pensata

Amores Expressos: Uma análise sociológica do filme *Chungking Express*

Camilla Carmo Costa[1]

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o filme *Chungking Express* (1994), de Wong Kar-Wai, explorando representações de amor, intimidade e cotidiano no contexto do longa-metragem. A pesquisa, fundamentada em autores como Zygmunt Bauman (2001), Anthony Giddens (1993) e Pierre Sorlin (1985), utiliza o audiovisual como instrumento para compreender como sentimentos e vínculos se expressam na vida contemporânea. Desse modo, *Chungking Express* constrói um retrato sensível das formas de amar na modernidade, em que ausência e possibilidade coexistem, e onde o cotidiano se torna palco de experiências afetivas marcadas pela transitoriedade e pela reinvenção.
Palavras-chave: Sociologia do audiovisual — Cinema — Wong Kar-wai — Amor e intimidade — Cotidiano.

Abstract

This study aims to analyze the film *Chungking Express* (1994), directed by Wong Kar-Wai, exploring representations of love, intimacy, and everyday life within the context of the feature film. Grounded in authors such as Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, and Pierre Sorlin, the research employs audiovisual media as a tool to understand how emotions and relationships are expressed in contemporary life. In this way, *Chungking Express* constructs a sensitive portrayal of the ways of loving in modernity, where absence and possibility coexist, and where everyday life becomes a stage for affective experiences marked by transience and reinvention.
Keywords: Sociology of Audiovisual Media – Film Studies – Wong Kar-wai – Representations of Love and Intimacy – Everyday Life.

[1] Camilla Carmo Costa é graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail para contato: camilla.costa@unifesp.br.

Introdução

Produzido em seis semanas e com orçamento limitado, o filme *Chungking Express*, lançado em 1994, foi escrito e dirigido pelo chinês Wong Kar-Wai. Seu título teve como inspiração o edifício Chungking Mansions, localizado em Tsim Sha Tsui, lugar em que Wong Kar-Wai cresceu. Em uma entrevista ao British Film Institute[2], o cineasta revelou que escrevia as falas dos personagens em um café e as entregava aos atores momentos antes das filmagens começarem.

A obra foi indicada a 19 prêmios, tendo vencido 8 deles, incluindo as principais categorias no Hong Kong Film Awards de 1995, como Melhor Filme, Diretor e Ator Estreante. O filme também se destacou no Golden Horse Awards, no Festival de Estocolmo e foi reconhecido pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* como um dos melhores do ano[3]. Sua consagração internacional foi impulsionada por Quentin Tarantino, que distribuiu o filme nos Estados Unidos por meio de sua produtora.

O presente artigo é composto por duas seções, que são divididas em blocos. No primeiro bloco, analisamos a primeira linha narrativa contada no filme: a história acerca do policial 233, interpretado por Takeshi Kaneshiro, que rompeu um relacionamento de cinco anos com uma garota chamada May e, um mês após o término, se apaixonou por uma traficante de drogas, interpretada por Brigitte Lin.

Na primeira seção, a análise é orientada por algumas noções centrais: personagens, a partir da descrição de suas principais características; construção da cidade, observando de que maneira o espaço urbano influencia a narrativa; relações amorosas, analisando como os interesses românticos se manifestam entre os personagens; e cotidiano, considerando como situações do dia a dia são mobilizadas para representar seus sentimentos.

Na segunda seção, analisamos o segundo bloco: a história do policial 663, interpretado por Tony Leung Chiu-Wai, que termina seu relacionamento com uma comissária de bordo e desconhece o fato de que é alvo de um profundo sentimento romântico por parte de Faye, interpretada por Faye Wong, que trabalha em um restaurante que ele costuma tomar café. Nesse momento, utilizamos as mesmas noções do capítulo

[2] Mais informações em: https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/poet-time-wong-kar-wai-chungking-express. Acesso em: 23 set. 2026.

[3] Mais informações em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0109424/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 23 set. 2026.

anterior para investigar o bloco, a fim de estabelecer uma comparação entre as linhas nas considerações finais.

No que diz respeito ao campo da sociologia, as questões envolvendo relações, especialmente amorosas, são temas pertinentes. O amor na sociologia, para Giddens (1993), por exemplo, está intrínseco às transformações sociais modernas. Ele destaca como as mudanças nas relações sociais, especialmente na esfera da intimidade, afetam a forma como o amor romântico é vivenciado.

Nessa perspectiva, trabalhar sob as lentes de *Chungking Express* para compreender o amor e suas diferentes formas de conduta se torna significativo. O audiovisual contribui para a compreensão do amor na sociedade, uma vez que o cinema transcreve, ainda que não de forma literal, situações e problemáticas de maneira complexa. O francês Pierre Sorlin (1985, p. 28) explicita esse ponto ao pressupor que:

> Por meio do cinema, e ainda mais por meio da televisão, difundem-se os estereótipos visuais próprios de uma formação social. Um estudo das mentalidades não poderia desprezar o material (palavras, expressões, conceitos, imagens) com o qual elas operam, e os meios de expressão audiovisual nos permitem, sem dúvida, esclarecer um aspecto do problema, revelando quais são as representações e como elas se formam (Sorlin, 1985, p. 28, tradução nossa)[4].

Dessa forma, essas mídias desempenham um papel fundamental na construção e na disseminação de representações visuais que moldam a percepção coletiva e influenciam a forma como as pessoas entendem o mundo e a sociedade. Assim, a partir do longa-metragem *Chungking Express*, o público consegue compreender e se aprofundar em uma questão tão abstrata quanto o amor. Nesse contexto, os sentimentos dos personagens ficam subentendidos a partir de situações rotineiras, o que faz a audiência se identificar com os personagens e suas situações.

> As representações têm como fonte, pelo menos parcial, percepções visuais; são transmitidas através de imagens: nos dois extremos, constituição e perpetuação, descobre-se a intervenção do olhar. O que logo se manifesta na escala de uma comunidade limitada, porém, corre o

[4] No original: "Mediante el cine, y más aún mediante la televisión, se difunden los estereotipos visuales propios de una formación social. Un estudio de tas mentalidades no podría desdeñar el material (palabras, expresiones, conceptos, imágenes) con el cual éstas trabajan, y los medios de expresión audiovisual nos permiten, sin duda, aclarar un aspecto del problema, revelando lo que son las representaciones, y cómo se forman".

> risco de parecer difuso, evasivo, quando considerado como um grupo extenso, por exemplo, uma nação (Sorlin, 1985, p. 28, tradução nossa)[5].

O autor postula que as representações se constituem através das imagens, a partir do olhar humano perante o que está se passando na tela. É esse o olhar que coloca significado no que está se passando e, por conseguinte, se reconhece no ocorrido. Entretanto, a representação pode parecer oblíqua em grandes territórios, justamente por conta da amplitude da diversidade cultural presente nessas nações. *Chungking Express* se coloca muito a partir da visão do espectador; a interpretação das cenas que deixam implícitas os sentimentos dos personagens são indispensáveis para a compreensão da trama e dos personagens em si.

Validade do Amor

Nesta seção, será realizada a análise do primeiro bloco do filme *Chungking Express*. Esse bloco em questão pode ser demarcado por uma quebra narrativa que existe no próprio filme: o primeiro bloco apresenta a história do policial 223, enquanto o segundo é dedicado ao policial 663. Sendo assim, neste momento, trabalharemos com os sistemas relacionais que envolvem os personagens, seus relacionamentos e interesses românticos, tendo como foco o primeiro bloco e, consequentemente, o policial 223. Na narrativa, o personagem em questão está enfrentando um término e encontra uma traficante de drogas, por quem acaba se apaixonando.

Personagens

O primeiro personagem a ser apresentado pela trama se trata do policial 233, que rompeu um relacionamento de cinco anos com May. Ele nos é introduzido por uma cena de perseguição e, durante ela, o movimento dos personagens correndo remete ao Impressionismo devido ao uso da técnica de pinceladas rápidas e soltas que capturam a essência do momento (Tinterow; Loyrette, 1994). Nessa mesma sequência, o policial

[5] No original: "Las representaciones tienen como fuente, al menos parcial, las percepciones visuales; se transmiten a través de imágenes: en los dos extremos, constitución y perpetuación, se descubre la intervención de la mirada. Lo que muy pronto se manifiesta en la escala de una comunidad limitada corre, sin embargo, el riesgo de parecer difuso, inasible, cuando se considera un conjunto extenso, por ejemplo una nación".

esbarra com a traficante e somos informados pela narração que, em 57 horas, ele irá se apaixonar por ela.

"A forma, em Kar-Wai, é indissociável do conteúdo. Logo, as cores, os movimentos de câmera, os enquadramentos e a iluminação estão em contato direto com a vida de seus personagens e com a própria narrativa do filme" (Bandos, 2015). Assim, ao ressaltar que os movimentos de câmera, enquadramento e iluminação interagem com a narrativa do filme e com a perspectiva dos personagens, torna-se perceptível a referência ao Impressionismo, especialmente por se tratar de uma cena em que os personagens estão em ação. Esse recurso estilístico contribui para produzir uma sensação de instabilidade e dinamismo, refletindo o estado emocional do policial 223, que se encontra em um momento de ruptura após o término de seu relacionamento. A fragmentação visual e o movimento acelerado da cena também reforçam a experiência caótica do espaço urbano, característica recorrente na construção narrativa do filme.

Após a cena que retrata a perseguição e o primeiro contato do policial com a traficante, o cenário muda e ele aparece em um restaurante, falando ao telefone com a família de sua ex-namorada. Durante essa cena, faz-se perceptível que ele não superou o término do relacionamento, e sua trama irá girar em torno dessa questão. Ele pode ser visto como uma pessoa sentimental, mas que, ao mesmo tempo, tenta não sentir toda sua tristeza. Isso é especialmente visível no momento em que diz: "Sempre que tenho o coração partido, vou correr porque correr gasta água e não sobra lágrimas para chorar" (Chung[...], 1994).

A segunda personagem do bloco é a traficante de drogas, que é introduzida na cena de perseguição envolvendo o policial 233. Vestindo sobretudo, óculos escuros e peruca loira, é apresentada como uma figura enigmática, inserida em um momento de tensão e ação, em que ocorrem trocas de tiros entre traficantes e povos hindus. Ela pode ser considerada como uma personagem *femme fatale* presente em filmes *noir*. Isso é evidenciado na forma como a personagem é apresentada: uma mulher misteriosa, associada ao perigo e à criminalidade, cuja presença está ligada a situações de tensão, perseguição e violência.

Além disso, sua inserção no universo do crime e sua relação com conflitos envolvendo traficantes e perseguições policiais contribuem para aproximá-la desse arquétipo narrativo, no qual a figura feminina está vinculada ao risco, ao engano e à instabilidade moral.

> A *femme fatale* resiste a uma definição clara. O termo está ligado à sexualidade, à feminilidade, ao perigo, à violência e ao engano, mas essas conexões são escorregadias, pois muitas das personagens popularmente associadas ao termo não se encaixam em um padrão coerente. Seu caráter de *femme fatale* frequentemente se desloca e se dissolve de maneira frustrante quando analisado mais de perto (Farrimond, 2017, p. 2, tradução nossa)[6].

Farrimond (2017) destaca que a *femme fatale* é uma figura difícil de definir com precisão. Embora esteja associada a características como sexualidade, feminilidade, perigo, violência e engano, essas associações não são fixas nem consistentes. Dessa forma, mesmo que esse conceito vezes se torne instável, escapando de definições rígidas, a traficante pode ser lida com algumas das características genéricas de definição de uma *femme fatale*, pois está associada a perigo, violência e engano.

A narração se divide entre os dois personagens e, dessa forma, podemos ver dois pontos de vista diferentes. Entretanto, enquanto o do policial se volta para questões amorosas e de superação de um término recente, a visão da traficante narra situações que envolvem crimes, sequestros e até mesmo mortes e risco de vida.

Construção da Cidade

O filme se passa em Hong Kong, e a ambientação tem como foco duas localidades distintas: Chungking Mansion, em Tsim Sha Tsui, e Central, na ilha de Hong Kong.

> Ambos os locais são lugares que intrigam Wong; Tsim Sha Tsui, porque ele cresceu ali, em meio ao seu cosmopolitismo, e Central, particularmente as escadas rolantes de Mid-Levels, por sua ausência nas representações cinematográficas de Hong Kong – "ninguém fez um filme lá", como o próprio Wong afirmou (Gan, 2003, p. 2, tradução nossa)[7].

Dessa forma, a inspiração para o nome do filme veio de Chungking Mansion, lugar onde o diretor, Wong Kar-Wai, cresceu, enquanto a escolha pela Central se deu por conta de uma falta de mídias produzidas em Hong Kong. Chungking Mansions, a ambientação principal onde se passa a primeira parte do filme, é conhecido por ser uma localidade essencial da vida urbana de Hong Kong, funcionando como um complexo recheado de

[6] No original: "The femme fatale resists clear definition. The term is connected with sexuality, femininity, danger, violence and deceit, but these connections are slippery, as many of those characters popularly associated with the term do not fit a coherent pattern. Their femme fatale-ness often shifts and dissolves frustratingly under scrutiny".

[7] No original: "Both Locations are places that intrigue Wong; Tsim Sha Tsui because he grew up there amidst its cosmopolitanism and Central, particularly the Mid-level escalators, for its absence in filmic representations of Hong Kong – 'no one has made a movie there' as Wong himself put it".

lojas, escritórios e restaurantes. Entretanto, também é conhecido por suas condições precárias de segurança, além de ser centro para prostitutas, imigrantes ilegais e traficantes de drogas (Gan, 2003).

A forma com que a cidade é representada pela visão dos personagens difere um do outro. Para o policial, por exemplo, a cidade pode formar laços sociais. Dessa forma, ele acredita que alguém que você ainda não conhece pode vir a se tornar uma pessoa importante em sua vida, especialmente no sentido de se relacionar romanticamente com ela.

> É comum definir as cidades como lugares onde estranhos se encontram, permanecem próximos uns dos outros e interagem por longo tempo sem deixarem de ser estranhos. Examinando o papel das cidades no desenvolvimento econômico, Jane Jacobs aponta a mera densidade da comunicação humana como a causa principal dessa inquietação própria do meio urbano (Bauman, 2004, p. 91).

A definição dada por Bauman (2004) se assemelha à que é utilizada pelo policial, mas com ressalvas, pois aponta que a coexistência de pessoas, que apesar de estarem fisicamente próximas e interagirem frequentemente, continuam sendo estranhas umas às outras. As cidades são locais onde uma vasta quantidade de comunicação ocorre devido à alta densidade populacional, como pontua a arquiteta Jane Jacobs (Jacobs, 1961 *apud* Bauman, 2004).

Por outro lado, a traficante de drogas vê a cidade como um espaço de descarte: um lugar onde coisas e pessoas podem ser usadas a seu favor. Essa percepção pode ser justificada, principalmente, por ela estar inserida em um espaço de crimes, que são constituídos por medo e violência. Ela tira amplo proveito desses sentimentos, especialmente considerando as diversas ameaças que ela faz no decorrer do filme e no sequestro orquestrado por ela.

"Percebe-se, deste modo, que não se trata apenas de revelar a paisagem urbana, nem mesmo de representar a cidade, mas sim de desvelar tempo e espaço, representar o tempo psicológico dos personagens em transitórias e efêmeras âncoras espaciais" (Jacob, 2018, p. 12). Nessa perspectiva, a retratação da paisagem urbana vai além de apenas representar a cidade, descrever sua paisagem e seu espaço físico. É um artifício utilizado para demonstrar o desenrolar dos sentimentos dos personagens, suas vivências e emoções, tornando a narrativa mais densa. Ademais, o tempo psicológico é igualmente advindo dessa retração urbana, sendo ele:

> Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (Nunes, 1995, p. 19).

Assim, o tempo psicológico é subjetivo, varia entre indivíduos e é qualitativo, ao contrário do tempo físico, que é objetivo e constante. Ele conecta o presente às memórias do passado e aos planos para o futuro, sendo a forma mais imediata e natural de percepção do tempo humano.

Relações Amorosas

No longa-metragem, as relações amorosas também orientam o desenvolvimento da trama. Isso se evidencia especialmente na maneira como o policial, ainda lidando com a superação do término de um relacionamento, acaba se interessando rapidamente pela traficante, mesmo sem conhecê-la profundamente. Zygmunt Bauman (2004, p. 19) entende que: "O conhecimento que se amplia juntamente com a série de eventos amorosos é o conhecimento do "amor" como episódios intensos, curtos e impactantes desencadeados pela consciência a priori de sua própria fragilidade e curta duração".

Bauman (2004) argumenta que, na modernidade líquida, o amor é entendido como uma sucessão de experiências intensas, mas breves, marcadas pela consciência de sua fragilidade e transitoriedade, refletindo a instabilidade das relações modernas. É possível observar tais características nos sentimentos criados pelo policial pela traficante: foi intenso, de curta duração e, principalmente, frágil, sendo algo que ele apenas precisava para superar o fim de seu relacionamento passado.

Essa fragilidade também se manifesta em uma cena entre os dois personagens. Nela, o policial afirma querer conhecer melhor a traficante, mas ela recusa. Em seguida, ele sugere que ela o conheça; entretanto, na narração, a personagem afirma não se importar em conhecer alguém, pois acredita que as pessoas mudam.

> A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos, é o que este livro busca esclarecer, registrar e apreender (Bauman, 2004, p.°9).

Nessa perspectiva, Bauman (2004) aponta que a fragilidade dos vínculos humanos se pauta na forma com que as relações podem ser facilmente afetadas por diversas

circunstâncias, tornando-se imprevisíveis e difíceis de manter ao longo do tempo. Isso é o que gera o desejo de se aproximar e fortalecer os vínculos ao mesmo tempo em que há o desejo de manter certa distância. Assim, ao dizer que não se importa em conhecer alguém, pois as pessoas estão em constante mudança, a traficante demonstra que prefere afastar as pessoas a lidar com essa imprevisibilidade.

> A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de "leveza". Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos "pesados" que qualquer sólido. Associamos "leveza" ou "ausência de peso" à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são razões para considerar "fluidez" ou "liquidez" como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade (Bauman, 2001, p.°9).

Bauman (2001) entende essa "liquidez" como uma forma de leveza, pontuando que a fluidez dos líquidos é o que nos leva a percebê-los como leves, e que sua facilidade de se adaptar a recipientes ou situações reforça essa associação com a leveza. Mesmo que um líquido possa ser fisicamente pesado, ele nos parece "leve" por conta de sua mobilidade. Entretanto, a leveza aqui não é sobre o peso em si, mas sobre a sensação de liberdade, movimento e flexibilidade. Embora exista certa fluidez nos vínculos apresentados, marcada pela rapidez com que os relacionamentos surgem e se transformam, isso não significa que tais relações sejam vividas de maneira leve pelos personagens. O policial, por exemplo, demonstra forte apego emocional, sofrimento pelo término do relacionamento anterior e uma postura profundamente romântica e carente.

Ainda que a fluidez descrita por Bauman (2001) possa ser percebida na dinâmica das relações, o filme revela que essa mobilidade não implica necessariamente leveza, mas pode estar acompanhada de insegurança, frustração e dor emocional. Dessa forma, a liquidez serve como metáfora para descrever o cenário atual da sociedade moderna, que pode ser caracterizado por mudanças rápidas, instabilidade, flexibilidade e ausência de estruturas fixas.

Um dos exemplos de relações que se estabelecem ao longo do filme está na cena inicial, na qual o policial 233 está no restaurante fazendo uma ligação telefônica, sem que sejam mostrados os rostos dos demais personagens. A cena, gravada em plano

aproximado[8], apresenta um diálogo do personagem com os pais de sua ex-namorada, May. Ele faz perguntas sobre como a vida deles e do restante da família está e diz que não quer conversar com May. Assim, ao falar de sistemas relacionais, Pierre Sorlin (1985, p. 133-134) entende que:

> As relações implícitas com aquilo que está fora de campo, isto é, com o espaço virtual que constitui a prolongação imaginária do que acontece na tela. Seguindo a mesma fotografia, somos obrigados a supor um além (casa, mar, aldeia) para aceitar o beco sem saída, as paredes, os figurantes. [...] A importância do que está fora de campo é considerável: do fechamento entre as bordas da tela à abertura indefinida para o exterior, temos uma gama muito ampla de relações entre a ficção representada e o universo no qual ela poderia estar ocorrendo (Sorlin, 1985, p. 133-134, tradução nossa)[9].

Dessa forma, o autor explicita a importância das relações implícitas para a construção da narrativa e para a interpretação do espectador acerca do contexto tratado na obra, contribuindo para o enriquecimento da trama e da composição do personagem. Na cena citada anteriormente, a partir do diálogo com a família de May, o público consegue compreender o estado afetivo do policial, evidenciando que ele ainda não superou seu relacionamento passado e utiliza a família dela como forma de conforto, já que não pode falar com sua ex-namorada.

Cotidiano

Os sentimentos dos personagens, além de serem verbalizados, também podem ser interpretados no cotidiano por meio de suas ações. Temos como exemplo o policial 233, uma vez que ele protagoniza diversas cenas nesse sentido. A primeira delas é justamente a cena anteriormente citada, em que ele está falando ao telefone em um restaurante com a família de May, alegando querer conversar com eles, mas não com ela. Esse gesto evidencia como os sentimentos do policial se manifestam em práticas aparentemente banais do

[8] Plano cuja escala enquadra determinado personagem do tronco até ao topo da cabeça (https://pnc.gov.pt/glossario).

[9] No original: "Las relaciones implícitas con lo que está fuera del campo, es decir con el espacio virtual que es la prolongación imaginaria de lo que pasa en la pantalla. Siguiendo con la misma fotografía, nos vemos obligados a suponer un más allá (casa, mar, aldea) para aceptar el callejón sin salida, las paredes, los figurantes. [...] La importancia de lo que está fuera del campo es considerable: del cierre entre los bordes de la pantalla a la apertura indefinida sobre el exterior, tenemos una gama muy grande de relaciones entre la ficción representada y el universo en que podría estar ocurriendo".

cotidiano, nas quais ele busca manter uma proximidade simbólica com a ex-namorada, mesmo após o término do relacionamento.

> "Amores Expressos" apresenta uma narrativa fragmentada e não-linear que monta seu enredo a partir de recortes do cotidiano de seus personagens. Essa forma de registro adiciona uma boa quantidade de "verdade" ao filme, colocando-o mais próximo do espectador e de sua realidade. A ausência de idealizações ou de ambientes idílicos auxilia nesse diálogo e constrói a grandeza desse pequeno filme, que nos relembra o quão poética e surpreendente pode ser a rotina (Bandos, 2015).

Outro ponto que demonstra esse cotidiano é sua relação com as latas de abacaxi. Desde seu recente término, ele passou a comprar uma lata por dia, todas com validade para o dia 1º de maio, data que seu amor e de May expiraria. Um dia antes da data final, as latas de abacaxi com essa validade se esgotam na loja de conveniência. No entanto, um funcionário encontra algumas no estoque e as entrega para o policial. Logo depois, ele as consome compulsivamente em sua casa e diz que, para May, ele é como uma lata de abacaxi: com data de validade.

Nessa perspectiva, as latas de abacaxi funcionam como uma metáfora para a temporalidade das relações afetivas, marcadas por prazos, expectativas e possibilidades de descarte. Nesse sentido, o gesto do personagem evidencia uma tentativa de lidar com o término do relacionamento por meio de objetos cotidianos que carregam a ideia de consumo rápido e substituição, aproximando-se da lógica do *fast-food* e da descartabilidade presente nas relações modernas.

> Desejo é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. Essa presença é desde sempre uma afronta e uma humilhação. O desejo é o ímpeto de vingar a afronta e evitar a humilhação. É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade, na medida em que está acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinada e evasiva diferença (Bauman, 2004, p. 20).

Ao falar sobre o desejo, Bauman (2004) o pressupõe como uma força impulsionadora que nos leva a consumir, a absorver o outro como forma de preencher um vazio interno. Essa necessidade é gerada pela presença da alteridade, do que é diferente de nós, que nos causa, ao mesmo tempo, atração e repulsa.

Além da cena dos abacaxis, há outra sequência que mostra o policial comendo grandes quantidades de comida: quando está em um hotel com a traficante, ele pede

diversas refeições enquanto ela dorme. No entanto, mais do que indicar um comportamento compulsivo, esses elementos podem ser interpretados em relação à lógica de consumo que atravessa o filme.

O cotidiano, como dito anteriormente, é usado de maneira subjetiva no filme, funcionando como forma de representação emocional. Ainda que possa ser visto como algo banal, ele faz parte da vida dos personagens e é o que causa impacto na trama, pois expressa que situações rotineiras podem ser significativas e surpreendentes, fugindo da insignificância comumente associada a essa situação. Sobre isso, José de Souza Martins (2008, p. 89) pontua que:

> O cotidiano tende a ser confundido com o banal, com o indefinido, com o que não tem qualidade própria, que não se define a si mesmo como momento histórico qualitativamente único e diferente. E também com o doméstico e o íntimo, com o rotineiro e sem história. O cotidiano aparece, portanto, como uma excrescência da História. No entanto, os historiadores querem capturá-lo, fazê-lo objeto de História, para isso, no fundo, destituindo-o de sua historicidade (Martins, 2008, p. 89).

O autor argumenta que o cotidiano, muitas vezes, é visto como algo banal, sem importância histórica e, por isso, negligenciado nos estudos históricos. Ainda, é associado ao que é repetitivo, doméstico e sem grandes acontecimentos. Essa visão, no entanto, desconsidera a riqueza e a complexidade da vida cotidiana, que molda nossas experiências e nossas sociedades. Dessarte, o filme salienta a complexidade da rotina nas ações e percepções emocionais das pessoas.

Sonho Californiano

No momento em que o policial 233 esbarra em Faye, uma das personagens das histórias principais do filme, ocorre uma quebra na narrativa. Esse momento também evidencia uma escolha narrativa e estilística importante, marcada pela transição entre dois núcleos de personagens. Ao deslocar o foco da história, do policial 233 para novos personagens, o filme cria uma sensação de fragmentação na narrativa, mas sem abandonar o eixo temático que estrutura a obra.

Nesse contexto, a introdução de Faye ganha destaque, pois sua presença inaugura uma nova dinâmica narrativa e afetiva dentro do filme. A personagem, com sua postura espontânea e curiosa, passa a representar outra forma de lidar com as relações e com a solidão no espaço urbano. Assim, embora haja uma mudança de protagonistas, a narrativa

mantém a continuidade temática ao explorar novamente os desencontros amorosos e as tentativas de reconstrução emocional dos personagens.

Personagens

Faye é a primeira personagem que é apresentada nesse novo bloco do filme. Ela é introduzida à narrativa pelo dono do mesmo restaurante já mostrado aos espectadores, onde o policial 233 estava quando ligou para os familiares de May. Ele a apresenta para o policial 233 como uma nova funcionária, a fim de iniciar um interesse romântico entre os dois. Logo após, assim como ocorreu no início do filme com o policial 233 e a traficante, Faye e ele se esbarram. Assim, novamente a história é iniciada por conta de um contato corporal. Nessa cena, o policial repete a ação narrativa do início do longa-metragem: "0,01 cm entre nós, não sabia nada sobre ela. Seis horas depois, ela se apaixonou por outro homem" (Chung[...], 1994).

> Em *Amores Expressos*, todos os personagens querem ou precisam se mover. E esse desejo – o consideremos como interior, uma vez que se localiza no campo das vontades ligadas às ideias, não "à pele", ao desejo físico – é exteriorizado justamente por meio dos corpos dos atores, verdadeiros veículos agenciadores responsáveis por promover os incessantes deslocamentos dos personagens na projeção. E, assim como o trânsito é fisicamente representado, o encontro também o é posto que os primeiros contatos feitos entre os personagens do filme são verdadeiras colisões, choques dos corpos em constante deslocamento na tela que só cessam seus movimentos para, casualmente, se encontrarem (Noronha, 2015).

Nessa perspectiva, ao falar sobre o movimento e o contato no filme *Chungking Express*, Noronha (2015) entende que esses elementos podem ser considerados metáforas centrais na obra, articulando tanto o desejo interior quanto as ações físicas dos personagens. A autora faz uma conexão entre o movimento e os encontros: assim como o trânsito é representado de forma física, os encontros entre os personagens também são apresentados dessa maneira.

Esses encontros, por sua vez, são descritos como "colisões" ou choques de corpos em movimento, ressaltando a ideia de que os personagens só cessam seus deslocamentos quando, por acaso, se encontram. Assim, essa simbologia pode ser entendida como a principal ferramenta que possibilita a interação e as relações entre os personagens.

A personagem Faye tinha o costume de escutar a música "California Dreamin", do grupo The Mamas and the Papas. Chan (2004) alega que "Faye tem seu 'California Dreamin' para escapar das complicações da vida diária". Assim, a música no filme pode ser interpretada como uma representação do desejo da personagem de ir para a Califórnia, nos Estados Unidos, o que leva à tradução literal do nome da música: "Sonho Californiano"[10]. Além disso, a repetição da música no filme também pode reforçar as ideias e sensações rotineiras.

O segundo personagem principal dessa parte do longa-metragem é o policial 663. Ele aparece logo após a narrativa do outro policial informando que Faye irá se apaixonar por outro homem. O policial 663 e Faye se conheceram no restaurante, tendo como trilha "California Dreamin". A música em questão é considerada diegética, isto é, ocorre dentro do universo do filme e é percebida pelos personagens. Isso se faz perceptível na cena, uma vez que o policial comenta sobre o volume alto com Faye e ela afirma gostar de música alta porque a impede de pensar muito.

Após terminar com sua namorada comissária de bordo, o policial criou o hábito de conversar com brinquedos e ursos de pelúcias deixados por ela em sua casa. Ele não tem ciência de que é alvo de um profundo sentimento romântico por parte de Faye, muito menos que ela costuma limpar e organizar sua casa quando ele está fora. As ações de ambos podem ser vistas como um tipo de válvula de escape para conseguir lidar com seus sentimentos. Afinal, por exemplo, o policial esperava chegar em casa e encontrar a ex-namorada.

Construção da Cidade

Esse bloco do filme se passa no mesmo lugar que o primeiro, Chungking Mansion, em Tsim Sha Tsui, e Central, na ilha de Hong Kong. Entretanto, a forma com que a cidade é representada nos dois blocos é diferente. Aqui, o filme abandona seu ar sombrio do submundo: a noite deixa de ser o principal período no qual se conta a história e a adrenalina de cenas de ação é deixada de lado.

Nessa parte do longa, as cenas se passam, em sua maior parte, durante períodos diurnos, e as ambientações dos personagens são similares. Tanto Faye quanto o policial

[10] Tradução de "California Dreamin".

passam a maior parte do tempo nos mesmos lugares: o restaurante, uma feira e o apartamento do policial. O que se diferencia são as ações dos personagens e o porquê de estarem lá. Faye está no restaurante porque trabalha no estabelecimento, está na feira porque vai fazer compras para abastecer o restaurante e está no apartamento do policial para limpá-lo sem o conhecimento dele.

Enquanto isso, o policial costumava ir ao restaurante para comprar refeições quando estava trabalhando no período noturno e, ao mudar para o diurno, cria o costume de comer na feira. Quanto ao seu apartamento, ele está lá porque, afinal, é sua residência, e se apresenta na maior parte das cenas conversando com bichos de pelúcias.

> A localização mais uma vez exerce um impacto específico na forma como o amor se manifesta na cidade. A segunda metade do filme concentra-se em outro espaço singular de Hong Kong, as escadas rolantes do Mid-Levels. Trata-se da mais longa sequência de escadas rolantes do mundo, conectando Central às áreas residenciais menos acessíveis de Mid-Levels, na ilha de Hong Kong. As escadas rolantes cumprem uma função prática ao fornecer um caminho para pedestres, permitindo que trabalhadores de escritório se desloquem entre Mid-Levels e o principal distrito financeiro de Central (Gan, 2003, p. 4, tradução nossa)[11].

Gan (2003) explicita a importância do espaço na segunda parte do longa-metragem. Assim, o espaço físico urbano, mais uma vez, influencia diretamente as interações e os relacionamentos entre as pessoas. Na citação, o autor fala sobre as escadas rolantes de Mid-Levels, um local de Hong Kong. Essas escadas são as mais longas do mundo e conectam o distrito comercial central (Central) às áreas residenciais menos acessíveis de Mid-Levels, que ficam em uma parte elevada da ilha de Hong Kong.

As escadas funcionam como um atalho para pedestres, facilitando o deslocamento diário dos trabalhadores de escritórios entre as áreas residenciais e o distrito comercial. No entanto, Wendy Gan (2003, p. 4) sugere que essa funcionalidade é apenas um aspecto, pois o local oferece um cenário que pode moldar experiências emocionais, como o amor, ao criar oportunidades únicas de interação e observação dentro da dinâmica da cidade.

[11] No original: “Location once again makes a specific impact on how love is played out in the city. The second half of the film focuses on another unique Hong Kong location, the Mid-level escalators. It is the world's longest stretch of escalators, connecting Central to the less accessible, residential areas of the Mid-levels on Hong Kong island. The escalators fulfil a functional purpose in providing a pedestrian walkway for office workers to get to and from the Mid-levels and the main business district of Central”.

> [...] há uma conexão direta (embora dialética) entre as tendências globalizantes da modernidade e o que devo chamar de transformação da intimidade nos contextos da vida cotidiana; que a transformação da intimidade pode ser analisada em termos da adição de mecanismos de confiança; e que as relações de confiança pessoal [...] estão intimamente relacionadas à situação na qual a construção do eu se torna um projeto reflexivo (Giddens, 1991, p. 126).

Giddens (1991) aponta a relação entre a globalização e a transformação da intimidade. Para ele, a modernidade globalizada transforma a intimidade ao criar uma conexão entre forças globais e os contextos cotidianos das relações pessoais. Segundo o autor, essa transformação envolve a introdução de novos mecanismos necessários para sustentar os vínculos íntimos em um mundo onde as tradições são enfraquecidas.

Assim, podemos observar que as escadas de Mid-Levels representam um espaço onde as dinâmicas da modernidade globalizada e a transformação da intimidade, como discutido por Giddens (1991), se manifestam de forma concreta. Nesse sentido, o espaço urbano reflete a "conexão" entre globalização e vida cotidiana, onde os indivíduos, imersos em fluxos globais, reavaliam constantemente suas identidades e relações. Dessa forma, as experiências de interação proporcionadas no local se tornam exemplos desses novos mecanismos.

> Assim, ao observar o filme, percebemos que a escada rolante desempenha um papel fundamental na segunda narrativa, na qual o apartamento do policial 663 fica localizado logo atrás de uma tela de plástico. Ao passar pelo local, a curiosidade de Faye é despertada e ela observa o apartamento discretamente, em um gesto ao mesmo tempo cômico e romântico. A cena sugere, portanto, uma sensação de romance e curiosidade na cidade de Hong Kong, em que ao espectador é permitido observar o espetáculo, mas não tocá-lo (Gan, 2003 *apud* Abdel-Ghani, 2016, p. 13, tradução nossa)[12].

Nesse sentido, as escadas de Mid-Levels não funcionam apenas como um elemento de circulação urbana, mas também como um espaço que contribui para o desenvolvimento da narrativa e para a construção da relação entre Faye e o policial 663. Conforme Gan°(2003), as escadas proporcionam uma experiência de caráter romântico que ocupa um lugar significativo no filme, justamente por articularem os espaços públicos e privados da cidade.

---

[12] No original: "Hence, looking at the film we notice that the escalator plays an integral role in the second narration where Cop 66s's apartment lies just behind the plastic screen, and Faye's curiosity arouses as she passes by his apartment taking a sneak at it in a funny romantic gesture. The scene here suggests the sense of romance and curiosity in the city of Hong Kong, where the spectator is allowed to watch but not to touch the spectacle".

A partir delas, Faye consegue estabelecer uma relação indireta com o cotidiano do policial, inicialmente por meio da observação e, posteriormente, pela aproximação. Dessa forma, o design funcional da cidade pode ser compreendido como um elemento que favorece experiências humanas mais profundas, como a curiosidade, a intimidade e o romance vivenciados pelos personagens.

Relações Amorosas

Nesse bloco do longa-metragem, distanciando-se da rapidez do bloco anterior, a forma como os personagens lidam com seus sentimentos é tratada de maneira mais lenta. O policial 663, por exemplo, lida com o término de seu relacionamento desabafando com objetos presentes em sua casa. Ele afirma que achava que eles iriam ficar juntos para sempre e usa referências de voo, por ela ser uma comissária de bordo, ao dizer que houve uma mudança de rota nesse objetivo.

Ele afirma que, desde que ela se foi, o apartamento ficou triste e que, todas as noites, precisa consolá-lo antes de ir dormir. Ao falar com suas pelúcias, brinquedos, peixes e outros objetos, o personagem encontra uma forma de lidar com o término e com a falta de sua ex-namorada.

> O momento reflexivo é chamado por um autor de "conversa consigo mesmo". A conversa consigo mesmo é uma reprogramação, uma maneira de se considerar até que ponto as rotinas estabelecidas poderiam ser modificadas ou, se possível, descartadas (Giddens, 1993, p. 103).

Nesse sentido, o policial, ao conversar com seus objetos, externaliza seus sentimentos em relação ao que está passando. Essa ação é uma forma de reprogramação, pois ele reavalia sua situação e tenta modificar suas rotinas emocionais para lidar com a ausência da ex-namorada. Por meio dessas reflexões, ele tenta adaptar sua rotina e seus pensamentos para lidar com a falta da comissária. Assim, o policial está praticando exatamente o que Giddens (1993) chama de "conversa consigo mesmo", uma forma de reavaliar e reconstruir sua narrativa pessoal diante de mudanças emocionais e rupturas.

Enquanto isso, Faye lida com o fato de estar apaixonada pelo policial. Ao pegar uma carta entregue pela ex-namorada dele, Faye tem acesso à chave de seu apartamento e, com isso, ela começa a frequentar o apartamento dele e fazer limpezas na residência. Toda vez que Faye vai até lá, ela troca algo de lugar ou coloca algo novo, como, por exemplo, um CD com a música "California Dreamin". O policial, às vezes, vai até seu apartamento com

esperanças de sua ex-namorada ter voltado, mas, ao chegar, começa a gritar para ela sair, quando, na verdade, quem está lá escondida é Faye.

Ela brinca com o avião e outros brinquedos, faz comida, dança e coloca peixes novos no aquário dele. Em certa ocasião, começou a procurar algo na cama do policial com uma lupa e acabou encontrando um fio de cabelo feminino. Faye grita e começa a bater na cama, demonstrando certa tristeza e raiva pelo que encontrou.

> O amor romântico há muito tempo tem mostrado uma qualidade igualitária, intrínseca à ideia de que um relacionamento pode derivar muito mais do envolvimento emocional de duas pessoas do que de critérios sociais externos. De facto, no entanto, o amor romântico é completamente desvinculado do poder. Muito frequentemente, os sonhos de amor romântico das mulheres têm conduzido a uma severa sujeição doméstica (Giddens, 1993, p. 72-73).

A forma como Faye passa a frequentar o apartamento do policial 663 pode ser relacionada à discussão proposta por Anthony Giddens (1993) sobre o amor romântico. Embora esse tipo de amor seja frequentemente associado a uma dimensão de intimidade e envolvimento emocional, ele também envolve processos de idealização do outro. Nesse sentido, as ações de Faye no apartamento não se configuram apenas como tarefas domésticas, mas como uma forma de se aproximar simbolicamente do personagem. Ao ocupar o espaço do policial em sua ausência, ela cria uma proximidade física com o ambiente que pertence a ele, enquanto mantém uma distância emocional segura. Assim, a relação se constrói mais no plano da imaginação e da fantasia romântica do que na interação direta entre os dois personagens.

> Concentrar sua atenção no apartamento do policial 663, evitando a proximidade física com ele, é o meio pelo qual Faye transforma a falta que está no centro do desejo em uma virtude. Ao aceitar essa falta romântica na forma da ausência física do policial 663, Faye passa a ter liberdade para se entregar plenamente às suas próprias fantasias sobre o objeto de seu desejo ao habitar o espaço dele. A presença do amado não é essencial; o que importa é a presença de seu espaço de vida, que sinaliza sua existência idealizada em outro lugar. Quando os dois de fato estão juntos no apartamento, Faye se encolhe diante do toque dele e chega até a adormecer no sofá, exausta pela tensão de estar no mesmo ambiente que ele e sem saber como ele reagirá. Para Faye, o amor se alimenta da distância e da ausência; a proximidade com o amado, que permitiria um exame mais

> próximo e poderia revelar a verdadeira falta, acaba, na verdade, por inibir o afeto (Gan, 2003, p. 5, tradução nossa)[13].

Faye lida com o amor ao focar na ausência física do policial 663, transformando essa falta em algo positivo. Ao ocupar o espaço dele, ela vive suas fantasias e desejos sem precisar da presença dele. Para ela, o amor cresce na distância, e a proximidade física revelaria a verdadeira falta, o que inibiria o afeto. Em suma, ela prefere idealizar o amado na ausência dele, tornando o espaço dele um reflexo de sua paixão em vez de buscar uma conexão direta e física.

Cotidiano

Nessa perspectiva, por meio dessas ações que os personagens usam para lidar com seus sentimentos, o cotidiano se apresenta como a principal ferramenta para esse processo.

> Na cotidianidade, e não na vida cotidiana, há um alargamento do imaginário em detrimento da imaginação. A vida se torna um modo de vida marcado por uma sociabilidade teatral, pela representação (por fazer presente o ausente), pela fabulação. Mas, se o imaginário submetido e manipulado pelas instâncias de poder se alarga em relação à imaginação, criadora e revolucionária, esta não desaparece. Sobrevive em tensão, como contradição do viver expressa no imediato e, portanto, na própria vida cotidiana. Logo, a vida cotidiana não pode ser pensada como o tempo dos usos e costumes, das invariâncias do tempo longo. Muito ao contrário (Martins, 2008, p. 91).

No cotidiano, muitas vezes as pessoas vivem de forma performática, encenando papéis sociais e aderindo às narrativas impostas por instituições ou pela cultura dominante. No entanto, a imaginação, mesmo reprimida, não desaparece; ela sobrevive como uma força de resistência e transformação. Isso mostra que a vida cotidiana não é apenas repetição de hábitos ou costumes imutáveis, mas um espaço dinâmico, repleto de contradições e possibilidades de mudança. Em suma, no cotidiano convivem tanto a reprodução de estruturas de poder quanto a potência para reinventá-las.

---

[13] No original: "Focusing her attentions on Cop 663's flat, and avoiding physical proximity with him, is Faye's means of turning the lack that is at the heart of desire into a virtue. Having accepted romantic lack in the form of Cop 663's physical absence, Faye is then free to indulge in the plenitude of her own fantasies about her object of desire by inhabiting his space. The presence of the beloved is not essential, it is the presence of his living space, signalling his idealised existence elsewhere that is important. When the two are actually placed together in his flat, Faye cringes at his touch and even falls asleep on his sofa, exhausted from the strain of being in the same room with him, uncertain of how he will react. For Faye love feeds off distance and absence; proximity to the beloved allowing close scrutiny that can reveal true lack, in fact, inhibits affect".

O comportamento do policial, ao projetar suas emoções nos objetos ao seu redor, reflete como o cotidiano pode ser um espaço de criatividade e ressignificação. Em vez de expressar diretamente sua dor, ele cria pequenas histórias simbólicas, como o sabonete que precisa ter confiança ou o pano que deve parar de chorar, transformando sua realidade emocional em algo tangível.

Essa interação mostra como a imaginação sobrevive no dia a dia, mesmo em meio às normas sociais que frequentemente nos dizem para seguir em frente de forma racional. O policial 663 transforma sua rotina em um espaço teatral, o que faz com que ele lide com sua perda de maneira única, ilustrando como o cotidiano é, ao mesmo tempo, cheio de contradições e possibilidades de reinvenção.

> O romance se concentra no apartamento do policial 663, em vez da proximidade física entre Faye e o policial 663. Quando um par das chaves do apartamento dele cai inesperadamente no colo de Faye, ela passa a visitá-lo secretamente durante seu horário de almoço. Embora o policial 663 e Faye não estejam fisicamente juntos, eles ainda podem compartilhar o mesmo espaço. Faye começa explorando o espaço dele, limpando-o e ocupando-o ao almoçar ali usando suas tigelas e seus utensílios. Depois, tornando-se mais ousada, ela passa a iniciar um programa de mudanças, trocando ou acrescentando vários itens no apartamento – uma nova toalha de mesa, novos lençóis, uma nova caneca para sua escova de dentes, uma foto dela mesma quando criança colada no espelho dele. Ela dedica grande atenção ao espaço dele como uma expressão de seu amor, sinalizando sua presença e sua influência em sua vida (Gan, 2003, p. 5, tradução nossa)[14].

O comportamento de Faye em relação ao apartamento do policial 663 revela como, muitas vezes, o cotidiano pode ser transformado em um espaço simbólico para viver emoções e desejos. Em vez de buscar proximidade física, ela se aproxima dele por meio do ambiente, fazendo do apartamento um reflexo de sua presença e afeto.

Ao limpar, organizar e adicionar objetos pessoais no lugar, como uma foto sua, ela cria um espaço onde seu amor e sua influência são sentidos mesmo na ausência dele. Essa dinâmica mostra como, no cotidiano, a falta e a distância podem ser transformadas em uma

[14] No original: "The romance centres on Cop 663's flat, rather than physical proximity between Faye and Cop 663. When a pair of Cop 663's house keys lands unexpectedly in her lap, Faye takes to secretly visiting his flat during her lunch break. While Cop 663 and Faye may not be physically together, they still can share the same space. Faye first begins by exploring his space, cleaning it and inhabiting it by eating her lunch there with his bowls and his utensils. Then, growing bolder, she begins to embark on a programme of change, swapping or adding various items to his flat -- a new tablecloth, new bedsheets, a new mug for his toothbrush, a photo of herself as a child stuck onto his mirror. She lavishes attention on his space as an expression of her love, signalling her presence and influence on his life".

forma de conexão: os sentimentos são projetados no ambiente, e o imaginário ganha vida em simples gestos e detalhes, criando uma realidade paralela na qual o amor é vivido de forma indireta, mas intensa.

Considerações finais

Diante do que foi exposto ao longo deste trabalho, podemos identificar diversas oposições entre as histórias, os personagens, as ambientações, entre outros. A princípio, ao falarmos sobre as duas representações de policiais presentes, o 233 e o 663, é possível ver que eles são retratados de maneiras distintas.

O policial 233 é mais jovem e imaturo romanticamente falando. Ele tenta suprir sua tristeza do término com pequenas obsessões e superstições, como a lata vencida de abacaxi. Além disso, é impulsivo e barulhento, o que pode ser visto como uma tentativa de escapar da dor. Por isso, é uma representação do sujeito moderno líquido apresentado por Bauman. Esse personagem está sempre tentando preencher o vazio de diversas maneiras, como com a traficante de drogas, que aparece como uma rota de fuga de sua solidão, já que ele tenta compensar uma ausência com outra presença.

Ademais, para ele, o tempo é muito presente. O policial 233 sempre cita e percebe os horários que passam, e as datas estão por toda a sua narrativa. Seu tempo é acelerado, e sua vida também – tudo de forma ansiosa e até desesperada. Até seu "relacionamento" com a traficante é uma forma de desespero, pois ele a vê apenas uma vez e já se apaixona completamente. O movimento aqui se torna indispensável, tanto ele quanto o as coisas ao redor estão sempre se movendo.

Contrapondo com o policial 233, o policial 633 é mais velho e retraído emocionalmente. Distanciando-se do outro, seu sofrimento é silencioso e contido. Após seu término, ele começa a viver no automático, seguindo uma rotina repetitiva. Para lidar com a dor que tanto reprime, conversa com objetos de sua casa – desde ursos de pelúcia até um sabão.

Ele vive em um tempo sem grandes mudanças, sem novidades e recheado de lembranças. O encontro com Faye, a garçonete sonhadora, é o elemento de ruptura que, aos poucos, o reconecta com a possibilidade de amar novamente. Ele passa por uma transformação interna lenta, marcada por cuidado e hesitação, e precisa reaprender a sentir, bem como a aceitar o amor, que precisa de tempo para florescer de novo.

A figura feminina também é colocada em destaque: no primeiro bloco, temos uma traficante de drogas que vive no submundo de Hong Kong; no segundo, uma jovem sonhadora que trabalha em um restaurante local. Ambas contêm certo tipo de mistério, ainda que por razões distintas, e acabam funcionando como catalisadoras da transformação emocional dos protagonistas masculinos.

A traficante de drogas é uma figura misteriosa, que anda por todos os lugares trajando sobretudo, óculos escuros e uma peruca loira. Envolta em sombras, trabalha no submundo do crime e é envolvida com tráfico de drogas e imigração ilegal. É uma personagem que se mostra cansada, como se tudo dependesse dela, solitária e que está em constante movimento para garantir sua sobrevivência.

Ela se coloca como uma mulher que não tem tempo para sentimentalismo nem intimidade. A maneira como se veste é um símbolo de distanciamento e proteção emocional. Além disso, sua relação com o policial 233 é breve e marcada pela incerteza: ela dorme ao lado dele, mas não se entrega de fato. Seu desaparecimento ao final da história demonstra sua necessidade de se manter em movimento e escondida.

A outra mulher é Faye: jovem, sonhadora e excêntrica, mas que passa a sensação de sempre estar fugindo. Seu sonho de ir para a Califórnia se coloca como um desejo de liberdade de maneira lúdica e romântica. Faye se aproxima do amor por meio da invasão silenciosa e imaginativa. Ela entra no apartamento do policial 663 sem que ele saiba, limpa, organiza, muda as coisas – como se estivesse preparando aquele espaço para quando (e se) ela estiver pronta para ocupar também aquele afeto.

Faye é marcada por contradições. Ela quer proximidade, mas teme o compromisso; quer amor, mas precisa de liberdade. Seu desaparecimento repentino para a Califórnia, e retorno posterior, mostra que ela precisava se perder para depois se permitir ficar. Diferentemente da mulher de peruca loira, Faye retorna – não necessariamente mais madura, mas mais aberta ao encontro.

A cidade também carrega essa dualidade. No primeiro bloco, ela é retratada à noite como um espaço caótico com bares escuros e pequenos hotéis. A câmera se move rapidamente, com desfoques e cortes bruscos, refletindo a ansiedade e a fragmentação emocional do policial 223 e da traficante. Os personagens estão sempre em movimento, cruzando caminhos sem realmente se encontrar. Os espaços urbanos funcionam como não

lugares, onde tudo é passageiro: os afetos, as pessoas, os encontros. A atmosfera é de correria e isolamento, típica de uma vida moderna marcada pela liquidez dos vínculos.

No segundo bloco do filme, a cidade adquire uma dimensão mais íntima e estável, marcada pela predominância de cenas ambientadas durante o dia. A narrativa se concentra em espaços fechados e repetidos: o restaurante onde Faye trabalha, o apartamento do policial 663 e pequenas lojas de bairro. O ritmo desacelera, a iluminação se torna mais suave, e a câmera passa a observar, com mais calma, os gestos cotidianos dos personagens.

Aqui, a cidade deixa de ser um lugar de passagem para se tornar um espaço de transformação afetiva. Ao contrário do primeiro segmento, em que a urbanidade fragmenta os laços, nessa parte a cidade permite reconstruções. O ambiente doméstico, modificado por Faye sem que 663 perceba, simboliza a possibilidade de recomeçar – mesmo em meio à repetição e à rotina.

A música e os sons são colocados como elementos expressivos centrais para marcar a diferença entre as duas histórias que compõem o filme. Na primeira parte, dominada por tons mais melancólicos, ouvem-se trilhas como "Things in Life", que evocam o sentimento de abandono vivido pelo policial 223, além de sons abafados e urbanos que acentuam sua solidão em meio à multidão de Hong Kong. Já na segunda parte, a narrativa ganha um tom mais leve e lúdico com a introdução repetitiva de "California Dreaming", que passa a representar tanto a energia caótica de Faye quanto seu desejo de fuga da realidade.

Ademais, os sons ambientes também passam por essa mudança durante essa quebra de narrativa. No primeiro bloco existem ruídos da vida noturna e distantes, enquanto no segundo bloco surgem sons domésticos e cotidianos – como passos, goteiras e rádios – que reforçam a intimidade crescente entre Faye e o policial 663. Essa mudança sonora acompanha a transição do clima sombrio da primeira história para a atmosfera esperançosa e sonhadora da segunda, refletindo o estado emocional dos personagens e a forma como cada um lida com a solidão.

Em suma, *Chungking Express* se mostra uma obra que, por meio de suas histórias paralelas, nos convida a pensar sobre as formas como lidamos com o tempo, o afeto e a solidão na vida contemporânea. A partir do cotidiano, Wong Kar-Wai explora o sentimentalismo acerca das relações humanas, expondo uma dualidade entre ausência e possibilidades, na qual os personagens perdem, mas para se encontrar. O filme constrói um

retrato delicado e complexo da experiência urbana e emocional moderna. Mais do que oferecer respostas, ele nos deixa com a sensação de que, mesmo nos momentos em que estamos perdidos, sempre podemos encontrar algo que nos reconecta a nós mesmos.

Referências

ABDEL-GHANI, Taher. *Hong Kong through Chungking Express (1994): A City-Film Review*. 2016. DOI: 10.13140/RG.2.2.36145.20320.

BANDOS, L. "Amores Expressos": a essência de Kar-Wai em dois atos. Eu & o°Cinema, 23 set. 2015. Disponível em: https://eueocine.wordpress.com/2015/09/23/amores-expressos-a-essencia-de-kar-wai-em-dois-atos/. Acesso em: 25 set. 2024.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 2004.

CHAN, E. *Chungking Express Review*. WongFaye.org, 2004. Disponível em: http://www.wongfaye.org/cke1.htm. Acesso em: 15 set. 2024.

CHUNG *Hing sam lam*. Direção de Wong Kar-Wai. [s. l.]: [s. n.], 1994. 1 filme (102 min). Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0109424/. Acesso em: 26 jun. 2025.

FARRIMOND, K. *The contemporary femme fatale: gender, genre and American cinema*. Oxfordshire: Routledge, 2017.

GAN, W. 0.01 cm: Affectivity and Urban Space in Chungking Express. *Scope: An Online Journal of Film Studies*, 2003. Disponível em: https://www.semanticscholar.org/paper/0.01cm%3A-Affectivity-and-urban-space-in-Chungking-Gan/c1d4873c15ba1fc45fe4231077f305b0a63229ed. Acesso em: 23 set. 2026.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIDDENS, A. *Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GLOSSÁRIO. Plano Nacional de Cinema. Disponível em: https://pnc.gov.pt/glossario. Acesso em: 24 set. 2024.

JACOB, E. M. Da solidez dos afetos inconclusos: a cidade de Wong Kar-Wai. *Revista Arte da Cena*, v. 4, n. 2, 2018. DOI:°https://doi.org/10.5216/ac.v4i2.54418. Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce. Acesso em: 24 set. 2024.

MARTINS, J. de S. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. Disponível em: https://plataforma.bvirtual.com.br. Acesso em: 24 set. 2024. ISSN 2358-6060.

NORONHA, D. de. Sobre o corpo e seu espaço: trânsito e interculturalidade em

Amores Expressos. *Associação Brasileira de Cinematografia*, 03 mar. 2015. Disponível em: https://abcine.org.br/artigos-cientificos/sobre-o-corpo-e-seu-espaco-transito-e-interculturalidade-em-amores-expressos/. Acesso em: 9 jan. 2025.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

RAYNS, T. *Poet of time: Wong Kar-Wai on Chungking*. BFI (Sight and Sound), 21 maio 2020. Disponível em: https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/poet-time-wong-kar-wai-chungking-express. Acesso em: 24 set. 2024.

SORLIN, P. *Sociología del cine*. Ciudad de México: Fonde de Cultura Econômica, 1985.

TINTEROW, G.; LOYRETTE, H. *Origins of impressionism*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1994.