Chang chega a um farol, no fim do mundo, no qual toda a tristeza poderá ser deixada para trás. É nessa fronteira entre Argentina e Chile, da qual já se pode avistar a Antártida, que o rapaz tira uma foto sua e envia à família. Antes, ouve o pequeno gravador – teria pedido, anteriormente, que Li Yiu-Fai deixasse ali uma mensagem de despedida – e ouve apenas alguns soluços, o desespero de um

indivíduo tão solitário que já aboliu todas as fronteiras e se transformou – em termos spinozianos – em plena ausência, a da Alegria e, por conseguinte, todos os afetos²⁹:

O solitário não possibilita encontros, nem mesmo os maus encontros que nos conduzem ao grau mais baixo de nossa potência, alienando-nos de nossa ação e entregue aos fantasmas da superstição e do ressentimento³⁰. É Li Yiu-fai rodando os banheiros. Vê Ho Po-wing, mas não o encontra. Desvia, não se deixa afetar. E assim segue, das cataratas, à Taipei. Na cidade, recupera o toque, o contato, o encontro: numa feira noturna, rouba a foto que Chang enviou a sua família, dona de uma barraca de alimentação, sendo capaz de adquirir a memória, que não tem, do farol no fim do mundo – deixando lá todas as suas tristezas.

Para seguir em frente.

HABITAR AS RUÍNAS

Não há fronteiras para onde os personagens de Tsai Ming-Liang possam recorrer: o capitalismo flexível abocanhou as diferenças e fez, de si, identidade Tornou elásticos os limites, fez do mundo pequeno: em Kar-Wai, mesmo do outro lado do mundo, um honcongês só pode conversar com um taiwanês. Ming-Liang vai além, mergulha seus os personagens na impossibilidade de propor qualquer comunicação entre si, apenas os meios de comunicação podem intermediar suas relações. É pelo rádio que vem a lembrança da fronteira, o chiado põe a culpa da fumaça tóxica num grupo de trabalhadores estrangeiros, o pronunciamento do ministro demarca – pelo ar – uma fronteira que os personagens jamais irão conhecer, a do estreito de Malaca, que separa as águas de Indonésia e Malásia. A neblina ultrapassa as fronteiras, chega à Kuala Lumpur, mas pouco importa se os personagens devam abaixar as máscaras para se fazer entender: estão incomunicáveis de muito antes. Os fósseis, ainda assim, estão lá. Não são apenas

as imagens de desejo de histórias passadas, mas também o material para a construção de outra ordem. Assim, Laura Marks concebe a figura dos *bricoleurs*³¹, “pessoas que pegam os escombros de outro tempo ou lugar, dão nova significância a eles e utilizam com novos propósitos – criam possibilidades de uma história nova” (Marks, 2010: 326).

²⁹ Cf. Spinoza, *Ética*, parte III, proposição LVI.

³⁰ Cf. Spinoza. *Ética*, parte III, proposição XI.

³¹ Apesar de recorrente na obra de Claude Lévi-Strauss, o conceito de bricolagem – aqui – é utilizado pela autora em referência à apropriação da colagem, antes uma brincadeira destinada a crianças, como forma artística das vanguardas, sobretudo dos cubistas.

A autora ainda identifica a pessoa desterritorializada – como é Hsiao-kang, o taiwanês que é surrado por não ter uma moeda no bolso – como um *bricoleur* preeminente. Se o capitalismo, por um lado, é capaz de reassimilar até mesmo os seus escólios, o *bricoleur* é aquele que tensiona essas relações, encontra “potencial criativo nas ruínas de outra cultura (a do capitalismo)”. *Eu não quero dormir sozinho* apresenta uma sucessão de reassimilações e reapropriações, jogando com a aproximação entre os dois procedimentos.

Talvez, esse jogo seja melhor apreendido no plano final, em que se observa um *plongée* sobre o colchão em que repousam os três personagens principais. Mesmo que haja uma recuperação de um objeto íntimo do outro, uma reassimilação de certos valores – ratificado por uma transmissão de rádio que enumerava os benefícios da compra e do uso de um colchão novo, ouvida no fundo da cena em que a personagem de Perilly Chua se maquiava – há a diluição de um corpo neurótico, calcado em proibições, do leito como lugar da família heterossexual: o espaço, ao contrário, é tensionado por uma série de novas relações possibilitadas por um “campo de força de tradução imperfeita”, como a relação homossexual de Hsiao-kang e Rawang, bem como a própria relação a três que estabelecem com Chiyi.

Já não estamos mais numa possibilidade orgânica, isto é, num corpo organizado segundo a ordem cultural promovida pelo sistema econômico vingente. Em vez das proibições que levam às neuroses, lidamos com uma “superfície encantada de inscrição, ou de registro, que atribui a si própria todas as forças produtivas e órgãos de produção” (DELEUZE e GUATTARI, 2010: 24), um corpo sem-órgãos formado por linhas de fuga que possibilitarão outras associações de sentido, reorganizando os códigos culturais, assegurando a destituição de territórios de pureza (FRANÇA, 2003: 30) – tais como a assepsia burguesa, a relação heterossexual como instituição, a soberania de identidades nacionais ou globais – e o prevalectimento de solidariedades transnacionais no lugar do vínculo instaurado midiaticamente.

CONTÁGIOS

O corpo sem-órgãos observado na obra de Tsai Ming-Liang reforça uma das características centrais dos fósseis descritos por Laura Marks, que como observado anteriormente, tem o “poder de despertar outras memórias, causando presenças inertes na camada mais recente da história, a fim de desencadear cadeias de associações que tinham sido esquecidas” (MARKS, 2010: 329). Mais do que apreender a memória codificada nessas poderosas imagens cinéticas, o corpo sem-órgãos é capaz de tornar-se tão radioativo quanto esses objetos, projetando esses valores em seus fluxos.

No jogo de planos entre assimilações e apropriações, Ming-Liang apresenta duas cenas quase simétricas: de um lado, Chyi limpa o corpo de um homem em estado vegetativo com toda a assepsia e medidas higiênicas exigidas pela medicina; Rawang, por sua vez, se dedica a limpeza de Hsiao-kang com um pano úmido e encardido, contaminando-se na água e também dedicando sua pele ao contato com o objeto de limpeza. Como observa Andréa França (2003: 30), há um conflito dentro da experiência de compressão e da dispersão do espaço no mundo contemporâneo que há ascensão da “obsessão pela higiene e pela ordem (...) no sentido de expurgar ou simplesmente tolerar aquilo que causa repulsa e um centro mal-estar dentro de um mesmo imaginado”.

Bauman (1998: 14) ainda reforça a questão do “justo lugar” na experiência da contemporaneidade, observando que o ideal de limpeza conduz a um projeto de ordem em que a vontade de higienização marca a fronteira entre aquilo que é o mesmo e aquilo que é o outro. Os dois planos assinalados de *Eu não quero dormir sozinho*, sobretudo o último reforçam a destituição do contato e da relação humana dentro da cultura do capitalismo, observando que é preciso ir além: deixar-se contaminar e contagiar, colocar-se em relação com o outro. Se o corpo vegetativo nada responde à assepsia de Chyi, Rawang contamina-se com Hsiao-kang, estabelecem um novo fluxo de sentimentos e de afetos que possibilitam a recuperação do sentir – em afetar e deixar se afetar – e da própria condição de humanidade.

A fronteira, posta sempre como limite ou confim, retoma a possibilidade de contato: em Wong Kar-Wai, põe os personagens em relação, recupera sua capacidade de sentir, organiza bons encontros; em Tsai Ming-Liang, tensiona a cultura hegemônica, permitindo leituras dissensuais e a imersão em solidariedades transnacionais. Talvez, como propõe Spinoza, é preciso se dar aos afetos: mas com limites, para que deles possamos, deles, nos servir. A fronteira é um limite, a contração de dois braços, como nos diz Barthes (1981: 12), em que tudo é suspenso: “o tempo, a lei, a proibição: nada cansa, nada se quer: todos os desejos são abolidos, porque parecem definitivamente transbordantes”.

A fronteira é um abraço.

REFERÊNCIAS

- ABBAS, Ackbar. **Hong Kong: culture and politics of disappearance**. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 223-212.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. **O Anti-édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. **Wong Kar-Wai: grietas en el espacio-tiempo**. Madrid: Akal, 2008.
- HARDT, Michel e NEGRI, Antonio. **Império**. São Paulo: Record, 2001.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. 16ª ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- LOPES, Denílson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- MONVOISIN, Frédéric. O cinema contemporâneo de Hong Kong. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.
- PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ZHANG, Yingjin. **Screening China**: critical interventions, cinematic reconfigurations and the transnational imaginary in contemporary chinese cinema. Ann Arbor (Michigan): University of Michigan, 2002.