



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

ARTES VISUAIS - BACHARELADO

LUCIANA SANTOS DE ANDRADE LIMA

ENTRE RUAS DA MEMÓRIA E DESTINOS EM TRÂNSITO:

A CRIAÇÃO DO ESPAÇO NO CINEMA DE WONG KAR WAI

RECIFE

2025

LUCIANA SANTOS DE ANDRADE LIMA

ENTRE RUAS DA MEMÓRIA E DESTINOS EM TRÂNSITO:

A CRIAÇÃO DO ESPAÇO NO CINEMA DE WONG KAR WAI

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharela em Artes
Visuais pela Universidade Federal de
Pernambuco, sob a orientação de André
Antônio

RECIFE

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Lima, Luciana Santos De Andrade.

ENTRE RUAS DA MEMÓRIA E DESTINOS EM TRÂNSITO: A criação do espaço no cinema de Wong Kar-Wai / Luciana Santos De Andrade Lima. - Recife, 2025.

71 p.

Orientador(a): André Antônio Barbosa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Bacharelado, 2025. Inclui referências.

1. Wong Kar-Wai. 2. Espaço. 3. Identidade. 4. Deslocamento. 5. Perspectiva poética. 6. Narrativa visual. I. Barbosa, André Antônio. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LUCIANA SANTOS DE ANDRADE LIMA

ENTRE RUAS DA MEMÓRIA E DESTINOS EM TRÂNSITO:

A CRIAÇÃO DO ESPAÇO NO CINEMA DE WONG KAR WAI

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. André Antônio Barbosa (orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa

Universidade Federal de Pernambuco

Davi Barros da Silva

Convidado Externo

Recife, 2025



Para meus pais, que foram as primeiras fontes de luz em meu caminho, que sempre alimentaram minha alma com arte e que até hoje são minhas maiores inspirações.

AGRADECIMENTOS

Não poderia começar a agradecer senão aos meus pais. Agradeço à minha mãe, minha melhor amiga, quem mais amo nessa vida e que plantou em mim a semente da criatividade. Ao meu pai, que me ensinou palavras difíceis e me apresentou histórias incríveis por filmes e livros, o amarei eternamente com todo meu ser. A vocês, que abriram as portas da arte para mim desde a infância, que nunca cessaram o incentivo e me ensinaram a ver o mundo com olhos sensíveis, deixo minha gratidão infinita. Pelas palavras de carinho e incentivo, pelo apoio, pelo amor e por tudo que fizeram ao longo dessa caminhada. Espero poder retribuir em dobro. Os amo mais do que jamais conseguirei expressar em palavras.

Agradeço à Bin, amiga que poderia ser irmã e cuja ausência já antecipo com saudade, mas que, com o coração cheio de orgulho, torço para conquistar o mundo; à Manu, fonte inesgotável de risadas e com quem gastaria todos os meus conselhos, só para a ver feliz; à Babi, que nunca deixa de estar por perto, e a quem desejo uma estrada bordada de alegrias no novo caminho que começa a trilhar; à Je, que me entende como quem compartilha a mesma alma e por quem vibro, aqui de longe, a cada conquista; à Sami, minha dupla, que nasceu com o dom de cuidar e que merece colher em dobro todo o bem que espalha; à Amanda, que cria e conta histórias como ninguém, e a quem desejo que viva a mais bela agora que escreve a sua própria; à Aline, que guardo como uma irmã mais nova e cuja luz sempre quero ver brilhar; à Carol, pra quem torço todos os dias e amo na saudade; à Clara, amiga de alma, cujo carinho e admiração resistem entre as mensagens espaçadas no tempo; à Ste, a pessoa mais estilosa que conheço e que carrega um futuro de sucesso escrito no olhar. Vocês são as felizes constâncias da minha vida.

Aos meus avós, à tia Fati e ao tio Zito, que me ofereceram afeto e carinho antes mesmo de eu entender o que é família. À Cássia e Rose, que me envolveram com o cuidado e ternura de quem ama como mãe.

Aos professores que cruzaram meu caminho nas Artes Visuais, em especial Ana Lisboa, André, Jessica, Ju Schmitt, Luciana, Maria Betânia, Radamés e Romero, que marcaram minha jornada acadêmica. Pelo prazer que tive de aprender

algo e de os conhecer, por todos os incentivos e contribuições. Na artista e pesquisadora que cresce dentro de mim, sempre haverá um pedacinho de cada um.

À Davi, que ainda não conheço enquanto escrevo, mas a quem sou grata pela participação neste fim de ciclo.

Agradeço pela compreensão se, desprovida de sono, minha memória falhou em citar alguém, mas sossego na esperança de que a vida ainda vai me dar muitas oportunidades para agradecer.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso visa investigar a criação do espaço no cinema de Wong Kar-Wai, com enfoque na relação entre a espacialidade, a identidade e os estados emocionais dos personagens. A análise se concentra no filme “Felizes Juntos” (1997), explorando a forma como o diretor utiliza os espaços não apenas como cenário, mas como ferramenta narrativa e simbólica que influencia as experiências e subjetividades dos personagens que habitam seus filmes. A pesquisa fundamenta-se em conceitos teóricos como a produção do espaço de Henri Lefebvre e os “não-lugares” de Marc Augé, além de apontar questões sobre espaços de transição e identidade pós-colonial. Por meio de uma abordagem exploratória, faço uma análise audiovisual de como Wong Kar-Wai constrói sua estética, perspectiva poética e narrativa visual para expressar sentimentos de solidão, pertencimento, amor e transformação.

Palavras-chave: Wong Kar-Wai, espaço, identidade, deslocamento, perspectiva poética, narrativa visual.

ABSTRACT

This Undergraduate Thesis aims to investigate the creation of space in the cinema of Wong Kar-Wai, focusing on the relationship between spatiality, identity, and the emotional states of the characters. The analysis centers on the film *Happy Together* (1997), exploring how the director uses spaces not only as scenery but as a narrative and symbolic tool that influences the experiences and subjectivities of the characters inhabiting his films. The research is based on theoretical concepts such as the production of space by Henri Lefebvre and Marc Augé's 'non-places', in addition to addressing issues of transitional spaces and postcolonial identity. Through an exploratory approach, I conduct an audiovisual analysis of how Wong Kar-Wai constructs his aesthetics, poetic perspective, and visual narrative to express feelings of loneliness, belonging, love and transformation.

Keywords: Wong Kar-Wai, space, identity, displacement, poetic perspective, visual narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho do filme, letreiro do Cosmos Hotel	18
Figura 2 - Trecho do filme, luminária das Cataratas do Iguaçu	19
Figura 3 - Trecho do filme, Ho Po-Wing observa a luminária	20
Figura 4 - Trecho do filme, Ho e Lai em seu apartamento	21
Figura 5 - Trecho do Filme, Obelisco de Buenos Aires	22
Figura 6 - Trecho do filme, Lai no centro do quarto	25
Figura 7 - Trecho do filme, quarto vazio	25
Figura 8 - Trecho do filme, Cantina Los Tres Amigos	27
Figura 9 - Trecho do filme, Lai caminha pelo centro de Buenos Aires	28
Figura 10 - Trecho do filme, Lai nas Cataratas do Iguaçu	30
Figura 11 - Trecho do filme, visão aérea das Cataratas do Iguaçu	30
Figura 12 - Trecho do filme, Chang no farol em Ushuaia	31
Figura 13 - Trecho do filme, relógio marca 00:00h	32
Figura 14 - Trecho do filme, Ho organiza caixas de cigarro	33
Figura 15 - Trecho do filme, Ho limpa o chão do quarto	33
Figura 16 - Trecho do filme, Ho olha pela porta	34
Figura 17 - Trecho do filme, Ho conserta a luminária	35
Figura 18 - Trecho do filme, casal na luminária das Cataratas do Iguaçu	35
Figura 19 - Trecho do filme, Hong Kong de cabeça para baixo	40
Figura 20 - Trecho do filme, Hong Kong de cabeça para baixo	41
Figura 21 - Trecho do filme, feira noturna de Liao Ning	44
Figura 22 - Trecho do filme, Lai senta-se na tenda da família de Chang	45
Figura 23 - Trecho do filme, Ho e Lai no corredor do hospital	48
Figura 24 - Trecho do filme, Ho e Lai dentro do táxi	50
Figura 25 - Trecho do filme, Ho e Lai passam pela Ponte Nicolás Avellaneda	51
Figura 26 - Trecho do filme, Lai no Rio La Plata	52
Figura 27 - Trecho do filme, primeiro corredor	53
Figura 29 - Trecho do filme, Lai trabalhando no abatedouro	54

Figura 30 - Trecho do filme, Lai dirige seu carro	55
Figura 31 - Trecho do filme, trilhos do metrô na noite de Taipei	57
Figura 32 - Trecho do filme, Lai dentro do vagão do metrô	58
Figura 33 - Trecho do filme, o metrô chega na estação	58
Figura 34 - Trecho do filme, cena que mostra Ho e Lai no quarto do hotel	62
Figura 35 - Trecho do filme, Ho e Lai dançam na cozinha	63
Figura 36 - Trecho do filme, Flashback	64
Figura 37 - Trecho do filme, Lai à esquerda e luminária à direita	64
Figura 38 - Trecho do filme, Despedida de Lai e Chang	65
Figura 39 - Trecho do filme, Lai vê a foto de Chang	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O ESPAÇO COMO ESPELHO DA ALMA	15
2. HONG KONG, MEMÓRIA E ECOS DA IDENTIDADE PÓS-COLONIAL	37
3. DESLOCAMENTOS IMPESSOAIS E ESPAÇOS DE TRANSIÇÃO	46
4. A ESTÉTICA VISUAL DO ESPAÇO	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

A teoria da arte me encanta desde meus primeiros passos nas Artes Visuais. Acredito que dentro de mim já havia interesse e compreensão prévia, na verdade, mas que agora se revelava com clareza devido às muitas portas de conhecimento que foram abertas a partir do momento que me inseri academicamente. Fui puxada pelas áreas de estudos de estética, história da arte e crítica e, quando percebi, havia encontrado o caminho que mais me encantava. Analisar como diferentes contextos criam e entendem arte; interpretar significados dentro de produções artísticas; compreender elementos estéticos, técnicos e conceituais; compreender como interagimos com obras de arte e como elas despertam emoções. A cada novo conceito aprendido, percebi que a arte não existe isoladamente, mas que se entrelaça em um eterno diálogo com a cultura, a sociedade e a subjetividade de quem cria e de quem observa. Então, não é surpresa o interesse em concluir essa fase da jornada acadêmica com uma pesquisa sobre a criação da perspectiva poética e narrativa visual de um artista.

A cidade me encanta desde que a memória me permite lembrar. Gosto do movimento, do barulho, da velocidade, do caos. Gosto de percorrer suas avenidas de carro ou sentar na varanda de casa e observar as luzes que iluminam a rua, dentro dos comércios, os letreiros luminosos, os faróis dos automóveis que dançam à noite. Gosto de observar, criar histórias e imaginar a vida de cada luzinha acesa dentro dos apartamentos no meu campo de visão, como se cada lâmpada se equivalesse a uma vida. Gosto de como a cidade é um mar de oportunidades e opções. Apesar disso, muitas vezes me prendo nas mesmas escolhas. Gosto do fluxo interminável de pessoas que a cidade abriga, tantas no mesmo lugar que precisam pedir passagem ou desviar de outras para tentar encontrar seu espaço. Apesar disso, fujo de multidões e prefiro minha própria companhia. Gosto de como o tempo trata todos iguais e não para pra ninguém, por vezes parece até acelerar para todos. Apesar disso, quantas vezes já me peguei sonhando com o controle do tempo, desejando poder pausar um pouco. Gosto do barulho, das vozes sobrepostas e do som da velocidade dos carros que se misturam com a cidade. Apesar disso, sempre esbravejo quando quero silêncio e uma moto rasga a noite em

alta velocidade. Gosto de como nada permanece o mesmo, tudo renova-se constantemente. Apesar disso, nunca me dei bem com mudanças e as incertezas que vem com novos começos. Gosto da liberdade estranha, onde todos são apenas mais um andando pelas ruas e como há algo íntimo nesse compartilhar coletivo. Apesar disso, muitas vezes a aglomeração de corpos pode ser solitária e não genuína. Gosto da modernidade, dos arranha-céus e da inovação. Apesar disso, sinto um gosto amargo quando vejo vestígios do passado abandonados e de achar construções frias, feitas apenas de vidro e aço, desprovidas de criatividade e alma. Gosto de como o velho cede lugar ao novo, deixando pra trás só a nostalgia e uma lembrança que se dissolve aos poucos. Apesar disso, já adulta derramei algumas lágrimas ao descobrir que um lugar que frequentava na infância já havia fechado anos antes. Como disse Lefebvre, “não há nada mais contraditório do que a ‘urbanidade’”, e, talvez, por isso, a cidade me encanta tanto. Então, não me surpreende que meu olhar se volte para o espaço urbano e seus entornos, querendo entender como a cidade interage com quem a habita.

O cinema me encanta desde antes que a memória me permite lembrar. Antes mesmo de entender o que é a sétima arte, essa paixão se fez presente, mediada pelos meus pais e alimentada com idas ao cinema, VHSs e DVDs. Sou capaz de reviver na lembrança quase todos os filmes que já assisti, uma cena ou frame, um fragmento da história, em que situação e companhia assisti, no exato cinema ou meio de vídeo que consumi. E os que a memória falha em lembrar, sei não por recordação, mas como fato pela lembrança de outros. Todos deixaram uma marca, por mais simples ou até mesmo que não tenha apreciado tanto, a memória é criada devido ao contexto e aos sentimentos trazidos à tona. Foi nesse caminho, anos atrás, que comecei a me interessar pela construção por trás das imagens, pelos significados mais sutis e íntimos que se escondem nas narrativas visuais e pela subjetividade da estética poética dos realizadores audiovisuais.

Um olhar, um reflexo, o entrelaçar de luz e sombra — tudo pode se tornar poesia visual quando capturado com sensibilidade. A beleza do cinema não reside apenas na história contada, mas na maneira que ela é criada e revelada, nos detalhes que, isolados, poderiam passar despercebidos, mas que, juntos, compõem um quadro que nos envolve e emociona. Um filme pode ser um abraço aconchegante ou um espelho incômodo e nos conecta com lugares distantes,

peessoas desconhecidas e histórias que não são nossas, mas que de alguma forma nos pertencem. Vemos o desconhecido e o familiar com outros olhos; sentimos através da imagem e compreendemos que cada elemento que compõem a narrativa visual pode ser preenchido com significado. É nessa criação meticulosa do olhar que o cinema nos permite ver e sentir para além do que as palavras podem expressar.

Wong Kar-Wai compreende essa essência como poucos. Seus filmes não são apenas histórias contadas, mas sim experiências visuais que nos envolvem e nos transportam para os espaços que ele cria. Seus enquadramentos são quadros de uma pintura em movimento, suas cores são emoções vestidas de luz e seus silêncios são carregados de mensagens não ditas. Por essa capacidade de transformar a linguagem em visualidade, e vice-versa, que seu cinema se torna um campo de exploração para quem busca compreender a interseção entre imagem, emoção e arte.

Christopher Doyle, com sua direção de fotografia, é a alma visual do cinema de Wong Kar-Wai, sendo responsável por boa parte da identidade estética e atmosférica de seus filmes. Sua abordagem da fotografia transcende a função tradicional, transformando cada enquadramento em uma expressão visual da subjetividade dos personagens. Então, não me surpreende que o desejo de escrever sobre cinema e de pesquisar sobre a obra de Wong Kar-Wai floresça dentro de mim.

Sendo assim, levada por esses três caminhos a um único destino, por meio dessa pesquisa, meu objetivo é apontar elementos que se destacam na construção da narrativa visual e perspectiva poética de Wong Kar-Wai, através da relação entre espaço e seus personagens, concentrando-me nos dois aspectos mais importantes dos filmes do diretor, que são sua localização e as relações humanas que desenvolvem-se nesses espaços. Wong Kar-Wai quase personifica a cidade, que deixa de ser o fundo da história e se transforma em um personagem sempre presente em tela. Para Lefebvre, “o erro teórico é contentar-se em ver um espaço sem concebê-lo, sem concentrar percepções discretas por meio de um ato mental, sem reunir detalhes em uma ‘realidade’ total” (Lefebvre, 1991, p. 94). Assim, dispensando tratar o espaço de forma simplista, procuro examinar as diversas dimensões pelas quais o diretor cria o espaço através de sua poética e visão criativa e as relações que ele estabelece entre os diferentes elementos que o compõem.

Selecionei o filme “Felizes Juntos”, de 1997, para uma análise detalhada do uso de diferentes espaços empregados na construção cinematográfica e, ao longo do trabalho, destaquei cenas e *frames* para analisar e exemplificar minhas constatações quanto ao uso do espaço.

Para fazer isso, estruturei minha pesquisa quatro em partes distintas, cada uma discutindo elementos diferentes da produção de Wong Kar-Wai, mas que se encontram ao fim e aplicando teorias que acredito contribuirão individualmente para compreensão estética e narrativa de “Felizes Juntos”.

Na primeira parte, explorarei como os espaços refletem o estado emocional e os conflitos internos dos protagonistas. Essa ideia é reforçada ao longo de todo o trabalho através de outras perspectivas que desaguam no mesmo lugar, mas aqui procuro entender como os personagens interagem e ocupam o espaço e como isso afeta suas vivências e traduz seu interior. Investigo o modo como a cidade é representada como um lugar de exílio, solidão e que desperta o desejo de pertencimento, utilizando como auxílio teórico estudos de Henri Lefebvre, que acompanha a análise ao longo de toda a pesquisa.

Em segundo momento, apresentarei como o cenário político e social de Hong Kong influenciou a história de “Felizes Juntos”, relacionando os deslocamentos geográficos dos protagonistas e a busca por uma identidade frente às incertezas vividas por Hong Kong na transição de soberania em 1997, utilizando também a perspectiva de outros teóricos para compreender a relação entre espaço, história e identidade cultural.

Na terceira parte, analisarei como espaços transitórios e impessoais são utilizados na cinematografia de Wong Kar-Wai para representar sentimentos e a busca por conexões, e como tais ambientes afetam a jornada. Relacionarei esses espaços com o conceito de “não-lugares” de Marc Augé, que reforça questões sobre identidade e pertencimento.

Por fim, na quarta parte, irei investigar como os espaços são transformados através da estética visual e como elementos técnicos, como iluminação e enquadramento, são utilizados para auxiliar a narrativa de Wong Kar-Wai e contar e enfatizar, de forma visual, os conflitos internos dos personagens.

Para minha pesquisa, optei por me basear na abordagem exploratória qualitativa, pois permite conhecer meu objeto de estudo da maneira que ele se apresenta no contexto em que está inserido e também uma aproximação “como forma de visualizar seus contornos, especificidades de regularidades com vistas a concretizar a investigação em seus vários elementos.” (Bonin, 2011), oferecendo uma compreensão mais clara sobre o contexto e relação social, a fim de fazer uma análise e interpretação detalhada de “Felizes Juntos” para compreender elementos distintos, mas que se cruzam e se entrelaçam na criação do espaço no filme. A escolha por essa metodologia pode ser explicada através de Earl Babbie, que diz:

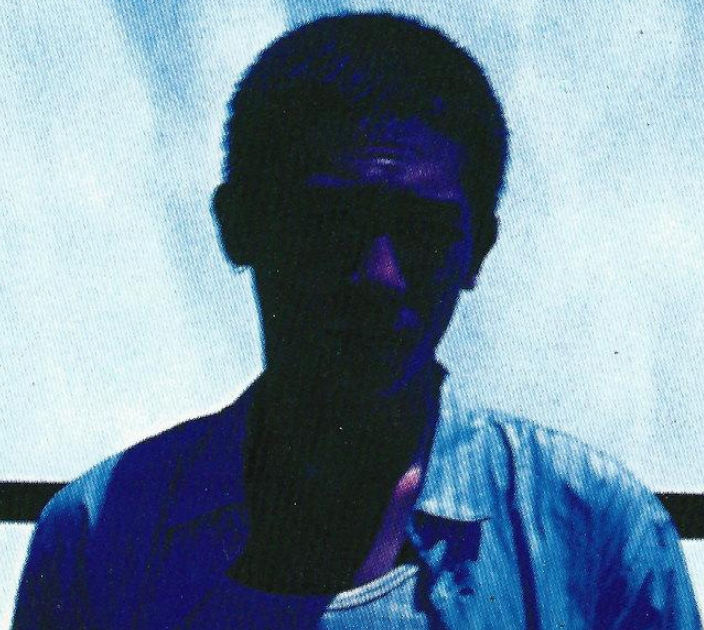
Estudos exploratórios são, mais comumente, realizados para três finalidades: (1) satisfazer a curiosidade do pesquisador e o desejo de uma melhor compreensão, (2) testar a viabilidade de realizar um estudo mais abrangente, e (3) desenvolver os métodos a serem empregados em qualquer estudo subsequente. (Babbie, 2007, p. 88)

Como complemento, destaco que a metodologia exploratória é relevante para essa pesquisa, pois como definida por Theodorson e Theodorson (1969):

É um estudo preliminar cujo principal objetivo é familiarizar-se com um fenômeno a ser investigado, de modo que o estudo principal a seguir possa ser planejado com maior compreensão e precisão. O estudo exploratório (que pode utilizar uma variedade de técnicas, geralmente com uma amostra pequena) permite ao pesquisador definir seu problema de pesquisa e formular sua hipótese com mais precisão. Ele também possibilita a escolha das técnicas mais adequadas para a pesquisa e ajuda a determinar quais questões precisam de maior ênfase e investigação detalhada. (Theodorson; Theodorson, 1969, p. 156)

Ou seja, ajuda a compreender e definir melhor e de maneira mais próxima as características e particularidades do objeto de pesquisa, possibilitando uma análise mais aprofundada e uma interpretação mais subjetiva dos elementos que o compõem.

I



1. O ESPAÇO COMO ESPELHO DA ALMA

“Lai Yiu-Fai, vamos recomeçar”, é o que Ho Po-Wing (interpretado por Leslie Cheung) diz na primeira fala de “Felizes Juntos” (1997). Por cima de uma cena de sexo, Lai Yiu-Fai (interpretado por Tony Leung) explica por meio da narração que Ho Po-Wing, seu parceiro, usa essa frase como mantra e que, apesar de ser uma fala letal, funcionou em todas as vezes que terminaram no decorrer do seu longo relacionamento. “Para começar de novo, saímos de Hong Kong. Duas pessoas sem destino acabaram na Argentina”, e foi assim que a jornada de ambos começou, marcando o primeiro grande deslocamento geográfico e emocional da história.

A cena seguinte mostra o casal perdido no meio da estrada, buscando chegar às Cataratas do Iguaçu. Eles não só desconhecem a terra estrangeira, mas são incapazes de se localizar mesmo perguntando por direções e com um mapa em mãos. A viagem é interrompida por falhas no carro e eles desistem de ir para Foz do Iguaçu, sem nunca sequer descobrirem onde estavam.

O espaço, como apresentado em “Felizes Juntos”, pode ser analisado a partir da teoria de Henri Lefebvre, que o concebe como uma parte vital da experiência humana e social, tanto em sua forma quanto em sua função, e que é produzido socialmente por meio de práticas e relações sociais. Segundo o autor, o espaço se manifesta em três dimensões: o espaço concebido, planejado e organizado por instituições e especialistas; o espaço percebido, o espaço físico estruturado pelas práticas sociais e pela experiência cotidiana; e o espaço vivido, subjetivo e vivido pelos indivíduos, carregado de afetos, representações e simbolismos (Lefebvre, 1991). Em sua trajetória, os protagonistas transitam por espaços que oscilam entre essas três dimensões:

O espaço não é apenas um pano de fundo para a história de Lai Yiu-Fai e Ho Po-Wing, mas um elemento ativo na construção de sua relação e identidade, assumindo um papel fundamental ao longo da narrativa. As Cataratas do Iguaçu, um dos pontos turísticos mais famosos da América do Sul, são o principal objeto de desejo do casal. Representam uma possível reconciliação, um destino final, um sonho, um ponto com poder de cura e uma idealização inalcançável que carrega a chance de serem felizes juntos. Lai Yiu Fai (1997, s.p) , ainda por narração, explica:

Quando chegamos à Argentina, não conhecíamos o lugar. Um dia, Ho Po Wing e eu compramos uma luminária. Achei muito bonita. Queríamos saber onde ficava a cachoeira da luminária; tivemos que perguntar para muitas pessoas antes de descobriremos que era Iguaçu. Nosso plano original era ver as quedas d'água e depois voltar para Hong Kong, mas acabamos nos perdendo. (00h04m37s)

O recomeço prometido é frágil e se desgasta com a repetição. A errância do casal se reflete tanto na geografia quanto na relação: em um país desconhecido, os protagonistas se veem perdidos na estrada, em seu relacionamento e dentro de si mesmos. E, na tentativa de seguir em frente, se encontram e se desencontram pelas ruas de Buenos Aires, em bares, hotéis, nos corpos de outras pessoas e um no outro. Se descobrem, fazem as pazes e avançam em sua jornada, apenas para voltarem atrás e se perderem novamente. A cidade, com seus becos e corredores estreitos, serve como um labirinto emocional.

Depois de se separarem, Lai começa a trabalhar como porteiro em um bar de tango em Buenos Aires, enquanto Ho vende sua companhia para outros homens. Em uma noite, Ho aparece acompanhado de um de seus clientes no Bar Sur, onde Lai trabalha, e parece não reconhecer a existência de seu ex-companheiro, que o acompanha com o olhar. Lai olha diretamente para a câmera e olhamos de volta para ele. Após uma noite regida ao som de tango, Ho Po-Wing vai embora no mesmo carro em que chegou e com as mesmas companhias, enquanto Lai Yiu-Fai assiste do outro lado da calçada e segue para a rua para observar o carro ir embora. A distância entre eles é enfatizada pelo enquadramento. A câmera se afasta, dentro do carro, e em um *close-up* vemos Ho, que vira para trás para olhar para Lai enquanto se distancia ao som de *Chunga's Revenge*, do Frank Zappa, em uma materialização visual de uma relação que se recusa a acabar, mesmo quando tudo indica o contrário. Pouco depois, Lai revela que “Aquela noite encontrei com Ho Po-Wing novamente, percebi que não quero ‘começar de novo’. Eu só quero voltar para Hong Kong”.

Apesar do desejo de partir, Lai permanece. Posteriormente, Ho liga para o cortiço onde Lai mora, procurando por ele, e apesar de ser questionado, nunca descobrimos como Ho conseguiu o número. Então, pela primeira vez no filme, vemos uma Buenos Aires urbana em cores, a segunda cena colorida, com foco no letreiro do Cosmos Hotel, como mostra a figura 1, e onde Lai vai ao encontro de Ho, já em preto e branco. Ambos bêbados, agem de forma hostil e Ho beija Lai, que não

fica contente e começam uma briga física, depois trocando insultos ao se desvencilharem.

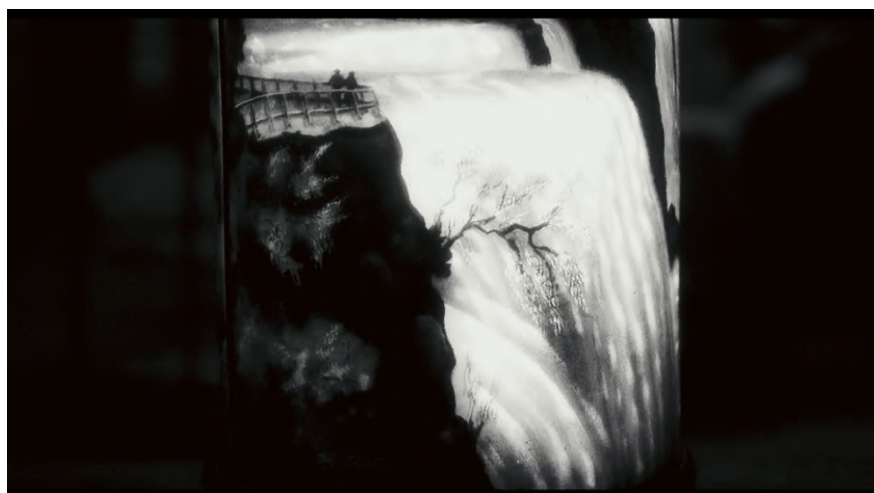
Figura 1 - Trecho do filme, letreiro do Cosmos Hotel



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h13m08s.

Um tempo após o confronto, há uma cena em que vemos Lai Yiu-Fai em seu quarto, no cortiço em que está morando. Ele olha para um ponto e a câmera se move, revelando a luminária das cataratas, que fica em primeiro plano e acaba ocupando toda a tela. De tão perto, notamos um detalhe que até então poderia ter passado despercebido: na luminária há um casal observando a água corrente e iluminada das Cataratas do Iguaçu, a imagem perfeita da idealização inventada por Ho e Lai (Figura 2).

Figura 2 - Trecho do filme, luminária das Cataratas do Iguaçu



Em *Felizes Juntos* (1997), a cidade de Buenos Aires e os espaços que a compõem funcionam como extensões do estado emocional dos personagens. A arquitetura, a decoração dos ambientes e a forma como os lugares são filmados revelam as nuances do relacionamento entre Lai Yiu-Fai e Ho Po-Wing, bem como seus conflitos internos.

Ho, insistentemente, busca reatar de diversas formas. Eles oscilam entre o afastamento e a reaproximação. Depois de voltarem a morar juntos, Lai e Ho voltam a brigar de forma recorrente, muitas das vezes motivados por ciúmes, com questionamentos sobre outros companheiros que tiveram na ausência do outro, e, insatisfeitos com a resposta ou falta dela, continuam se provocando, intimando e machucando.

Na primeira vez que temos uma visão melhor do lugar onde Lai mora, o plano geral revela o quarto que ele aluga no cortiço. É um espaço pequeno, decadente e caótico: móveis velhos, lavabo aberto, infestado de pulgas e com papéis de parede descascando. Além da luminária das cataratas, outros elementos que compõem o cenário têm um toque *kitsch*, como o azulejo do lavabo, as estampas dos papéis de parede que destoam entre si e a luminária de teto verde. Surpreendentemente, a aparente desordem orna com a atmosfera do lugar. Em sua bagunça e intimidade impessoal, o quarto se assemelha ao romance vivido por Ho e Lai e ao estado de suas vidas. Ainda que particular, é marcado pelo descompasso e desgaste. Nas figuras 3 e 4, é possível ver alguns detalhes do quarto, assim como a cena é construída levando em conta o espaço e a relação de Ho e Lai e seus simbolismos.

Figura 3 - Trecho do filme, Ho Po-Wing observa a luminária



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h24m19s

A relação entre o espaço e os personagens é evidenciada na cena em que Ho, sentado na cama, é cuidado por Lai. A câmera, filmando através da cabeceira vazada da cama, divide o enquadramento: Ho à direita, sentado e encostado na parede; Lai à esquerda, em movimento, limpando-o com um pano molhado. A divisão visual simboliza a distância emocional entre eles, mesmo diante da proximidade física. No fundo do quarto, em cima de um aparador, está a luminária das Cataratas do Iguaçu, como um lembrete constante da promessa de reconciliação. Ho nota e comenta sobre ela, em seguida pergunta se Lai já foi às cataratas e diz que estava o esperando. Como nenhum conseguiu visitar, Ho renova o plano de irem juntos, dessa vez quando ele estiver recuperado dos machucados. Enquanto separa as roupas usadas de Po-Wing, Lai encontra o passaporte de Ho e o guarda.

Figura 4 - Trecho do filme, Ho e Lai em seu apartamento



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h24m02s

Grande parte das locações do filme está situada em La Boca, bairro conhecido pelo estádio de futebol do *Boca Juniors* e pelos bares de tango. O bairro é “uma região turística por excelência da capital argentina, mas também uma área pobre, que vive uma decadência aberta” (El País, 2017). É um espaço marginalizado, com paredes coloridas e ruas desgastadas. A comunidade local, historicamente composta por imigrantes, vive nas margens econômicas e sociais da sociedade argentina, e Ho e Lai parecem se encaixar no distanciamento do resto de Buenos Aires.

Em outro momento, a narrativa explora a estagnação emocional através do espaço. Lai, sentado no sofá, observa Ho dormir na sua cama. Há um corte e, dessa vez, vemos Ho sentado na cama, observando Lai dormir no sofá. Outro corte e somos tomados pela noite de Buenos Aires, um *time-lapse* que dura poucos segundos, mas que é a filmagem de 33 minutos contados no grande relógio com letreiro luminoso que fica no canto direito do enquadramento. O resto da composição é tomado pela vida noturna e urbana argentina, todo o movimento acontece em volta do Obelisco de Buenos Aires, na Avenida 9 de Julho, que preenche o centro do quadro, como mostrado na figura 5. A cidade pulsa em movimentos e luzes, a vida segue acontecendo na Argentina e no mundo, de forma acelerada, enquanto Ho e Lai ficam confinados em seu quarto, presos em um espaço que parece ignorar a passagem do tempo. A justaposição enfatiza o contraste entre a dinâmica vibrante

da metrópole e a imobilidade emocional dos protagonistas; como a cidade não se altera para os conflitos individuais na vivência, muitas vezes solitária, na cidade grande; e que, apesar da estagnação ser pessoal, o movimento urbano continua indiferente, seguindo seu curso implacável, reafirmando a desconexão que pode existir entre o espaço e aqueles que o habitam.

Figura 5 - Trecho do Filme, Obelisco de Buenos Aires



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h25m34s

O quarto, mais uma vez, torna-se palco de conflitos simbólicos. Depois de uma noite em que Ho insiste para que durmam juntos na cama de solteiro, ele aproveita um momento em que Lai não está em casa, na tentativa de reconstruir uma intimidade perdida, e reorganiza a mobília: troca a mesa de lugar, colocando a luminária em destaque em cima dela, e junta o sofá com a cama, na intenção de que os dois voltassem a dormir juntos cotidianamente e como se, ao redefinir o espaço, também fosse capaz de redefinir a relação. Assim que chega em casa, Lai desfaz as mudanças e adverte Ho, reafirmando sua relutância em ceder aos recomeços cíclicos. Lefebvre sugere que “o espaço assume um papel regulador quando e na medida em que as contradições – incluindo as do próprio espaço – são resolvidas”¹ (Lefebvre , 1991, p. 420). Dessa forma, a tentativa de reorganizar os móveis por Ho reflete a busca em resolver uma relação que já não se sustenta e Lai, ao colocar

¹ “Space assumes a regulatory role when and to the extent that contradictions—including the contradictions of space itself—are resolved.”

tudo em seus lugares anteriores, nega essa solução e também a devolução do controle do relacionamento para Ho. O ambiente, agora compartilhado, se transforma em campo de batalha silencioso.

O conceito de “espaço vivido” de Lefebvre é essencial para compreender como os personagens se relacionam com o ambiente urbano. Segundo ele, “espaços de representação são espaços diretamente vividos através de suas imagens e símbolos associados, e portanto o espaço dos ‘habitantes’ e ‘usuários’” (Lefebvre, 1991, p. 39)². No filme, essa dimensão se expressa no modo como Lai e Ho ocupam a cidade e o significado que atribuem a ela, a tornando uma representação subjetiva, cultural e socialmente construída. O cortiço onde Lai mora se enquadra nessa perspectiva: a precariedade do ambiente não é apenas uma questão estética, mas revela sua posição marginal dentro da cidade e sua condição de deslocamento. Os espaços que ocupam são moldados pela experiência individual e refletem a fragmentação e desgaste da relação dos personagens, marcada pela instabilidade e pelos constantes recomeços.

O tango nasceu pelas mãos da classe popular nos subúrbios argentinos, no meio de estrangeiros e locais. Novamente através do corpo de semelhantes, o tango fez o papel de os conectar com a cultura local. Em uma das cenas mais emblemáticas e delicadas do filme, Ho e Lai se entrelaçam na dança. Um corpo colado no outro, de forma íntima e suave, deslizam os passos pelo chão, dançando ao ritmo lento e sensual da música. Yirong Yin (2023, p. 438) sugere que o tango, com seus passos de resistir e abraçar, pode refletir as emoções dos personagens e que em “Felizes Juntos” a dança simboliza o relacionamento e o destino dos dois. O amor e desejo os aproxima, equivalente ao abraçar do tango, fazendo com que recomecem diversas vezes. Já os passos de afastamento e resistência, estão alinhados com os constantes conflitos e término. Além de ser uma expressão cultural de Buenos Aires, a dança torna-se um espaço simbólico onde corpo e emoção se encontram e se desencontram.

² “Representational spaces: space as directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of 'inhabitants' and 'users'.”

Conforme o filme progride, o ressentimento e desconfiança voltam a pairar no relacionamento, desafiando os limites do desgaste. Lai liga para o cortiço, pergunta por Ho mas ele não está. Vemos Ho debruçado sobre a mesa, fumando e assistindo televisão no quarto. Há roupas penduradas na parede, os lençóis estão bagunçados pela mobília e há alguns utensílios espalhados por prateleiras, como é possível ver na figura 6. Numa bagunça aparente, mas organizada, tudo parece no seu devido lugar. Em contraste, há um corte e é revelado o quarto desocupado, sem roupas ou lençóis espalhados, televisão desligada e prateleiras com poucas coisas. Não é possível ver Ho em nenhum lugar, nem mesmo refletido no espelho do armário, como se ele fosse um fantasma. A porta da varanda está aberta, assim como antes, mas dessa vez o vento que entra faz com que a cortina invada o quarto, tremulando junto com a toalha da mesa, agora vazia, como mostrado na figura 7. O espaço, agora desocupado, ecoa a ausência e a solidão. A câmera, ao demorar no vazio, reforça a melancolia de um ambiente que perdeu sua função de lar, se é que já conseguiu ter alguma vez. Parece ser uma visão da imaginação de Lai, ou, como Stokes e Hoover (1999, p. 275) descreveram, um registro da ausência de Ho, que parece incapaz de se comprometer em um relacionamento.

Figura 6 - Trecho do filme, Lai no centro do quarto



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h49m11s

Figura 7 - Trecho do filme, quarto vazio



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h49m21s

Lai volta para casa, ansioso no caminho, olhando o relógio. Ao chegar, as luzes estão apagadas, apenas a luminária está acesa, seguindo sua função de ser uma pequena lembrança no canto da memória. A câmera, em um *close-up*, demora um pouco para focar no rosto de Lai. Ele anda desolado pelo quarto, as roupas realmente não estão penduradas onde estavam antes. Surge o questionamento de que talvez não tenha sido apenas imaginação. Ho chega depois, encontra o quarto no escuro, mas não vazio. Lai está recostado na mesa, ao lado da luminária das cataratas, que continua acesa. Quando questionado onde estava, Ho responde que foi comprar cigarros. Lai olha fixamente para a luminária e Ho fuma encostado no batente da porta da varanda. Novamente, ambos parecem querer falar algo mais, mas se mantêm calados, um tentando interpretar a ação do outro. Lai então compra caixas e mais caixas de cigarro, com a desculpa de Ho não precisar mais comprar eles no meio da noite. Coloca várias delas na prateleira em cima da cama que Ho dorme, como um aviso sutil. Ho as joga longe, espalhando-as pelo quarto, e Lai recolhe todas em silêncio.

As ruas de Buenos Aires, antes ignoradas, começam a ser exploradas por Lai após a separação. Ainda que por vezes Lai pareça atônito ou desorientado, ele começa a se inserir na cidade, que antes parecia apenas um espaço de confinamento e agora se transforma em um lugar de busca e movimento. Ele

começa a jogar futebol com os colegas de trabalho em horários de descanso e também começa a frequentar a Cantina Los Tres Amigos.

Após ser demitido do Bar Sur por agredir, movido pelo ciúme, um antigo cliente de Ho, Lai passa a trabalhar na cozinha de um restaurante chinês, iniciando sutilmente uma reaproximação de casa. É lá que ele conhece Chang, que saiu de Taiwan para viajar sozinho. Os dois se aproximam no ambiente de trabalho, em mesas de bar e jogando futebol na rua.

Em uma cena, no meio da cozinha do restaurante, Lai abre um mapa e é questionado por Chang para onde ele está indo. Responde que para as Cataratas e Chang revela que foi embora de Taiwan porque não estava feliz e compartilha que acredita que não há sentido em voltar sem antes resolver algumas coisas. Após o término com Ho, Lai fica alheio e desinteressado, a deriva na própria tristeza, mas um desencontro leva ao encontro de algo novo e a amizade que surge entre ele e Chang o oferece uma possibilidade de reorientação.

A *Cantina Los Tres Amigos*, ilustrada na imagem 8, se torna um ponto de encontro de Lai e Chang. O ambiente é vivo, frequentado, com música animada, cheio de cores e iluminado por luzes quentes. É um espaço para alegria e movimento, mas também é aberto para descobertas, diálogos e compreensão, refletindo o relacionamento dos dois. É na cantina que eles afogam as mágoas em álcool, se conhecem melhor e compartilham segredos.

Também é no mesmo lugar que Chang anuncia sua despedida, depois de ter juntado dinheiro suficiente para continuar sua viagem, seguindo para Ushuaia. Lai conta sobre um farol que há lá, onde corações partidos vão para deixar a tristeza para trás. Chang entrega um gravador para Lai e pede que grave algo que venha do coração, uma lembrança do único amigo que fez em Buenos Aires para levar consigo para o fim do mundo, como é conhecida Ushuaia. É nesse espaço alegre, com paredes estampadas e coloridas, luzes dançando sobre sua cabeça, uma mesa repleta de garrafas vazias de álcool já bebido e ao ritmo da música que toca ao fundo que Lai Yiu-Fai grava seu choro copioso, depois de um longo silêncio, quando Chang se afasta para dançar.

Figura 8 - Trecho do filme, Cantina Los Tres Amigos



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h07m26s

Quando Chang vai embora, Lai continua explorando a cidade, novamente aturdido. Em um jogo de futebol, o estádio se encontra lotado, mas Lai descansa na arquibancada, desatento à partida. Em seguida, outro *time-lapse* do obelisco, no mesmo ponto do primeiro, onde exatamente uma hora de filmagem passa dissolvida em pouco mais de vinte segundos.

Lai sai por Buenos Aires e, pela primeira vez no filme, vemos as ruas e a vida noturna do centro da capital com mais detalhes. Bares, bancas de revista, espaços repletos de pessoas, carros passando nas avenidas. A vida não para e Lai Yiu-Fai começa a se inserir nela, procurando sair do lugar de inércia em que se encontrava. Ele é refletido no espelho conversando com outro homem, depois vai a um bar e conversa com várias pessoas na rua. As luzes saturadas pintam as cores na tela, provenientes dos vários pontos de luz não naturais, como letreiros *neons* e lâmpadas. A sequência é capturada por uma câmera instável, segurada na mão, e editada em cortes rápidos. Os movimentos são bruscos e velozes, contrastando com a vagarosidade das cenas filmadas em ambientes internos e se afastando um pouco do ritmo de melodrama. Por vezes as imagens ficam fora de foco ou um pouco borradas, mesmo quando em câmera lenta. Toda movimentação se mescla com a solidão, o tempo passa de forma diferente, há informação e melancolia em excesso. A instabilidade visual reflete o turbilhão interno de Lai, que tenta se perder no caos

urbano para poder se encontrar. Uma visão da perspectiva poética e narrativa de Wong Kar-Wai. A cena é representada pela figura 9.

Figura 9 - Trecho do filme, Lai caminha pelo centro de Buenos Aires



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h11m31s

Quando consegue juntar o suficiente, Lai segue só. A busca inicial pelas Cataratas, que antes era compartilhada, torna-se uma jornada solitária. A filmagem das Cataratas do Iguaçu invade a tela e, novamente por narração, Lai Yiu-Fai diz “Me perdi e fiquei andando sem rumo por um tempo, mas finalmente cheguei a Iguaçu. Me senti muito triste. Sempre pensei que deveriam estar duas pessoas ali” (01h35m56s). A natureza grandiosa o engole e a silhueta de Lai é pequena perto da imensidão das cataratas (Figura 10). A cena é dividida entre imagens das cataratas dominando totalmente a tela; um *close-up* no rosto de Lai, banhado pelas águas de Iguaçu, enquanto ele encara a natureza; e de costas, ângulo onde é mais notável a lente da câmera molhada pelos respingos, e também a pequenez de Lai em comparação com a natureza das cataratas. Uma filmagem de mais de dois minutos em visão aérea das Cataratas do Iguaçu fecha a saga do personagem pelo ponto turístico, que foi um símbolo tão importante para essa parte de sua vida (Figura 11). Ao contrário da filmagem do centro acelerado de Buenos Aires, que foi registrada em *time-lapse*, essa locação é filmada em tempo real, oferecendo um espaço de pausa e purificação e um contraste entre os espaços e os sentimentos e ideias que representam. Como se o limpasse da sua experiência reprimida pela cidade de

Buenos Aires e seus arredores, livrando-o de seus pesares, a água corrente o recebe, toca sua pele e o limpa.

Figura 10 - Trecho do filme, Lai nas Cataratas do Iguaçu



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h25m54s

Figura 11 - Trecho do filme, visão aérea das Cataratas do Iguaçu



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h26m16s

Paralelamente, Chang também continua sua jornada. O calendário marca janeiro de 1997 quando ele chega ao fim do mundo. No farol, narra: “Finalmente cheguei ao fim do mundo. Esse é o farol mais ao Sul da América do Sul. Depois dele está o Polo Sul. De repente, tive vontade de ir para casa.” A câmera gira ao redor de

Chang e do farol, sugerindo que, enquanto o mundo continua a girar, o tempo desacelera para ele, dessa vez não como uma forma de acentuar um sentimento de solidão, mas sim oferecendo um momento de pausa e reflexão, onde ele encontra um ponto de parada e retorno (Figura 12).

Figura 12 - Trecho do filme, Chang no farol em Ushuaia



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h28m25s

Chang tenta ouvir o que Lai deixou registrado no gravador, cumprindo a promessa feita de que deixaria a tristeza de Lai Yiu-Fai ali, mas não consegue entender o que está gravado. “Não sei o que ele disse naquela noite. Talvez o gravador tenha quebrado. Não consigo ouvir nada na fita, só uns barulhos estranhos, como os prantos de alguém.” A câmera se aproxima cada vez mais do rosto de Chang, depois do farol, e então a cena some em um fade out.

Em sua jornada, Chang chegou ao limite, ao fim do mundo, e compreendeu que seu deslocamento também tem fim, que sua casa é um destino possível e para onde precisava ir naquele momento. O espaço é um palco que permite ser vivenciado e interpretado individualmente, afetando de forma diferente cada um que passa pela experiência urbana, e a relação entre espaço e deslocamento, portanto, é sentida de formas distintas pelos personagens: enquanto Ho permanece preso ao passado e, conseqüentemente, ao espaço em que se encontra, e Lai, inicialmente, debate entre ficar e partir, Chang entende que saber a hora de voltar também é uma parte importante da jornada.

O simbolismo do espaço se intensifica novamente quando Ho, após a partida definitiva de Lai, se muda para o antigo quarto. A sequência é recebida com um relógio, que passa de 23:59h para 00:00h, como mostrado na figura 13. Isso pode ser entendido como um fim e também um começo de algo, assim como é o fim de um dia e começo de outro.

Figura 13 - Trecho do filme, relógio marca 00:00h



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h22m54s

Ho organiza todos os cigarros que Lai havia comprado, os coloca no armário, na prateleira e até em cima do relógio, que ainda marca 00:00h (figura 14). Enquanto ele limpa o chão, temos uma visão clara do quarto, como mostrado na figura 15, notamos as cores dos móveis e dos revestimentos das paredes, como as fontes de luz iluminam o ambiente e o tamanho que cada objeto ocupa. Os móveis no mesmo lugar, as paredes descascadas, a cortina que divide o banheiro do resto do cômodo e a lâmpada que agora se apresenta como um vestígio de um passado que não volta e como a lembrança de um fracasso. Tudo está igual, mas nada é como era antes. Não há como ser, já que Lai não habita mais aquele ambiente.

Figura 14 - Trecho do filme, Ho organiza caixas de cigarro



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h23m09s

Figura 15 - Trecho do filme, Ho limpa o chão do quarto



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h23m42s

Ho senta-se próximo à porta e a abre, olhando para fora com um olhar perdido, como se esperasse que Lai surgisse do outro lado ou pelo corredor, só esperando um convite para entrar (figura 16). Ele encosta a cabeça na parede e parece começar a aceitar que não há mais volta para o que viveu antes. Ao fundo, desfocada e iluminada apenas por si só, a lâmpada das cataratas continua acesa. Ho, então, conserta a lâmpada, como pode ser visto na figura 17, que volta a girar,

fazendo com que as quedas das cataratas pareçam desaguar. Há um *close-up* no casal que observa a paisagem, algo tão significativo para uma relação que já se desfez (figura 18). Em outra vida, aquele casal poderia ser Ho e Lai. A câmera, ora distante, ora em *close-up*, transmite a sensação de que estamos espiando um momento de vulnerabilidade extrema. Em sua última presença no filme, em um gesto de saudade e desesperança, Ho chora copiosamente no sofá do apartamento, abraçado a um cobertor que Lai deixou para trás, como se aquele objeto pudesse preencher o vazio deixado pela ausência.

Figura 16 - Trecho do filme, Ho olha pela porta



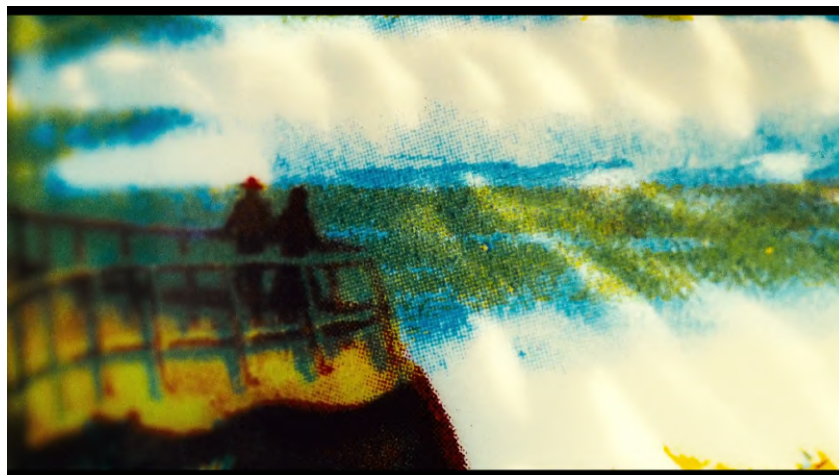
Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h24m01s

Figura 17 - Trecho do filme, Ho conserta a luminária



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h24m15s

Figura 18 - Trecho do filme, casal na luminária das Cataratas do Iguaçu

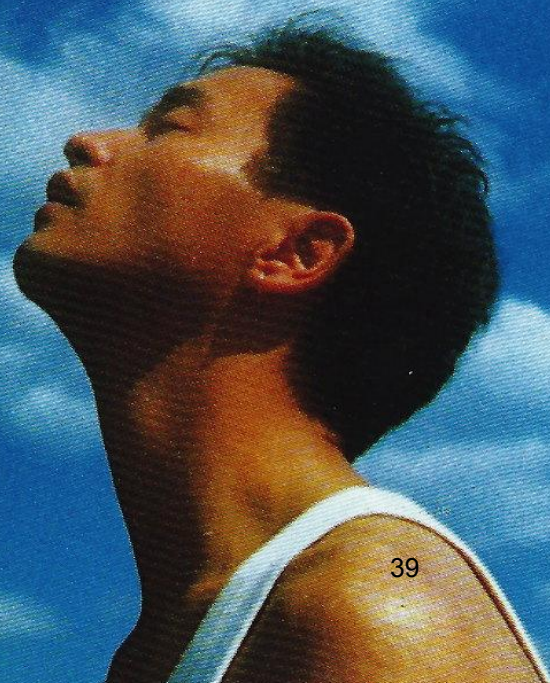


Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h24m52s

Para entender como os personagens interagem e ocupam espaços em “Felizes Juntos”, é importante considerar a relação entre o espaço em que vivem e suas subjetividades. O espaço e as percepções, sentimentos e pensamentos dos personagens estão intimamente ligados, influenciando e moldando uns aos outros de forma contínua. O espaço é constantemente transformado pela experiência humana e, no filme, essa transformação se manifesta na forma como Lai e Ho habitam os espaços urbanos e íntimos: o quarto claustrofóbico do cortiço onde se refugiam, degradado e caótico, reflete sua relação desgastada e instável; os espaços transitórios, como os corredores estreitos, ruas e táxis que os conduzem pela cidade, reforçam a instabilidade e a sensação de deslocamento emocional vivida pelos personagens; enquanto os bares e hotéis, com suas luzes saturadas, representam tanto uma promessa ilusória de pertencimento quanto a efemeridade de suas conexões. O espaço não é apenas físico, mas um campo de relações sociais e afetivas, sendo constantemente moldado pelo modo como os indivíduos o habitam e significam (Lefebvre, 1991). Dessa forma, o filme de Wong Kar-Wai exemplifica como os espaços urbanos podem atuar como extensões do estado emocional de seus habitantes, tornando visíveis os conflitos internos e as angústias dos personagens.

Buenos Aires não é apenas o cenário de Felizes Juntos: é um espelho dos afetos, das rupturas e da solidão dos personagens. A cidade respira ao ritmo de seus conflitos e seus espaços se tornam extensões dos corpos que os habitam e dos sentimentos que carregam.

II



2. HONG KONG, MEMÓRIA E ECOS DA IDENTIDADE PÓS-COLONIAL

“Felizes Juntos” foi lançado em 1997, mesmo ano da transferência da soberania de Hong Kong do Reino Unido para a China. Esse contexto histórico permeia o filme, mesmo que de forma sutil e indireta, aparecendo como um pano de fundo para a história de Lai Yiu-Fai e Ho Po-Wing. A desorientação de Lai, presente desde o início, quando o casal se perdeu no caminho para as Cataratas do Iguaçu, e que se manifesta ao longo da narrativa, é marcada por deslocamentos e tentativas fracassadas de recomeço, podendo ser lida como uma metáfora das incertezas e ansiedades que cercavam Hong Kong naquele período de transição pós-colonial.

Segundo Ackbar Abbas, os cineastas da Nova Onda de Hong Kong documentaram a incerteza do espaço cultural de Hong Kong, marcada por um constante senso de desaparecimento, e contribuem para a redefinição do local. Os filmes, muitas vezes, não fazem referência direta à situação política, mas captam a ansiedade iminente que pairava em 1997. “Como filmes, eles são ao mesmo tempo produtos e análises de um espaço cultural em desaparecimento, bem como respostas a ele” (Abbas, 1997, p. 24).³

A condição de Hong Kong, ao enfrentar um futuro incerto sob o controle da China após viver sob domínio britânico por mais de 150, se alinha com a perda de referência espacial que Lai e Ho encontram em seu exílio na Argentina, onde passam por deslocamentos constantes e tentativas de pertencimento frustradas, enquanto também não têm garantias quanto ao futuro. No filme, Buenos Aires representa não apenas um território estrangeiro, mas uma tentativa falha de reconfiguração identitária. Lai e Ho tentam “começar de novo” repetidamente, mas a falta de um espaço estável é um dos motivos que torna essas tentativas efêmeras. A cidade, por sua vez, não acolhe nem rejeita os personagens de forma direta, mas se mantém como um espaço indiferente, reafirmando a alienação de Lai e sua conexão persistente com Hong Kong.

Essa conexão entre a história pessoal e a coletiva fica mais evidente quando Lai, como um ensaio para sua volta para Hong Kong, escreve uma carta ao pai. O

³ “As films they are both products and analyses of a cultural space of disappearance, as well as responses to it.”

gesto, carregado de arrependimento e desejo de reconciliação, ecoa a busca por pertencimento dado como perdido. Com sua figura refletida no espelho do armário, Lai fala: “No final, escrevi que espero que ele pelo menos possa me considerar um amigo. Também espero que ele me dê uma chance de recomeçar de novo”. Ainda que farto das tentativas de recomeço de Ho Po-Wing, Lai espera, de alguma forma, poder recomeçar a partir de seus próprios meios. Esse pedido de segunda chance, pessoal e familiar, se expande para um campo simbólico maior o de uma Hong Kong tentando se reconfigurar sob uma nova soberania.

Na preparação para sua partida e procurando aumentar sua renda, Lai começa a trabalhar em outros empregos, para fazer mais dinheiro e seguir com sua viagem. Conforme se aproxima do retorno, ele se envolve com pequenos lembretes de Hong Kong: o primeiro passo sendo o restaurante de comida chinesa que foi trabalhar e, depois, um abatedouro que funciona à noite, no mesmo momento em que a vida do outro lado do mundo acontece no fuso horário diurno. De repente, ele está de volta ao horário de Hong Kong. Essa sobreposição de tempos e espaços reflete a dualidade que marca sua existência entre dois mundos.

Na sequência em que Lai está trabalhando no abatedouro, uma das primeiras iniciativas do seu retorno, ao fundo toca “*I Have Been In You*”, do Frank Zappa. A letra da música tem um teor sexual, podendo ter relação com o romance intenso de Lai e Ho, mas, quando interpretada nesse contexto, também conversa com a relação de Lai e Hong Kong. A letra diz:

I have been in you, baby
And you have been in me
And we have been so intimately entwined
[...] And so you see we have to be together
I thought that we would never
Return from forever (Zappa, 1979)⁴

⁴ Eu estive em você, baby / E você esteve em mim / E nós estivemos tão intimamente entrelaçados / [...] E então você vê que temos que estar juntos / Eu pensei que nunca / Retornaríamos do para sempre.

Há poucos vislumbres visuais de Hong Kong, mas que carregam forte significado. Os passaportes ainda britânicos de Lai e Ho, mostrados nas primeiras imagens do filme, são o primeiro indicativo direto e visual da relação com Hong Kong. Já o outro, perto do fim do longa-metragem, aparece quando Lai percebe que Hong Kong e Argentina estão em lados opostos do mundo. Pela primeira vez, vemos a própria Hong Kong, pela imaginação de Lai, em uma sequência quase onírica, imagens de cabeça para baixo de estradas, placas e prédios, como é mostrado nas figuras 19 e 20. A inversão, além de trazer para o visual o fato de as duas cidades estarem em lados opostos do globo, também enfatiza um mundo em reversão, um espaço conhecido mas que se tornou ou é visto de forma diferente.

Figura 19 - Trecho do filme, Hong Kong de cabeça para baixo



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h18m55s

Figura 20 - Trecho do filme, Hong Kong de cabeça para baixo



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h19m04s

Apesar de a narrativa se passar majoritariamente na Argentina, Hong Kong sempre esteve presente. A região está no que os personagens falam, no que pensam e em como agem, mas, principalmente, está presente na sua ausência. Ela é sentida no exílio, na saudade de casa e em todos os lugares argentinos onde procuraram por algo familiar. Até Buenos Aires, oposta no espaço e com suas diferenças de clima, idioma e cultura, às vezes lembra Hong Kong de forma sutil, como um eco distante que reforça a melancolia do exílio. Mesmo longe de Hong Kong, o filme não consegue evitar ser sobre ela.

Esse sentimento de deslocamento não era exclusivo dos personagens. Em entrevista, Wong Kar-Wai revelou:

Um dos gerentes de locação estava tão bravo comigo. Ele disse: “Temos tantos edifícios e ruas bonitas em Buenos Aires. Por que você sempre escolhe esses becos, esses prédios pobres?” Eu disse: “Bem não sei porque, mas talvez isso seja uma espécie de projeção, que eu só consiga projetar minha experiência em Hong Kong na Argentina, e estou tentando criar meu próprio espaço naquela cidade, onde eu possa trabalhar e entender”. (Gargan, 1997)⁵

⁵ “One of the location managers was so mad at me. He said: ‘We have so many beautiful buildings and streets in Buenos Aires. Why do you always pick those back alleys, those poor buildings?’ I said, ‘Well I don’t know why, but maybe this is a kind of projection, that I can only project my Hong Kong experience in Argentina, and I’m trying to create my own space in that city which I can work in and I can understand.’”

Christopher Doyle, diretor de fotografia, escreveu um diário enquanto produzia *Felizes Juntos*, nele contou, de forma similar, as dificuldades da equipe em se desvencilhar de Hong Kong durante as filmagens:

Vimos para a Argentina para nos 'desfamiliarizar', nos distanciando dos espaços – e, com sorte, das preocupações – do mundo que conhecemos tão bem. Mas aqui estamos fora do nosso lugar e da nossa profundidade. Nem sequer conhecemos bem a cidade. Então, por que ainda tendemos a bares, barbearias, lanchonetes de *fast food* e trens? O que aconteceu com as inspirações das estruturas de Manuel Puig e dos conceitos de Julio Cortázar? Estamos presos às nossas próprias preocupações e percepções. Se é verdade que todo artista, no fundo, tem apenas uma coisa a dizer, então é melhor nos esforçarmos para dizê-la de forma mais eloquente desta vez! (Doyle, 2006, p. 286).⁶

As palavras de Doyle e Wong evidenciam que os conflitos pessoais com o distanciamento transbordaram na equipe e invadiram a tela. Apesar de a viagem e o filme proporem um exílio, em parte voluntário, de Hong Kong, a saudade os atravessa e a cidade os segue como uma sombra por onde vão em Buenos Aires, instigando a procura de algo familiar. A equipe se viu dividida entre dois espaços, com saudade de casa, mas sem poder voltar para Hong Kong até o fim das gravações, e em Buenos Aires, na margem da estranheza de um lugar desconhecido, sem conseguir progredir. Assim como os personagens da história que criaram para o mundo, a experiência ficou presa a questões de pertencimento e perda. Wong Kar-Wai também comentou, em entrevista, que foi como se ele houvesse reconstituído Hong Kong em Buenos Aires (Ciment e Niogret, 1997)

Wong Kar-Wai criou uma história de amor impossível a milhares de quilômetros de distância de Hong Kong, mas sua alma manteve-se ancorada no mesmo lugar de onde partiu.

A inserção no tempo histórico se intensifica quando, já em Taipei, é exibida uma reportagem, gravada direto da transmissão na televisão, que anuncia a morte de Deng Xiaoping, líder chinês. Sheldon Lu sugere com essa cena que “por mais

⁶ “We came to Argentina to ‘defamiliarize’ ourselves by moving away from the spaces – and we hope the preoccupations – of the world we knew so well. But we’re out of our space and depth here. We don’t even know the city so well. So why do we still tend towards bars, barbershops, fast-food joints and trains? What happened to the inspiration from Manuel Puig’s novels and Julio Cortázar’s conceits? We’re stuck with our own concerns and preconceptions. If it’s true that every artist basically has only one thing to say, then... we’d better do our best to say it more eloquently this time!”

deslocado e espalhado pelos limites do mundo que esteja, o migrante de Hong Kong continua ligado à China, seja em um espaço e tempo reais ou imaginados” (Lu, 2000, p. 281)⁷, sendo ela uma contextualização explícita de espaço, tempo e situação política. Lai está em um quarto de hotel na capital de Taiwan, é 20 de fevereiro de 1997 e ele fala “Estou de volta neste lado do mundo” (01h30m32s), mas não parece prestar atenção ao noticiário exibido. A volta e sua fala marcam não apenas um retorno geográfico, mas uma reconciliação com sua identidade e com as transformações de seu lar.

Uma das últimas cenas é gravada na feira noturna de Liang Ning. Andando entre pessoas e letreiros, ao som das falas sobrepostas e buzinas de motos, caminhamos junto com Lai Yiu-Fai pela multidão, como ilustrado na figura 21. Lai caminha até achar o que procura e senta-se em uma tenda de comida (figura 22). Do outro lado do balcão onde Lai está sentado, a comida é preparada, os donos do estabelecimento trabalham enquanto interagem com os clientes e Lai come e observa. Ele nota que há fotos de Chang presas em um espelho num canto do estabelecimento e, sem ninguém notar, dá um jeito de pegar a foto de Chang em frente ao farol. Lai reflete por *voice-over* (1997, s.p):

“Fiquei em Taipei antes de voltar para Hong Kong. Visitei a feira noturna de Liao Ning, era bem animada. Não vi o Chang, mas vi a família dele. Finalmente entendi como ele podia ser feliz correndo tão livre. É porque ele tem um lugar para onde pode sempre voltar. Imagino o que acontecerá quando vir meu pai. Veremos. Peguei a foto de Chang, porque não sabia quando o veria novamente. Mas uma coisa eu sei: se eu quiser vê-lo, sei onde encontrá-lo.”

Para Lai, essa consciência emerge tardiamente. Seu deslocamento, que começou como fuga, transforma-se em busca de um lar. Se Ho procurava recomeços cíclicos e viciosos, Lai passa a desejar um encerramento que permita um novo tipo de partida: não mais a fuga de algo, mas a ida em direção a si mesmo. Para Lai, Hong Kong já não é mais o mesmo lugar que deixou para trás, mas ele também não é o mesmo que era quando partiu. Ao voltar, também sabia que Hong Kong não permaneceria igual depois da transferência de soberania, mas que é onde deveria estar.

⁷ “However displaced and scattered on the edge of the world, the migrant Hong Konger is nonetheless linked to China in real or imagined space and time (Liaoning Street, date of the death of Deng, etc)”

Figura 21 - Trecho do filme, feira noturna de Liao Ning



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h30m38s

Figura 22 - Trecho do filme, Lai senta-se na tenda da família de Chang



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h31m43s

Hong Kong, mesmo em sua ausência, é o centro gravitacional que atrai os personagens e a narrativa, sendo representada pela saudade, pelas tentativas de recomeço em territórios estrangeiros e em cada detalhe argentino que parece familiar demais. A forma como os personagens interagem nos espaços vividos, onde buscam por pertencimento, reforça, novamente, como o espaço externo é um espelho dos sentimentos e dilemas dos personagens. Transcendendo a história de um relacionamento tumultuado, “Felizes Juntos” é também sobre espaços, exílios e a busca por um lugar e uma identidade em um mundo que está mudando.

III



3. DESLOCAMENTOS IMPESSOAIS E ESPAÇOS DE TRANSIÇÃO

Nos filmes de Wong Kar-Wai, os meios de transporte são mais do que simples ferramentas narrativas: são espaços simbólicos de transição, introspecção e imobilidade emocional. Seus personagens estão quase sempre em movimento, se deslocando de um lugar para o outro, mas raramente chegam a um destino que traga satisfação ou conclusão. Em “Felizes Juntos” (1997), esse deslocamento constante reflete a busca interna de Lai Yiu-Fai e Ho Po-Wing, que, mesmo alcançando fisicamente seu objetivo inicial, a Argentina, não conseguem saciar o que os consumia, nem encontram o que realmente procuram: um recomeço frutífero e um lugar de pertencimento.

O conceito de “não-lugar”, desenvolvido por Marc Augé (1995), é central para compreendermos alguns espaços em “Felizes Juntos”. O autor define os não-lugares como espaços marcados pela efemeridade e pela ausência de identidade relacional. Enquanto os espaços de transição funcionam como zonas intermediárias que conectam diferentes pontos, os não-lugares são caracterizados pela falta de vínculos históricos, culturais ou sociais, sendo ocupados temporariamente por indivíduos que não estabelecem uma relação duradoura com eles, sem criar uma identidade social compartilhada, mas apenas interações funcionais e transitórias (Augé, 1995). No filme, esses espaços aparecem como rodovias, estações de metrô e um hospital, onde as interações humanas são reduzidas ao mínimo necessário, criando uma experiência impessoal e efêmera.

Um dos momentos que o tema da transição é inserido é quando Ho Po-Wing, ferido e ensanguentado, surge na porta do apartamento de Lai, no que se entende ser após uma briga com algum cliente, e os dois se abraçam. Então, em preto e branco, no corredor de um hospital, Ho profere as já conhecidas palavras: “Lai Yiu-Fai, vamos começar de novo”. O corredor, um espaço de transição sem identidade e também de espera, passagem e incerteza, espelha a relação dos dois, que se encontram presos entre o passado conflituoso e um futuro incerto. Em um espaço de transição, os dois personagens ficam em silêncio no corredor, como é possível ver na figura 23. Lai senta ao lado de Ho, parecendo ponderar sobre o peso das palavras que acabou de ouvir, repetidas tantas vezes e que sempre os levam de volta ao mesmo ponto.

Figura 23 - Trecho do filme, Ho e Lai no corredor do hospital



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h22m20s

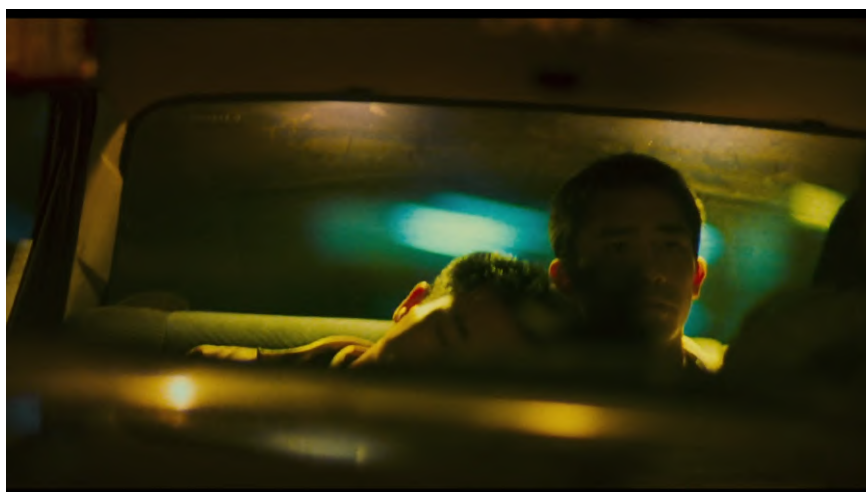
“O espaço do não-lugar não cria identidades singulares nem relações, apenas solidão e semelhança” (Augé, 1991, p. 103)⁸, e o corredor do hospital é um não-lugar por excelência, um espaço de passagem onde o tempo é suspenso e as relações interpessoais são reduzidas ao essencial. Isso reforça a leitura de que o espaço físico também simboliza o estado emocional e relacional dos personagens, já que esse ambiente ressoa diretamente com a dinâmica de Lai e Ho, que, apesar da repetição da frase sobre recomeço, permanecem presos em um ciclo de distanciamento e reencontros sem uma verdadeira transformação. Augé ajuda a entender como o corredor do hospital não apenas reflete a transitoriedade da relação dos personagens, mas também a impossibilidade de um verdadeiro pertencimento ou reconstrução de laços significativos dentro desse “não-lugar”.

Na sequência seguinte, o tango que toca colore a tela em tons tropicais, dando cores saturadas a Ho, Lai e ao táxi, onde estão sentados no banco de trás. Os meios de transporte são territórios temporários que proporcionam um deslocamento físico, mas não necessariamente uma transformação interna. Wong Kar-Wai utiliza essa contradição ao filmar a cena com uma sensibilidade especial: Ho está com as mãos enfaixadas, então Lai coloca o cigarro em seus lábios para

⁸ “The space of non-place creates neither singular identities nor relations, only solitude, and similitude.”

que também possa fumar. Um gesto de cuidado e atenção que contrasta com o silêncio incômodo que os cerca. Parecem ter muitas coisas para falar, mas optam por guardar as palavras. Ho descansa nos ombros de Lai e a viagem segue. O interior do carro emoldura a cena, novamente confinando os personagens dentro de um espaço móvel, que transita de um lugar para outro, e os isola do mundo, mas não dos conflitos que carregam. O tempo parece não passar da mesma forma, efeito enfatizado pelo uso de câmera lenta, que dilata o tempo e intensifica a atmosfera melancólica. O táxi, um espaço projetado para a mobilidade, se torna um local de estagnação emocional, onde os personagens compartilham uma intimidade passageira, mas não conseguem romper com a inércia de sua relação. Os conflitos e o caos são suspensos nesse espaço, de forma momentânea, oferecendo um descanso breve aos personagens. A cena é representada pela figura 24.

Figura 24 - Trecho do filme, Ho e Lai dentro do táxi



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h23m02s

No repertório imagético popular, o transporte está ligado ao progresso, mas sob a direção de Wong Kar-Wai e fotografia de Christopher Doyle, o transporte serve mais para isolar e limitar o espaço, criando uma contradição pela sensação de imobilidade e estagnação emocional, apesar de ser um meio móvel, enfatizando o sentimento dos personagens. O táxi prende os dois e os espreme no quadro, dividindo e limitando o espaço. Em um relacionamento onde começar de novo é constância, o cigarro compartilhado e a cabeça a descansar no ombro revelam a

compaixão de Lai, que aceita Ho de volta, sob a desculpa de que podem morar juntos no pequeno quarto apenas enquanto Po-Wing se recupera.

Essa sensação de estar “entre lugares” que acompanha os espaços de transição, também aparece em outros espaços. A maioria das sequências em que os dois aparecem juntos é filmada em espaços internos, fechados e íntimos, como se houvesse uma barreira invisível separando os personagens dos espaços abertos ou uma força magnética os prendendo. Em uma rara cena externa, filmada na Ponte Nicolás Avellaneda, nos limites de La Boca, Ho tenta fazer com que Lai caminhe com ele, mas, por conta do frio, não conseguem continuar, portanto param no meio do caminho e voltam para casa (figura 25). Os carros continuam indo e vindo, mas o casal parece congelado no mesmo lugar, como representado pela figura 8. Em uma ponte, por definição uma conectora de espaços, suspensa no ar entre dois subúrbios e durante o fim da tarde, entre a manhã e à noite, a cena representa a incapacidade do casal em avançar no espaço, no tempo e emocionalmente, voltando sempre para a estaca zero. O que poderia ser uma oportunidade para reaproximação e continuidade acaba adoecendo Lai Yiu-Fai, que ainda assim cede e continua cuidando de Ho.

Figura 25 - Trecho do filme, Ho e Lai passam pela Ponte Nicolás Avellaneda



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h32m25s

Os espaços de trânsito fazem parte da experiência urbana moderna e isso é evidente nos deslocamentos incessantes de Lai e Ho. Os corredores de hotéis, táxis, ônibus e ruas estreitas não são apenas meios de transporte ou ambientes de passagem, mas zonas de transição emocional, onde os personagens se cruzam entre encontros e desencontros. A impossibilidade de pertencimento de Ho e Lai, é, assim, reforçada pelo próprio modo como habitam esses espaços: sem nunca se fixarem, sempre deslocados, sempre em trânsito.

A temática se manifesta novamente numa sequência melancólica de dois minutos, onde Lai flutua pelo Rio La Plata, derivando perdido entre a água e as estruturas metálicas do porto de La Boca, como é visto na figura 26. Mostrado como uma figura pequena diante da vastidão da água, ele não vai a nenhum lugar em específico, apesar do constante fluxo da água, assim como seu relacionamento e, como parece, também sua vida em Buenos Aires. A água divide a tela com Lai, às vezes dominando todo o quadro. O Rio La Plata é uma extremidade geográfica, pois separa a Argentina e o Uruguai, mais uma vez representando as fronteiras entre diferentes lugares, um estado limiar, igual ao que Lai se encontra preso, além do simbolismo entre pertencer e estar perdido.

Figura 26 - Trecho do filme, Lai no Rio La Plata



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h00m56s

Essa cena é carregada de significado visual, com grande papel na narrativa. De forma emblemática, encapsula os temas de isolamento, exílio e deslocamento, que permeiam toda a obra de Wong Kar-Wai, mas aqui são intensificados pela

natureza do ambiente: a vastidão do rio e a falta de estabilidade no enquadramento. Lai parece diminuto em comparação com o cenário, enfatizando sua solidão e insignificância. O barco se movimenta de forma lenta e errática, criando uma sensação de instabilidade, espelhando a falta de controle de Lai Yiu-Fai sobre sua vida. Já a água se movimenta em fluxo constante ao redor, assim como o mundo, que prossegue indiferente. Chega um momento de transição, mas ainda sem ter encontrado uma maneira de seguir em frente, apenas à deriva, de forma tanto literal quanto simbólica. O espaço físico se torna uma extensão do estado emocional do personagem, como é comum na filmografia de Wong.

A paleta de cores frias, dominada por azuis e cinzas, intensifica o sentimento de solidão e isolamento, criando uma atmosfera igualmente cinza e melancólica. As cores reforçam o caráter distante e introspectivo do personagem, perdido entre o céu nublado e a água turva. Contrasta diretamente com a cena anterior: uma briga, onde foram usados tons quentes, de laranja, amarelo e vermelho. A mudança das cores significa a mudança nas emoções de Lai, acompanhada de uma música tocada em acordeão, que parece chorar junto com o personagem. A felicidade passou de forma rápida e a dor se arrasta lentamente.

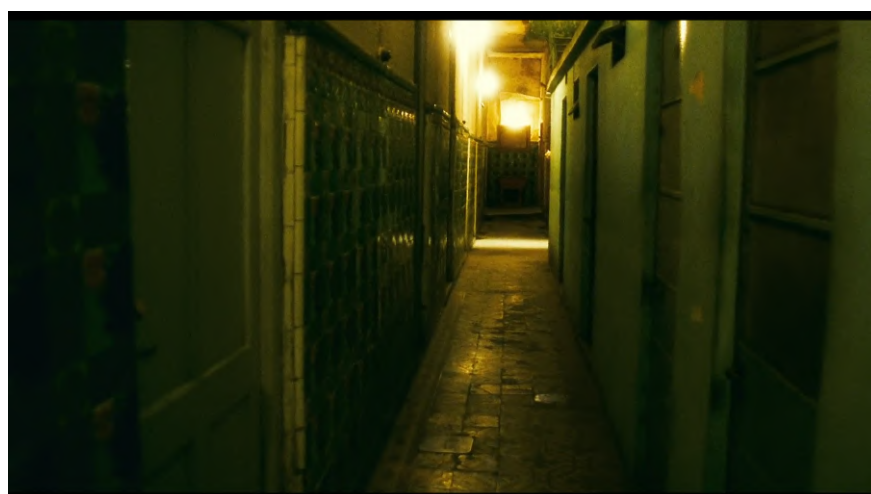
Outros espaços de transição aparecem para reforçar o estado emocional dos personagens. Ho Po-Wing entra em contato novamente, pedindo mais uma vez seu passaporte depois de Lai esconder o documento. Lai devolve, já não se importa mais, mas teme ouvir as mesmas palavras sobre recomeço ao se encontrarem. Quando Ho chega no apartamento para buscar o documento, dois corredores são mostrados, mas as zonas de passagem estão vazias, limpas, carregando uma atmosfera de despedida iminente (figura 27 e 28).

Figura 27 - Trecho do filme, primeiro corredor



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h18m31s

Figura 28 - Trecho do filme, segundo corredor



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h18m36s

Os corredores são filmados com frequência nos filmes de Wong Kar-Wai e aparecem outras vezes em “Felizes Juntos”. Quando Lai está trabalhando no abatedouro para juntar dinheiro para voltar para casa, um dos *takes* da sequência é gravado de um ângulo onde as carcaças enfileiradas formam um corredor e Lai se encontra no meio dele, como mostra a figura 29. Nesse contexto, esse corredor simboliza a travessia de Lai por um espaço liminar entre a vida que deseja deixar para trás e aquela que ainda não consegue alcançar.

Figura 29 - Trecho do filme, Lai trabalhando no abatedouro



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h16m35s

Quando Ho liga para o cortiço, descobrimos junto a ele que Lai não mora mais lá. Após conseguir juntar dinheiro o suficiente para voltar para casa, Lai decidiu ir embora, mas não sem antes tentar outra vez ver as cataratas. As estradas argentinas são filmadas em *takes* longos e em preto&branco, a câmera é segurada por uma mão trêmula com o movimento do carro e há alguns cortes da filmagem extensa. Há certa precariedade e fragilidade na travessia física e emocional, que deixa para trás o apego ao passado enquanto tenta se libertar dele.

Em seguida, paramos de acompanhar o caminho e Lai é filmado, dirigindo seu carro enquanto fuma e bebe (figura 30), com sua figura e veículo iluminados pelos faróis dos carros que cruzam seu caminho na estrada. Mais uma vez, um personagem de Wong Kar-Wai se encontra dentro de um meio de transporte, em um espaço de transição, limitado em um espaço, mas que, dessa vez, parece progredir e seguir em frente.

Figura 30 - Trecho do filme, Lai dirige seu carro



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h21m04s

Ao chegar às Cataratas do Iguaçu, Lai se encontra em fronteiras diferentes: a fronteira geográfica entre dois países; seus últimos momentos na Argentina, antes de voltar para o outro lado do mundo; e em frente ao último obstáculo a ser enfrentado para deixar seu antigo relacionamento para trás, uma última barreira. Chegando, por fim, onde tudo começou, um fechamento necessário é materializado e Lai finalmente está pronto para seguir em frente.

Lefebvre afirma que “as relações estabelecidas pelas fronteiras são de grande importância, juntamente com a relação entre fronteiras e lugares nomeados [...] Todo espaço social, uma vez devidamente demarcado e orientado, implica uma sobreposição de certas relações sobre redes de lugares nomeados” (Lefebvre, 1991, p. 193)⁹. As fronteiras têm um papel essencial na organização do espaço social, pois estabelecem limites e definem relações entre diferentes territórios. Além disso, os lugares nomeados (como cidades, bairros ou marcos geográficos) não existem isoladamente, mas fazem parte de uma rede interligada. Essa rede, por sua vez, é atravessada por relações sociais, políticas e culturais que moldam o significado desses espaços. Assim, ao nomear e demarcar um lugar, não estamos apenas

⁹ "The relationships established by boundaries are certainly of the greatest importance here, along with the relationship between boundaries and named places [...] Every social space, once duly demarcated and oriented, implies a superimposition of certain relations upon networks of named places."

identificando um ponto geográfico, mas inserindo-o em um contexto maior de relações e significados sobrepostos. Em “Felizes Juntos”, as fronteiras também se manifestam para além das bordas geográficas e se apresentam como fronteiras espaciais e sociais, emocionais e culturais. Continentes, países, cidades; corredores, pontes, rios e estradas; diferenças na gastronomia, cultura e idioma; encontros e desencontros dentro de relacionamentos, entre outros exemplos, são situações que podem ser representadas ou entendidas como fronteiras, um espaço limiar e de transição.

Se aproximando do fim da jornada de Lai, a música *Happy Together*, do The Turtles, que carrega o nome do filme, começa a tocar, mas aqui performada por uma banda de Hong Kong. Há um compilado de imagens de trens cortando a noite de Taipei, pessoas indo e vindo na estação de metrô e as ruas e prédios iluminados da cidade passando em alta velocidade, gravados de dentro de um vagão, como mostrado na figura 31. De costas para a audiência e de frente para o que lhe aguarda, Lai anseia e confronta o caminho pela janela, iluminado pelas luzes da noite de Taipei, que se dissolvem em rastros de brilho (figura 32). A última tomada é gravada diretamente da frente do vagão do metrô, enquanto chega no destino de Lai, uma estação de metrô em Hong Kong, provavelmente (figura 33). O trem, nesse contexto, é mais que um meio de transporte: é o símbolo do tempo que avança, do passado que fica para trás e do presente que se impõe. O destino final do passado de Lai e o começo do seu futuro. Casa é onde o filme começou e também onde precisava terminar. Como disse Stephen Teo (2005, p 112): “É como se o tempo, na forma de um trem em movimento, tivesse alcançado Lai Yiu-Fai e, portanto, também Hong Kong”.

Figura 31 - Trecho do filme, trilhos do metrô na noite de Taipei



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h32m35s

Figura 32 - Trecho do filme, Lai dentro do vagão do metrô



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h33m03s

Figura 33 - Trecho do filme, o metrô chega na estação



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h33m35s

Os espaços de transição em “Felizes Juntos” são, portanto, permeados pela ausência de destino e pela incerteza do movimento, reforçando a ideia de Augé sobre não-lugares como espaços passageiros e que não permitem construir identificação ou continuidade. Assim, Wong Kar-Wai transforma seus cenários em metáforas visuais da condição emocional de seus personagens, os utilizando como expressão da impossibilidade de transformação e pertencimento em suas vidas. Ao final da jornada de Lai, é possível compreender que os espaços de transição que Lai atravessou foram menos sobre os lugares e mais sobre as travessias internas que precisou fazer. Carros, pontes, barcos e trens não o levaram apenas por territórios físicos, mas por paisagens de saudade, perda e, finalmente, de autodescoberta e pertencimento.

IV



4. A ESTÉTICA VISUAL DO ESPAÇO

A estética visual de *Felizes Juntos* (1997), cuidadosamente elaborada por Wong Kar-Wai e seus colaboradores, utiliza luz, cor e reflexos para construir uma narrativa emocional que vai além dos diálogos e ações dos personagens. As cenas são moldadas por escolhas estéticas que ampliam os sentimentos de Lai Yiu-Fai e Ho Po-Wing, transformando o espaço em um reflexo dos conflitos internos e das relações instáveis que compartilham.

Entre os elementos recorrentes no cinema de Wong Kar-Wai, o espelho ocupa um lugar de destaque. Além de uma escolha estética, também é uma estratégia visual para simbolizar algo, como a distância emocional e a dificuldade que os personagens têm de se enxergar de forma direta, ou como uma forma de enxergarem a verdade sobre si mesmos.

Quando Lai vai ao encontro de Ho no Cosmos Hotel, na primeira tentativa de se reconciliarem na Argentina, há espelhos no banheiro, que refletem Ho quando estão na porta e, logo em seguida, dentro do quarto, onde Lai se encosta, e também é capturada a imagem de Ho, que está fora do enquadramento direto, mas o vemos refletido no espelho, deitado na cama, com uma expressão nervosa no rosto, como ilustrado na figura 34. Esse jogo de reflexos reforça a tensão entre os dois: estão fisicamente próximos, mas emocionalmente distantes e não conseguem se encarar. Lai dispara que quer voltar para Hong Kong, mas que está sem dinheiro, Ho então pergunta: “Você se arrepende de ficar comigo?” E recebe a resposta cortante: “[...] Pode ter certeza, antes de te conhecer, eu não tinha arrependimentos. Agora tenho tantos que poderia morrer.”

Figura 34 - Trecho do filme, cena que mostra Ho e Lai no quarto do hotel



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h14m52s

A briga continua mais um pouco, até Lai deixar Ho chorando sozinho em seu quarto de hotel e sair correndo pela rua. A câmera, carregada na mão, acompanha seus movimentos de forma trêmula e a forma como a cena é filmada cria imagens borradas, onde sombras e luzes se mesclam. O personagem torna-se quase indistinguível do ambiente, enfatizando sua confusão e desorientação. Pelas lentes de Christopher Doyle, diretor de fotografia e colaborador de longa data de Wong Kar-Wai, a inquietude dos personagens se mistura com Buenos Aires, refletida na instabilidade da câmera, enquadramentos e ângulos não convencionais e constantes trocas entre filmagens coloridas e em preto e branco, enfatizando como a cidade, o personagem e seus sentimentos fazem parte um do outro.

Em uma das sequências mais marcantes do filme, filmada na precária cozinha compartilhada do cortiço, a luz desempenha papel fundamental na construção da cena. No meio, banhados pela luz dourada que possivelmente vem de uma claraboia, estão Lai e Ho. A luz faz o papel de um holofote natural e delimita um espaço no centro do quadro. As paredes, na sombra, têm um tom frio de azul que contrasta com o amarelo quente e desenha uma moldura sutil ao redor dos amantes, como mostra a figura 35. Os dois compartilham de um momento belo e íntimo enquanto dançam tango, como em uma pintura em movimento. Eventualmente, o desejo toma conta do ambiente e os dois se entregam em toques e beijos.

Figura 35 - Trecho do filme, Ho e Lai dançam na cozinha



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h34m49s

O uso das cores no filme também reflete as oscilações emocionais do relacionamento. Lai começa a questionar Ho por seu paradeiro quando ele melhora dos machucados e começa a sair sozinho, inseguro com a possibilidade dele não voltar. Com uma honestidade amarga, Lai confidencia seu egoísmo por narração: “Há algo que nunca contei a Ho Po-Wing: na verdade, não queria que ele melhorasse logo. Aqueles foram nossos dias mais felizes.” Por causa do medo de perder a quem ama, o relacionamento foi tomado pela insensibilidade, ciúme e ressentimento. Essas palavras são acompanhadas de cenas de Lai e Ho dentro do apartamento, em um preto e branco diferente do usado anteriormente, agora com um subtom esverdeado. A aplicação de efeitos de desfoque na edição, indicando uma atmosfera sonhadora, ajuda a compreender que é um *flashback* como mostra a figura 36. As imagens brincam com o uso de luz para efeitos e também são adicionados flashes de luz leves, sugerindo a visualização de uma memória.

Figura 36 - Trecho do filme, Flashback



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h55m36s

Outro exemplo de como a luz define o espaço e a narrativa é quando Lai, sentado em um banco no lavabo improvisado em seu quarto, aparece cabisbaixo e pensativo. A sua relação com Ho está ruindo mais outra vez. Wong Kar-Wai utiliza a cortina que divide o ambiente como eixo central do enquadramento: do lado esquerdo, Lai está iluminado pela luz do ambiente, enquanto o lado direito está escuro, apenas dominado pela luminária, sempre acesa e presente ao redor, como um fantasma constante em sua existência (figura 37).

Figura 37 - Trecho do filme, Lai à esquerda e luminária à direita



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 00h56m26s

Na partida de Chang, quando voltam para a casa de Lai, os dois se despedem uma última vez no hall de entrada do cortiço. Há um breve momento em câmera lenta, onde se olham e finalmente se abraçam. Entre quatro paredes e sobre um piso de padrões e cores diferentes, os dois são filmados de cima, envoltos por uma mistura equilibrada de cores quentes e frias, como mostra a figura 38. Lai fala por narração: “Não sei se foi porque ficamos próximos, mas quando o abracei, tudo o que podia ouvir eram as batidas do meu próprio coração. Me pergunto se ele ouviu também”. Então Lai para na porta, ainda dentro da sala em que estavam, e Chang sai pelo corredor, desaparecendo atrás da câmera.

A cena é uma clara despedida, mas não uma qualquer: é a última vez que Chang e Lai se veem no filme. As cores e padrões dos revestimentos materializam bem o conflito de sentimentos que preenche os dois. Apesar de ser mais uma partida na vida de Lai, uma separação, ainda que com um gosto diferente, é a chance de Chang seguir em frente com seus planos e Lai entende isso. Chang parte pela porta e Lai fica para trás no cortiço, um cenário familiar, mas que dessa vez não é acompanhado de tanta inquietação.

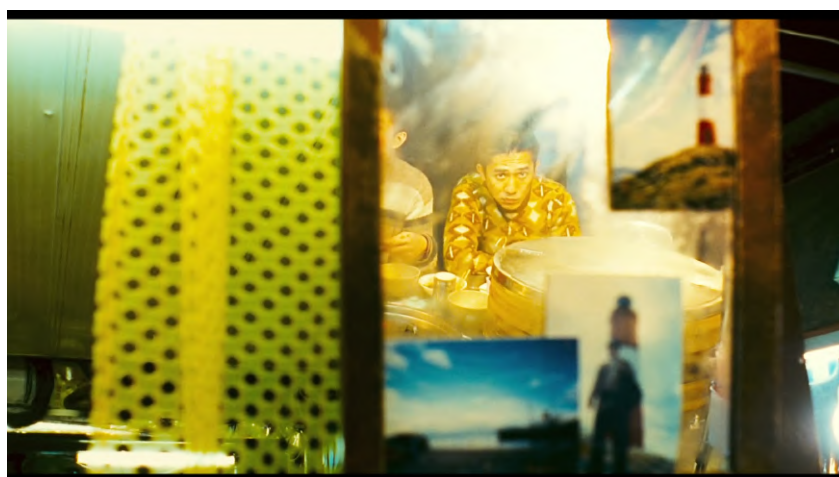
Figura 38 - Trecho do filme, Despedida de Lai e Chang



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h10m35s

Mais tarde no filme, o uso de reflexos retorna quando, ao sentar no restaurante dos pais de Chang, na feira noturna de Liao Ning, Lai nota que há fotos de Chang presas em um espelho num canto do estabelecimento. A filmagem é feita através do reflexo do objeto e captura simultaneamente o rosto de Lai e as imagens que ele observa, sobrepondo presente e passado em um mesmo quadro. Há fotos de Chang e do farol. Lai pergunta ao dono do restaurante por um telefone que possa usar e lhe é apontado um ao fundo da cozinha. Sem ninguém notar, Lai pega a foto de Chang em frente ao farol. Ele fica mais um pouco por ali e depois vai embora. O espelho coloca Lai frente a frente com a ausência de Chang, mas também o manifesta em sua memória. A foto que ele leva se torna um bom lembrete de alguém que conheceu e que agora, quando quiser, saberá onde encontrar.

Figura 39 - Trecho do filme, Lai vê a foto de Chang



Fonte: Felizes Juntos, 1997, 01h31m47s

Ao longo de “Felizes Juntos”, luz, cor e reflexo não são apenas recursos estéticos, mas linguagens narrativas que traduzem as complexas emoções dos personagens e os espaços que habitam. A Buenos Aires filmada por Wong Kar-Wai é uma cidade que se projeta nos corpos e sentimentos de seus personagens, com luzes que tanto iluminam quanto expõem feridas, cores que vibram e desbotam conforme as emoções fluem, e espelhos que mostram não apenas o que está diante deles, mas também o que está dentro de quem os encara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, não tinha uma pergunta inicial me direcionando. Depois de muito me questionar sobre qual seria meu objeto de estudo, quase me perdendo entre as possibilidades, uma certeza começou a se desenhar diante de mim e soube que queria explorar sobre o espaço no cinema de Wong Kar-Wai, mas, sem um mapa mais preciso, não tinha ideia de como ou exatamente sobre o que me aprofundar. A princípio, pensei em analisar e escrever sobre três filmes selecionados de toda a filmografia do diretor, e comecei com “Felizes Juntos”, que, por ser o mais recente que havia revisitado, parecia o ponto de partida natural. Mas logo ao mergulhar na escrita, percebi que tinha um campo vasto na minha frente e, ao ouvir um conselho, resolvi focar em apenas um filme. Permaneci com “Felizes Juntos”, aquele que já me envolvia. Hoje, me sinto grata de ter acatado o que me foi dito, pois havia muito mais para falar sobre as camadas da relação entre espaço e personagem nos filmes de Wong Kar-Wai do que eu imaginei no início. Escrevendo, compreendi que a principal questão que move minha pesquisa é como, no cinema de Wong Kar-Wai, o espaço é se ergue através da perspectiva poética do diretor e, a partir desse ponto, como esse elemento cria vida e passa a se entrelaçar com os personagens, espelhando seus interiores e traduzindo seus conflitos, esperanças e sonhos, moldando sua narrativa visual. E assim, o trabalho começou a fluir ainda mais. Falei muito, talvez até mais do que o necessário, mas talvez até menos do que gostaria. Apaguei muitos parágrafos, mas escrevi ainda mais. Me vi encantada diversas vezes e, ao mesmo tempo, desafiada pelo que estava pesquisando e queria fazer jus ao trabalho primoroso de Wong e Christopher Doyle. Cada nova sessão assistida de “Felizes Juntos” me revelava algo novo, mas sei que ainda não encontrei, interpretei e compreendi todas as nuances do filme, e o que fica é o prazer do aprendizado contínuo, da busca por detalhes a cada nova visão. A jornada da minha pesquisa também foi uma imersão no meu repertório estético e um mergulho em novos conhecimentos teóricos. Vi minha experiência pessoal se entrelaçar com a minha pesquisa, desabrochando em um trabalho que me inspirou tanto. Assim como Lai, também não sou mais quem eu era antes quando iniciei este capítulo da minha jornada.

Ao longo da pesquisa, meu objetivo foi investigar as maneiras pelas quais Wong Kar-Wai cria os espaços que seus personagens habitam e reflete como seus

personagens vivenciam e interagem com esse espaço que espelha o que sentem e como essa experiência também o transforma. Abordei as principais dimensões que o diretor usa na composição da sua perspectiva poética e narrativa visual guiadas pela localização e, ao juntar esses diferentes elementos, podemos ver uma imagem clara de como Wong cria seu cinema e constrói seu espaço. A parceria entre Doyle e Wong Kar-Wai resultou em um estilo visual marcante, caracterizado por cores saturadas, iluminação dramática, experimentação com enquadramentos, uso de espelhos e vidros em frente a câmera, movimentos instáveis e composições fragmentadas — elementos que se unem para criar uma experiência cinematográfica única e imersiva. Além da narrativa, que, de forma visual, representa o interior de seus personagens. Numa amálgama de tempo, imagem e memória, Wong cria uma versão única do espaço, influenciada pela sombra de Hong Kong que o acompanha e que ele molda para contar suas histórias. E aqui está o que considero a liga que une os filmes de Wong Kar-Wai: o espaço é o fator principal nas relações de quem o habita e ele sempre lembra um pouco de casa, pois sempre lembra um pouco Hong Kong.

REFERÊNCIAS

- ABBAS, A. **Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance**. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 1997.
- AUGÉ, Marc. **Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity**. Traduzido por John Howe. London; New York: Verso, 1995.
- BABBIE, Earl. **The Practice of Social Research**. Estados Unidos: Wadsworth, 2007.
- BARREIRO, Ramiro. **La Boca, o bairro de Buenos Aires que reúne turistas e desamparados**. *EL PAÍS Brasil*, Buenos Aires, 1 ago. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/28/internacional/1501272069_600890.html. Acesso em: 18 nov. 2024.
- BONIN, Jiani Adriana. **A dimensão metodológica na pesquisa comunicacional e os desafios da observação em perspectiva histórica**. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008.
- BORDWELL, David. **Planet Hong Kong: Popular Cinema & the Art of Entertainment**. Estados Unidos: Harvard University Press, 2000.
- CHU, Yingchi. **Hong Kong Cinema: Coloniser, Motherland and Self**. Londres: Routledge, 2002.
- CIMENT, Michel; NIOGRET, Hubert. **Entretien avec Wong Kar-Wai**. França: Positif, 1997.
- DOYLE, Christopher. **Buenos Aires**. Japão: Art Data, 1997.
- DOYLE, Christopher. **Don't Try for Me, Argentina: A Journal of the Shooting of Wong Kar-Wai's *Happy Together* by Christopher Doyle**. In: *The Director's Cut: the best of projections*. Edited by John Boorman and Walter Donohue. Londres: Faber and Faber, 2006.
- FONOROFF, Paul. **Silver Light: A Pictorial History of Hong Kong Cinema 1920-1970**. 1997.
- GARGAN, Edward A. **FILM; Hong Kong's Master of Internal Pyrotechnics**. *The New York Times*, New York, 12 out. 1997. Entrevista com Wong Kar-Wai. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1997/10/12/movies/film-hong-kong-s-master-of-internal-pyrotechnics.html>. Acesso em: 22 mar. 2025.
- LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Traduzido por Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- LU, Sheldon. **Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997**. In: *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*: FU, Poshek; DESSER, David. Reino Unido: Cambridge University Press, 2000. p. 273-288.

REYNAUD, Bérénice. **Nouvelles Chines, nouveaux cinémas**. França: Cahiers du cinéma, 1999.

SHYA, Wing. **Solace**. New York: Session Press, 2024.

STOKES, Lisa Odham; HOOVER, Michael. **City on Fire: Hong Kong Cinema**. Londres: Verso, 1999

TEO, Stephen. **Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions**. Londres: British Film Institute, 1997.

TEO, Stephen. **Wong Kar-Wai**. Londres: British Film Institute, 2005.

THEODORSON, George A.; THEODORSON, Achilles. G. **A Modern Dictionary of Sociology**. New York: Crowell, 1969.

YIN, Yirong. **The Paradox of Romance in Tango: A Close-Reading of Wong Kar Wai's Films of Happy Together, In the Mood for Love, and Fallen Angels**. Estados Unidos: New York University, 2023.

YU, Sabrina; KALDIS, Nicholas; CHAN, Kin Wing Kevin; LIAO, Cecilia. **Happy Together** 春光乍洩 **Script**: Cantonese Transcription with English Translation. MCLC Resource Center, Ohio State University, 2024. Disponível em: <https://u.osu.edu/mclc/online-series/happy-together/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

ZAPPA, Frank. **I Have Been In You**. In: ZAPPA, Frank. **Sheik Yerbouti**. Zappa Records, 1979. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6cYpc2gi5Zu4aQ2YUfnxJ2?si=61f5ec651348457b>. Acesso em: 02 abr. 2025.