



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS – CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Alexandre Manoel Nascimento

Novos começos em Wong Kar-Wai

Florianópolis

2022

Alexandre Manoel Nascimento

Novos começos em Wong Kar-Wai

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador(a): Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da
UFSC.

Nascimento, Alexandre Manoel
Novos começos em Wong Kar-Wai / Alexandre Manoel
Nascimento ; orientador, Luiz Felipe Guimarães
Soares, 2022.
106 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura, Cinema, Wong Kar-Wai,
Memória, Bergson. I. Soares, Luiz Felipe Guimarães. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Alexandre Manoel Nascimento
Novos começos em Wong Kar-Wai

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 30 de agosto, por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Demétrio Panarotto
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
Orientador

Florianópolis, 2022.

Para minha família

AGRADECIMENTOS

Títulos são o de menos em nossas jornadas; agradeço aqui pelos encontros, aprendizados e memórias que construí junto de tantas pessoas especiais nesses longos anos de mestrado. À minha família, sobretudo minha mãe, Eunice, e irmãs, Julia e Camila; aos meus amigos, Luiz, Andrade, Valle, Donatti, Tiago Lima, Letícia, Victor, Ana, Kike, Bruna, Gabriel, Nick, Dora, Karol, Valentina, Maria Eduarda, Tales, Tiago Amado; aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura, André, João, Thais, Diego, Diogo, Flávia, Stefanía, Rafael; ao pessoal do Núcleo de Quarentena, Luciane, Marcelo, Rodrigo, Dedé, Ana, Arthur, Maribel, Tiago; aos professores com quem tive o prazer de aprender em toda minha vida, sobretudo os do PPGLit, Luz, Jair, Andrea, Patrícia, Cidinha, Byron, Capela e Artur e Demétrio, pela banca de qualificação; ao Wong Kar-Wai; aos funcionários da Universidade Federal de Santa Catarina, terceirizados ou não; à CAPES; ao meu avô, Maneca e minha avó, Neci, bem como minha tia-avó, Naide, e meu tio, Marcio; à Isadora, companheira de todas as horas; e, enfim, ao Tiê, que me ensina sempre a ver a vida com novos olhos.

RESUMO

Resumo: a presente dissertação pretende explorar os conceitos de memória, ficção e temporalidade na obra do cineasta Wong Kar-Wai. Para tal, os pressupostos principais vêm da teoria de Henri Bergson no livro *Matéria e memória*, em que aprendemos que a memória não é uma linha temporal que avança adiante no tempo, mas sim uma virtualidade de imagens que ficam em suspenso sempre em vias de acontecer. A partir disso, apoiado também em outros pensadores como Deleuze, Derrida, Agamben, Badiou, Benjamin, entre outros, tentamos enxergar de que maneira essa memória atua no cinema de Wong Kar-Wai, mas também tento traçar como o cinema do diretor pode ser visto como uma nova possibilidade para a história geopolítica de Hong Kong.

Palavras-chave: I. Cinema. II. Wong Kar-Wai. III. Hong Kong. IV. Memória. V. Bergson.

ABSTRACT

Abstract: the present dissertation intends to explore the concepts of memory, fiction and temporality in the work of filmmaker Wong Kar-Wai. To this end, the main assumptions come from the theory of Henri Bergson in the book *Matter and memory*, in which we learn that memory is not a timeline that advances forward in time, but a virtuality of images that remain in suspension, always in the process of happening. From this, also supported by other thinkers such as Deleuze, Derrida, Agamben, Badiou, Benjamin, among others, we try to see how this memory works in Wong Kar-Wai's cinema, and we will also try to trace how the director's cinema can be seen as a new possibility for Hong Kong's geopolitical history.

Keywords: I. Cinema. II. Wong Kar-Wai. III. Hong Kong. IV. Memory. V. Bergson.

SUMÁRIO

I.....	10
II.....	27
III.....	46
IV.....	58
V.....	71
VI.....	84
VII.....	94
Referência bibliográficas.....	104

I

Uma noite em um hotel

A primeira fala de 春光乍洩 (*Felizes juntos*, no Brasil), dita por Ho Po-Wing, personagem vivido pelo ator Leslie Cheung, é: “Lai Yiu-Fai, vamos começar de novo”¹. As imagens anteriores a essa fala mostram um possível caminho do raciocínio que deságua na proposta que Po-Wing faz ao amante. Ele está deitado em uma cama dentro daquilo que parece ser, à primeira vista, um quarto de hotel barato, olhando fixamente para uma luminária que tem em sua estampa uma pintura das Cataratas do Iguaçu. Na cômoda em que está apoiada a luminária, vemos também resquícios da noite e, em certa medida, da relação que tem os dois protagonistas: um pacote de um salgadinho processado amassado, uma lata de cerveja aberta, uma garrafa de refrigerante pela metade, um cinzeiro povoado de restos de cigarro e duas fotos polaroid, uma encoberta pela outra, essa última mostrando Po-Wing e Yiu-Fai deitados na cama, o primeiro de frente, encostado no corpo do último, que aparece de perfil, um tanto desinteressado, demonstrando que Po-Wing parece aproveitar mais a noite.

Após a fala que abre o filme, podemos deduzir que o olhar fixo que Po-Wing lança para a luminária é ele refletindo sobre a proposta que fará para Yiu-Fai: começar a relação novamente, mas agora na Argentina, com o desejo de visitar as Cataratas e depois retornar para casa. A aparente aleatoriedade do destino mostra, de início, o *modus operandi* de Po-Wing. Suas vontades nascem de onde menos se pode esperar, e ele não aparenta ter receio de ser guiado por elas até as últimas consequências. Após a proposta, quando, em *voice-over*, é a vez de Yiu-Fai lançar as suas primeiras palavras no filme, entendemos que aquela não é a primeira vez que ele recebe esse convite: “Ho Po-Wing sempre diz, ‘vamos começar de novo’, e ele me ganha toda vez. Nós estamos juntos há um tempo, e nos separamos com frequência. Mas sempre que ele diz ‘vamos começar de novo’, eu me vejo de volta com ele”².

Po-Wing está sempre perseguindo aquilo que parece ser, na leitura que sugiro aqui, uma das máximas do cinema de Wong-Kar-Wai: a restauração de uma origem, ainda que não se saiba exatamente qual origem, ou origem de quê, ou o que ela significa. É como se quase todos os seus personagens estivessem em uma busca desenfreada – para não dizer desesperada – por um estado do qual sentem muitas saudades, ainda que muitas

¹ 1’; daqui em diante os diálogos entre os personagens terão sempre como referência o minuto em que ocorrem no filme.

² Idem.

vezes esse estado não pareça ter existido em momento algum. Em *Felizes juntos*, a aposta é em um recomeço para manter ainda em chamas os elos da paixão entre Po-Wing e Yiu-Fai, mas poderíamos citar também a especulação que fazem os protagonistas de *花樣年華* (*Amor à flor da pele*, no Brasil) ao tentar encenar o início da relação extraconjugal entre seus cônjuges, ou a viagem sem remorsos ou receios de deixar uma vida para trás que uma das protagonistas de *重庆森林* (*Amores expressos*, no Brasil) faz para a Califórnia.

Instaurar de novo uma imagem que imaginam do passado parece ser o maior desejo dos personagens dos filmes de Wong Kar-Wai, e muito provavelmente por isso a consciência do tempo que esses personagens têm se apresenta de uma maneira muito peculiar, quase que como se esses personagens fossem capazes de condensar o passado, o presente e o futuro. Em *阿飛正傳* (*Dias selvagens*, no Brasil), também no início do filme, Yuddy, mais uma vez vivido por Leslie Cheung, fala para Su Li-Zhen que sempre lembrará dela a partir do minuto que passam na lanchonete em que ela trabalha: “Dezesseis de abril de 1960, um minuto antes das três da manhã, e estamos aqui juntos. Sempre me lembrarei desse minuto por sua causa. De agora em diante seremos amigos de um minuto. É um fato, não se pode negar.”³ Ele demarca, endereçando ao futuro, a memória que quer ter do passado já no instante em que ele acontece; ele dilata o presente, fazendo-o durar para sempre, como o próprio filme mostra em seu final, quando, no leito de morte, Yuddy reforça essa espécie de jura de amor que fez para Su Li-Zhen na lanchonete naquela noite. É uma espécie de investimento em um imaginário futuro, em que conversam o Yuddy tentando conquistar uma mulher em uma lanchonete e o Yuddy prestes a morrer em um trem no final do filme, o primeiro se endereçando ao segundo. Uma demarcação, quase que como a das marcações que fazemos em textos que pretendemos visitar um dia: estou marcando *isso*, *isso* é importante.

Podemos assumir, de certa forma, que é para um instante como esse que Po-Wing pretende retornar quando sugere a viagem para a Argentina com Yiu-Fai: um retorno que reviva um cenário que, na vontade dos amantes, deveria durar para sempre. Ainda que, contudo, ao longo de *Felizes juntos* vejamos como esse retorno é espinhoso, essa é uma das mais belas apostas do cinema de Wong Kar-Wai: a de tentar constituir esses cenários com uma concepção muito vibrante do conceito de memória, como se ela vibrasse a cada

³ 3’.

tentativa de recomeço, e como se fosse, de fato, um novo começo sempre que colocada novamente em exercício.

Assim, proponho: tentemos agora um novo começo.



Cena de *Felizes juntos*, dirigido por Wong Kar-Wai.

De novo

Anteriormente, essa dissertação não começava com uma cena de *Felizes juntos*. O texto que aqui existia focava, majoritariamente, em evidenciar como seria contraproducente tentar encerrar um olhar sobre a obra de Wong Kar-Wai. Nas linhas que foram apagadas, eu proclamava um fracasso já de início, por muitas razões.

A primeira delas era porque, como eu contava, quando iniciei o mestrado com o objetivo de analisar três obras de Wong Kar-Wai (a saber: *Dias selvagens*, *Amor à flor da pele* e *2046*), que, à época, aos meus olhos funcionavam como uma trilogia informal, em que um filme não necessariamente dependia do outro para a compreensão do espectador, embora todos estivessem ligados, ora tematicamente, ora pela recorrência de mesmos personagens povoando os três diferentes filmes, Wong Kar-Wai anunciou o acréscimo de uma quarta parte a essa trilogia.

Com o anúncio, e com o desencontro no calendário entre o lançamento de *Blossoms Xangai* e o período da escrita da minha dissertação, meu texto, de partida, já se lançava ao mundo de maneira desatualizada. Não restava nada a fazer, então, se não convidar essa defasagem a fazer parte do trabalho.

De lá para cá, contudo, muito mais do que um descompasso entre os filmes e meu trabalho, a produção de *Blossoms Xangai* evidenciou o que anteriormente estava turvo

para mim: denominar os meus objetos de pesquisa (os três filmes em questão) de trilogia seria ignorar um aspecto extremamente pujante da obra de Wong Kar-Wai: muito pouca coisa no universo de suas imagens se encerra de fato, muito menos em padrões numéricos fixos como a serialidade de um trio de filmes.

Mais um golpe nessa nova leitura que adquiri, sobretudo após a qualificação, foi mais uma continuação de filme anunciada por Wong Kar-Wai – agora de *Amores expressos*, de 1994. O filme está programado para se chamar *Amores expressos 2020*, e deve contar a história de um casal no ano de 2036⁴. Contudo, nada desse enredo é lei, uma vez que muitos dos filmes anteriores de Wong Kar-Wai são famosos por terem mudanças drásticas no decorrer da produção.

Se até suas obras com mais de vinte anos de idade são passíveis de revisitações, era um equívoco evidente fechar enquanto uma trilogia esses filmes. Era preciso estar atento a esse detalhe, e esse detalhe também ajudou a definir muitas aproximações teóricas que faço com filmes de Wong Kar-Wai.

A direção final do trabalho, aquela que geralmente responde o campo dos objetivos nos projetos que se submetem para ingresso na Pós-Graduação, era tentar escrever uma leitura sobre como os personagens de Wong Kar-Wai tinham uma noção muito particular de temporalidade, que lhes permitia projetar memórias no futuro, como na já descrita cena de *Dias selvagens*, em que Yuddy basicamente seleciona, guarda e mantém uma memória do presente já a projetando no futuro. Essa capacidade dos personagens, aos meus olhos, davam uma potencialidade muito grande ao conceito de memória em si, não a vendo como um reservatório do passado, mas sim como uma memória vibrante e atuante em qualquer temporalidade.

Essas noções, aos poucos, me fizeram enxergar nos personagens, também, forças que falavam muito sobre a história de Hong Kong, uma ilha entre o “ocidente” e o “oriente”, colônia europeia por décadas no século XX e motivo de disputa política intensa no século XXI. A partir dos personagens, ou melhor, com eles, eu enxergava também possibilidades de fazer críticas à cronologia histórica que colocou no poder um projeto europeu e civilizador do mundo.

Pensando justamente nisso, não deixa de ser sintomático que os anos de mais intensa produção da carreira de Wong Kar-Wai tenham se dado justamente no fim do século passado. Em muitas instâncias, o século XX foi a consolidação de um projeto que

⁴ Disponível em: <https://variety.com/2020/film/news/wong-kar-wai-chungking-express-2020-1234783279/>

via no progresso – do capitalismo, das máquinas, da transformação da natureza de maneira sempre utilitarista – sua maior força motriz. A invenção do cinema em si, na abertura do século, demonstrava já como esse progresso industrial teria lugar no mundo nos cem anos seguintes e afetaria os modos de viver desse mundo.

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme.⁵

Ao pensar a técnica como matriz primária do cinema enquanto arte, Benjamin consegue delimitar um ponto histórico em que essa tecnicidade cinematográfica nada mais é do que uma consequência dessa anestesia humana do início do século XX, que, em mesma medida, precisava cada vez mais de estímulos novos, porque os estímulos anteriores já não serviam aos sentidos, domesticando as reações dos espectadores, não apenas diante das imagens do cinema, mas também diante das experiências da vida de uma maneira abrangente, que não necessariamente se restringia às experiências cinematográficas.

Ao colocar em cena personagens que, mesmo envolvidos por um território que se tornou, visualmente falando, como por exemplo na tecnologia de ponta utilizada na infraestrutura da construção civil, uma imagem mais ou menos fidedigna desse projeto desenvolvimentista, perambulam por esses espaços sem um projeto de vida bem delimitado de verdade é no mínimo questionar essa anestesia.

Susan Buck-Morss, em seu *Mundo de sonho e catástrofe*, escreve sobre como a fixação do progresso enquanto norteador da vida foi na realidade o passo em falso do antigo projeto iluminista. Tanto no “leste” quanto no “oeste” de um planeta em guerra fria, a chegada do fim do século XX foi a desmoralização desse sonho unificador que o capitalismo tanto prometia.

As the century closes, the dream is being left behind. Industrial production has not itself abated. Commodities are still produced, marketed, desired, consumed, and thrown away in more areas of the globe, and in greater quantities than ever. Consumerism, far from on the wane, has penetrated the last socialist bastion of mainland China to become, arguably, the first global ideological form. State legitimacy continues to rest on the ideal of rule by the people put forth by “modern” political theories that are now several centuries old.⁶

⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: sobre alguns temas em Baudelaire. Obras escolhidas III*. São Paulo, Brasiliense, 2000, p. 125.

⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and catastrophe – the passing of mass utopia in east and west*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 9.

Na esteira desse fim de sonho, Wong Kar-Wai filma em uma Hong Kong que parece até um tanto quanto antropofágica: se por um lado, ele retorna constantemente para a década de 1960 para contar a história de personagens que se inspiram em antigas lendas chinesas, como em *Dias selvagens*, por outro suas imagens não hesitam em mostrar o letreiro da maior rede de *fast-food* americana em Hong Kong.

Nessa ilha asiática de seus filmes o conceito do tempo histórico em si parece espremido, engolido, quase que como o século XX pudesse ser revisitado por meio dos passeios que seus personagens fazem nos espaços urbanos dessa Hong Kong multifacetada. As contaminações, chinesas e britânicas, inspiram e expiram no encalço dessas imagens, dos vestidos típicos chineses até aos arranha-céus enormes tipicamente ocidentais.

É justamente por lidar com essa dualidade simultaneamente que a memória se faz uma força tão pujante nos filmes de Wong Kar-Wai. Em *Dias selvagens*, *Amor à flor da pele* e *2046*, o cineasta cria uma vez mais a Hong Kong dos anos 1960 para a qual se mudou com a mãe após emigrar da China. Em certa medida, é como se ele próprio, valorizando a memória, também estivesse na busca de um estado anterior que gostaria de ter guardado para sempre – consideremos, por exemplo, os temas latinos que aparecem com frequência em seus filmes, apresentados a ele por sua mãe exatamente na década de 1960⁷, na sua infância, como um retorno, em certa medida, das músicas que um dia ouviu em um dos pequenos apartamentos que ocupavam os chineses que emigravam para Hong Kong no século passado.

Sabendo da importância do conceito, não hesitei, ainda à época do projeto, em ver na filosofia de Henri Bergson uma intensa conversa com as imagens de Wong Kar-Wai. Se, de um lado, o cineasta produziu intensamente na virada do século XX para o XXI, o filósofo lançou *Matéria e memória*, o ensaio mais caro a essa pesquisa, cem anos antes, em 1896, colocando em movimento a discussão sobre o papel do corpo na memória e subvertendo dualismos – assim como Wong Kar-Wai – entre a visão que tinham da memória, tanto os idealistas quanto os realistas.

Para Bergson, o presente não é uma superação do passado em uma linha com início, meio e fim, mas ambos, presente e passado, estão ligados inerentemente, acompanham-se. Todos os instantes que já aconteceram podem voltar a atuar na memória,

⁷ Informação obtida em entrevista do diretor com o produtor Matthew Weiner, que será citada novamente mais adiante na dissertação.

não importa a distância em que aconteceram numa suposta linha do tempo, pois a própria noção da linha temporal em si é abolida, junto, portanto, com a respectiva sensação de distância. O que se tem é a virtualidade da interação das imagens do universo. Ele escreve: “a verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, em um progresso do passado ao presente.”⁸

Essa intrinsecidade entre presente e passado possibilita que Bergson desassocie o cérebro de um mero conservador de memórias, ou melhor, desassocie as memórias de meros arquivos do cérebro humano. Para Bergson há uma diferença, como já mostra de partida pelo título do livro, entre a matéria e a memória; o cérebro, por si, existe enquanto matéria, já que, por exemplo, se as conexões entre neurônios deixarem de acontecer, isso quase não afeta objetivamente em a matéria do mundo.

É o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma só vez o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dele. Suponha, ao contrário, que essas duas imagens, o cérebro e o estímulo cerebral, desapareçam: por hipótese, somente elas irão se apagar, ou seja, muito pouca coisa, um detalhe insignificante num imenso quadro. O quadro em seu conjunto, isto é, o universo, subsiste integralmente. Fazer do cérebro a condição da imagem total é verdadeiramente contradizer a si mesmo, já que o cérebro, por hipótese, é uma parte dessa imagem. Nem os nervos nem os centros nervosos podem portanto condicionar a imagem do universo.⁹

A memória então é algo de outra natureza, que não necessariamente está ligada à matéria, ainda que estejam em contato. Bergson faz uma descrição entre três espécies de memória: a memória pura, que apreende todos os instantes, marcados pelas datas, pelos gestos, pelas falas, guardando tudo e não esquecendo nada; a memória de ordem mecânica, originada pela repetição das tarefas do corpo, criando assim um hábito, como uma lição “adquirida pela repetição de um mesmo esforço”¹⁰; e uma memória que é consequência da percepção imediata. É justamente na percepção imediata que está toda a força da memória, pois é nela que uma quantidade imensa de elementos são rememorados.

É daí que Bergson conclui que o passado não deixa de ser, mas que ele, na realidade, apenas deixa de ser útil.

Você define arbitrariamente o presente como o que é, quando o presente é simplesmente o que se faz. Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que

⁸ BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2010, p. 280.

⁹ Ide, p. 14.

¹⁰ Idem, p. 86.

esse presente consiste em grande parte no passado imediato. Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro.¹¹

Objetivamente, podemos ler de Bergson que o passado não se exclui da memória; ele está sempre presente, como que aguardando interpelações que o façam emergir das sombras. A partir dessas interpelações, esse passado pode ou não surgir uma vez mais, por isso Bergson considera uma lei fundamental da vida a lei da ação¹², já que essa memória continua atuando no corpo como um mecanismo que prepara a ação.

A partir disso, conseguimos compreender o poder dessa virtualidade para Bergson. É como se, a cada segundo que se passa nos relógios que Wong Kar-Wai tanto gosta de enquadrar, pudessem ocorrer cruzamentos de fatores que fariam emergir um passado que *a priori* é virtual. Após o encontro entre esse passado e o instante presente, todas as lembranças continuam na virtualidade da memória, enquanto apenas a face mais útil dessa memória desencadeia enfim uma ação.

Nesse cruzamento de circunstâncias, nessa interpelação entre matéria e memória, existe um ponto indecível em que tudo pode acontecer, em que todas as memórias estão prontas para roerem o futuro ao mesmo tempo, ainda que só essa face mais útil chegue de fato a desencadear uma ação.

É daí que vem a nossa percepção de dias, eventos, instantes, que parecem durar uma vida inteira, mas não só isso, é daí também que surgem as lembranças que muitas vezes nem sabíamos que ainda tínhamos, pois a temporalidade para Bergson não segue essa linha cronológica: ela acontece na duração. “Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória.”¹³

Por isso é tão produtivo ler Wong Kar-Wai a partir do conceito de duração. Em seu *Turbilhão de Lembranças em Neon*, Dias¹⁴ já considera a ideia de temporalidade segundo Bergson como um agente recorrente na montagem de Wong Kar-Wai – sejam nos cortes entre cenas, mas também no uso das cores, nos diálogos, na própria noção de

¹¹ Idem, p. 175.

¹² Idem, p. 177

¹³ Idem, p. 285.

¹⁴ DIAS, Daniel Matos Moreira. *Turbilhão de Lembranças em Neon: Amor, desejo e memória no cinema de Wong Kar-Wai*. Niterói: Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, 2010.

movimento dos filmes – pois em ambos os casos, seja no livro de Henri Bergson ou nos filmes de Wong Kar-Wai, a memória enquanto vibração e virtualidade, não como simples resgate de arquivos engavetados, ocupa um lugar de principal disparador narrativo.

O passado, também atuante, mais do que “conservado”, se conecta com a noção vibrante da memória que, como escrevi, pretendo enxergar nas imagens de Wong Kar-Wai. Esses filmes, feitos no fim de um século historicamente guiado por um projeto que via o passado como algo a ser superado, mostram, na minha leitura, que a virtualidade do passado está sempre atuando, ou melhor sempre pronta a se atualizar. Varrê-lo da história nada mais é do que uma negação orientada por um progresso descabido do mundo. Invariavelmente, o retorno sempre vem à tona, como mostram os confrontos entre China e Hong Kong nos anos recentes, momento histórico notadamente importante que também se desenrolará no decorrer do texto.

Dois mundos, um túnel

Pensando em uma amostra dessa imagem, dessa colisão de tempos, gostaria de partir nesse novo começo com uma imagem que também estava presente aqui anteriormente: uma das últimas cenas de 墮落天使 (*Anjos caídos*, no Brasil), em que um dos protagonistas, He Zhiwu, interpretado por Takeshi Kaneshiro, leva sua nova amiga, interpretada por Charlie Yeung, na garupa de sua moto por um túnel de Hong Kong.

Antes, escrevi sobre meu primeiro contato com Wong Kar-Wai, justamente a partir dessa imagem, ainda na adolescência, e sobre *Anjos caídos* o primeiro filme dele que vi, anos depois. Agora, vejo como aquela imagem, para além da lembrança carinhosa, é forte justamente na leitura que proponho aqui do cinema de Wong Kar-Wai.

Anjos caídos conta a história de quatro personagens em dois núcleos que se entrelaçam ao longo do filme. Começamos conhecendo a história de um assassino de aluguel chamado Wong Chi-Ming, interpretado por Leon Lai, e sua Agente, vivida por Michelle Reis. Nos primeiros minutos de filme, assim como em *Felizes juntos*, já temos uma boa noção de como se dá a relação entre os dois. A Agente repassa trabalhos e pagamentos para Wong Chi-Ming, que os executa sem jamais entrar em contato com a mulher. Wong Chi-Ming não vê na Agente nada além de uma sócia de trabalho, enquanto ela, por outro lado, está apaixonada pelo assassino.

Ela, tendo conhecimento de boa parte de sua vida e de sua agenda, constantemente invade o apartamento em que Chi-Ming mora para fazer limpezas que não são mais do que a forma que ela encontra para preencher a ausência do corpo físico dele na vida dela.

Ela diminui a distância entre os dois a partir dos objetos pessoais dele e do convívio com a casa quando ele não está presente, como por exemplo quando se masturba na cama em que ele dorme.

Ignorando – em certa medida, possivelmente até desconhecendo – a paixão que a Agente nutre por ele, Chi-Ming, além de matador profissional, atua também no ramo de cobrança de dívidas. Após uma dessas cobranças, em que ele termina baleado no braço e tem que retirar a bala sozinho, em seu apartamento – como se nessa solidão ele percebesse que sua vida não vai na direção que gostaria –, Chi-Ming decide ligar para a Agente e formalizar um encontro para anunciar que vai desistir da vida de assassino de aluguel.

Ele, perpetuando o jogo de ausência da relação, não aparece no encontro. Deixa com o atendente do bar uma moeda e lhe pede para, se uma mulher procurar por ele ali, dizer a ela que 1818 é seu número da sorte. O número equivale a uma canção da caixa de som do bar: Wang Ji Ta, de Shirley Kwan. Em tradução literal, o título diz “esqueça-o”. A Agente entende o recado, e esse é o fim da parceria entre os dois personagens, filmado por Wong Kar-Wai e Christopher Doyle em preto e branco com muito grão na imagem, um alto contraste com o corte seguinte, que mostra como segue a vida de Chi-Ming.

Agora livre das relações profissionais anteriores, Chi-Ming se apaixona por uma mulher chamada Blondie, interpretada por Karen Mok, no colorido de uma lanchonete fast-food totalmente antagônico às cores escuras que sombreiam o contato – e a ausência dele – do assassino com sua agente.

Sem notícias do antigo amado, a Agente se surpreende um dia, quando, caminhando pelo metrô, esbarra em uma mulher que exala a mesma fragrância que Chi-Ming usava no tempo em que trabalhavam juntos. Apesar do corte após o encontro das duas suprimir qualquer diálogo entre as mulheres, a cena seguinte mostra Blondie conversando com Chi-Ming e lhe avisando que encontrou a Agente na estação e que marcou um encontro entre os dois.

Dessa vez, o ex-assassino se vê obrigado a encontrar a antiga sócia, e no encontro ele fala, pela primeira vez no filme, diretamente com ela, apenas dizendo que deu por encerrada a parceria entre os dois. A Agente pede, então, um último favor, e ele aceita, como o próprio diz, em nome do sucesso da parceria que conseguiram manter durante anos.

O favor, na verdade, é uma armadilha: após encerrar uma relação estritamente comercial e impessoal e partir para um relacionamento amoroso em que ele parecia

disposto a se colocar em risco muito mais do que quando saía para matar pessoas na madrugada de Hong Kong, Chi-Ming acaba morrendo.

Anjos caídos é um dos filmes de Wong Kar-Wai que mais brinca com os limiares entre relações comerciais e monetárias e relações amorosas e pessoais. Roger Ebert escreveu que “The people in his films are not characters but ingredients”¹⁵. Os personagens parecem procurar uns nos outros coisas que faltam em si; se pensarmos a partir da etimologia da palavra ingrediente¹⁶ e de uma entrevista de Wong Kar-Wai, podemos dar um passo adiante na leitura de Ebert.

Em conversa com outro grande roteirista, Matthew Weiner, conhecido por escrever o seriado *Mad men*, Wong Kar-Wai comenta, na ocasião do lançamento de 一代宗師 (*O grande mestre*, no Brasil): “what makes cinema so attractive, so fascinating, it’s because it’s not a one plus one process; it’s chemistry”¹⁷.

Pensando a partir do ingrediente como um componente, uma parte da mistura, e da relação que faz Ebert entre ingredientes e os personagens de *Anjos caídos*, podemos perceber como funciona o processo cinematográfico para o diretor: ainda que tenham lugar privilegiado nas imagens de seus filmes, os personagens são parte de uma química muito maior, que envolve também o som, a arte, os cenários, enfim, nenhum mais importante que o outro, removendo a hierarquização do seu processo cinematográfico.

O raciocínio de Ebert faz sentido, também, na medida em que os personagens se enxergam como mercadorias que pode completar lacunas que eles têm em si, como, por exemplo, no relacionamento entre Chi-Ming e a Agente, em que ele prefere se relacionar com ela como sócia a tê-la como amante, e a enxerga basicamente como alguém para tomar as decisões por ele, organizar sua agenda, sua casa, fazendo dela um ingrediente em sua vida.

Ela, por outro lado, apesar de estar disposta a deixar a paixão por ele ser a guia da relação entre os dois, parece se apaixonar mais pela ideia que tem de Chi-Ming do que por ele especificamente – já que mal se conhecem e raramente se encontram fisicamente, não é exagero dizer que a paixão dela na realidade passa mais pelos objetos pessoais dele do que propriamente pelo corpo do assassino. Aqui, no caso da Agente, esses objetos

¹⁵ Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/fallen-angels-1998>

¹⁶ In early use also *engredient*, early 15c., “something forming part of a mixture,” from Latin *ingredientem* (nominative *ingrediens*) “that which enters into” (a compound, recipe, etc.), present participle of *ingredi* “go in, enter,” from *in-* “in” (from PIE root **en* “in”) + *gradi* “to step, go” (from PIE root **ghredh-* “to walk, go”). Also from early 15c. as an adjective, “forming part of a mixture.” Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=ingredient>. Acesso em 10 nov. 2021.

¹⁷ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMDOMr9m6pg>. Acesso em 9 dez. 2019.

peçoais chegam mesmo a ser ingredientes mais importantes do que o próprio corpo de Chi-Ming, já que a entrada dele na vida dela passa muito mais por esses objetos do que por seu corpo físico; esses objetos são a única ligação de fato que ela tem com ele.

Não é de se ignorar, também, que a única vez em que Chi-Ming parece se importar com alguém no filme, ou seja, com Blondie, o encontro inicial acontece justamente em uma rede de *fast-food*, como se o cenário já indicasse como se dão as relações nesse universo de *Anjos caídos*: o amor também parece meio barato, de entregas rápidas, consumido ferozmente em pouco tempo e ausente de um cuidado no preparo, na construção dele em si.

Sintoma da forma como se dão as relações entre essas pessoas, a Hong Kong filmada em *Anjos caídos* muito provavelmente é a mais acelerada que Wong Kar-Wai filmou até hoje. A luz do dia não existe, mas todos os cenários são bem iluminados por luzes artificiais, indicando que a cidade nunca dorme, de fato, que o movimento, os encontros, os comércios, tudo está lá independente do horário. Ebert reforça que é uma espécie de textura da cidade a quem cabe o protagonismo do filme:

He records the frenetic, manic pace of the city, exaggerating everything with wide-angle lenses, hand-held cameras, quick cutting, slow motion, fast motion, freeze frames, black and white, tilt shots, color filters, neon-sign lighting, and occasionally a camera that pauses, exhausted, and just stares.¹⁸

Nessa câmera exausta após circular freneticamente pelas ruas e esquinas de Hong Kong, parece se apoiar o segundo núcleo da história: o de He Zhiwu, um ex-presidiário mudo que invade estabelecimentos de madrugada e obriga transeuntes aleatórios a comprar os serviços que oferece, de sorveteiro a barbeiro, e Cherry, uma jovem que descobre que o homem por quem é apaixonada vai se casar em breve com outra mulher.

Se na história entre o assassino de aluguel e sua Agente a ausência de encontros é a regra, com He Zhiwu e Cherry é o encontro acidental que parece reger a relação. Quando o rapaz está fazendo mais uma de suas incursões para que desconhecidos comprem seus serviços, seja lá quais sejam, Cherry está no telefone do que aparenta ser um restaurante recebendo a notícia de que seu amado irá se casar; antes disso, eles não se conheciam, o primeiro contato deles é exatamente nessa cena.

Assim que ela desliga o telefone, a primeira coisa que faz é pedir para Zhiwu uma moeda para que ela possa ligar para a mulher com quem o homem por quem está

¹⁸ Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/fallen-angels-1998>. Interessante pensar, a partir da forma com que Wong Kar-Wai filma essa Hong Kong de *Anjos caídos*, a cidade como uma geografia do excesso dos sentidos na modernidade, como sugere Benjamin, por exemplo, ao opor a esse excesso a prática do flaneurismo que enxerga em Baudelaire.

apaixonada vai se casar. Na ligação, Cherry diz que jamais deveria ter pedido para que essa mulher pagasse a conta de luz do homem que ama, indicando que foi assim que os dois se conheceram. A importância monetária das relações mais uma vez se faz presente, com o empréstimo da moeda de Zhiwu para Cherry, e com a quitação da conta da mulher que vai se casar com homem por quem Cherry é apaixonada, reforçando as relações comerciais que os indivíduos traçam ao longo do filme, como se fossem um estágio dos relacionamentos pelo qual os personagens devem necessariamente passar em algum instante.

Dali em diante Zhiwu, em narração sobreposta, diz que os encontros com Cherry começaram a ser frequentes, mas que eles consistiam basicamente nela chorando no ombro dele. Ele diz que gostaria de falar a ela que algumas coisas não podem ser resolvidas pelo telefone, que necessitam do olho-a-olho, mas que infelizmente não consegue verbalizar essas palavras. Cherry, contudo, parece entender mesmo que ele não fale nada para ela, e então os dois começam uma caçada à mulher que rouba o homem que ela ama.

A busca começa premeditando uma cena que se repetirá no fim do filme. Com a imagem acelerada na edição, vemos rápidos *flashes* de ruas de Hong Kong, como se estivéssemos no ponto de vista do piloto de uma moto, que em seguida nos é revelado como He Zhiwu. No corte seguinte, ele aparece com Cherry na garupa, ele com capacete branco, ela com capacete vermelho, em um túnel de Hong Kong, o fecho de luz que ilumina o túnel vai ficando para trás em alta velocidade, e os dois acelerando cada vez mais perto do seu objetivo, encontrar a mulher que Cherry procura.

Efetivamente, eles não encontram quem procuram. A busca é feita em uma sequência muito bem-humorada em que os dois pressionam em interrogatórios relâmpagos moradores de um prédio em que a mulher supostamente vive, tentando encontrar qualquer resquício de informação, sem sucesso. Vendo a iminência do fracasso, Zhiwu vai ao depósito do prédio e encontra uma boneca inflável, e a leva para Cherry. Os dois então começam a espancar a boneca, como se assim pudessem aliviar a frustração que sentem ao não encontrá-la de fato.

Como na história do assassino de aluguel e sua Agente, a possibilidade de um amor correspondido entre He Zhiwu e Cherry não chega a ser concretizada. Ainda que ele esteja apaixonado por ela, a paixão que ela tinha pelo homem com quem fala ao telefone é grande demais para ser ignorada. Ela sai da vida de Zhiwu, apenas para aparecer novamente, em uma sequência perto do final do filme, em que descobrimos que ela vira

aeromoça, e que também é incapaz de reconhecer em Zhiwu, agora trabalhando em uma lanchonete, o antigo amigo.

Mesmo sabendo da frustração amorosa de Zhiwu, eu gostaria de retornar para a cena em que ele e Cherry andam de moto, logo após a cena em que decidem caçar Blondie por Hong Kong, no primeiro encontro dos dois. Como descrito, a cidade vai ficando para trás enquanto eles se movem rapidamente, e em determinado momento a moto entra em um túnel.

A câmera está posicionada ao lado direito da tela, à esquerda dos atores, e mostra Zhiwu e Cherry com olhar fixo no horizonte, como se estivessem, de fato, muito determinados a concluir o quanto antes as buscas pela mulher com quem o amado de Cherry irá se casar. De início, o que vemos é apenas o fecho de luz do túnel, mas rapidamente a câmera desce em um ângulo em que conseguimos ver os personagens. Ele veste uma camisa azul clara, ela uma jaqueta preta.

O som na cena é o do motor da moto acelerando em alta velocidade, nada mais. Após vermos os olhares determinados dos personagens, o corte seguinte traz o que parece ser o ponto-de-vista deles: a imensidão do túnel, quase que sem fim, se apresentando cada vez maior ao mesmo tempo em que diminui com a aceleração deles. As luzes que iluminam o túnel não parecem mais do que um rastro, ao mesmo tempo em que são também uma das poucas coisas fixas da imagem, enquanto todo o resto está em um movimento veloz.

Essa é a primeira das duas vezes em que Zhiwu dirige sua moto por um túnel. Após descobrirmos sua desilusão amorosa, e após a Agente encomendar a morte do assassino de aluguel, os dois se encontram, fortuitamente, em um bar. Desiludida, a Agente, em *voice-over*, conta que, a partir de agora, pretende não se envolver com seus parceiros por outros modos que não o estritamente profissional.

Após ouvirmos suas confissões, uma briga toma conta do bar, na qual, não sabemos o motivo, Zhiwu está envolvido. Após os ânimos se acalmarem, restam no restaurante apenas ele e a Agente. Ouvimos, então, ele falar sobre como encontramos muitos estranhos ao longo dos dias, todos com potencial para virarem amigos e confidentes, sendo essa imprevisibilidade o motivo pelo qual ele nunca vira as costas a um encontro ao acaso.

Ele se aproxima da Agente, contando para nós que já teve muitas chances de “encontrá-la ao acaso”, mas que sabia que jamais virariam amigos. Vale lembrar: no

início do filme, é ela quem ajuda ele a despistar a polícia enquanto ele está foragido. Nessa noite, no restaurante, entretanto, ele sente uma faísca, e assim se aproxima dela.

O corte seguinte mostra, novamente, a cidade acelerada e, pela segunda vez, Zhiwu entra com uma mulher na garupa de sua moto pelo túnel. Dessa vez, porém, a câmera inicialmente pega a moto de trás, à distância, e vemos que o túnel está vazio, eles são os únicos a transitar por ali. Em seguida, vemos os dois na moto, mas agora a câmera está posicionada no lado oposto em relação ao primeiro passeio de Zhiwu com Cherry. As roupas dos dois, agora, são da mesma cor preta, e nenhum dos dois usa capacete, despreocupados. Zhiwu, inclusive, leva um cigarro aceso em sua boca, que queima no sentido inverso ao avançar da motocicleta. O *voice-over*, falado pela Agente, diz: “Quando eu saí, perguntei se ele me daria uma carona. Eu não andava em uma motocicleta havia muito tempo. Na verdade, eu não estive tão perto de um homem havia muito tempo. Sei que o caminho para casa não é longo, e sei que devo saltar logo. Mas neste momento, estou me sentindo encantadoramente quente”¹⁹.

Ao fim, mesmo que de modo desajustado, os dois encontram correspondências nos desajustes e, mesmo que, como a Agente indica, saibam que aquela viagem é finita, decidem apenas aproveitar o momento, juntos. Constroem assim uma bela imagem, que difere em vários níveis das relações anteriores que estabelecem ao longo do filme, em geral frias. Essa imagem agora é marcada pelo abraço apertado que Cherry dá em Zhiwu enquanto dirigem por essa Hong Kong iluminada por luzes artificiais que mal lhe permitem dormir.

¹⁹ 85’.



Cena de *Anjos caídos*, dirigido por Wong Kar-Wai.

Reencontro

Não coincidentemente, como estava presente no texto que anteriormente começava essa dissertação, a cena final de *Anjos caídos* foi o primeiro contato que tive com os filmes de Wong Kar-Wai, muitos anos atrás, antes ainda da graduação em cinema, quando na linha do tempo de uma rede social vi o quadro de Zhiwu e a Agente transitando na motocicleta.

Foi *Anjos caídos*, também, o primeiro filme de Wong Kar-Wai a que assisti de fato, e lembro muito bem de como esses personagens com empregos desajustados faziam parecer muito viva a Hong Kong cheia de arranha-céus de grandes conglomerados financeiros. Dois mundos muito distintos parecem se esforçar para habitar um cenário só: o mundo da Hong Kong financeira e o desses personagens, o mundo de uma colônia britânica com o sonho capitalista introjetado e o de personagens que não necessariamente se ajustam muito bem a esse sonho.

Não à toa, as ações de He Zhiwu são uma espécie de piada com a necessidade de consumo, fazendo ele, fisicamente, as vezes da publicidade que estimula o consumismo e o desejo de acumulação por meio da comunicação de massa. A Agente, por sua vez, tem todos os detalhes da vida do homem que ama, desde seus horários até a chave de sua casa; mas não tem, efetivamente, mais do que dez minutos em uma conversa de bar com esse homem.

Por isso me parece muito vibrante essa última cena em que os dois avançam túnel adentro, sem capacetes, com o cigarro queimando em direção contrária, como que

avisando das consequências desse avanço. Como estava aqui escrito na versão anterior: “é óbvio que a conclusão sempre chega depois do retrospecto, mas se fosse possível condensar o cinema de Wong Kar-Wai em uma imagem, eu provavelmente escolheria a cena final de *Anjos caídos*, com He Zhiwu e a Agente em uma moto, andando em um túnel, as luzes meio que borradas pela velocidade da abertura do obturador da câmera, o fotograma estático na tela mas ainda pulsando em mim, os dois parecendo querer sair do quadro, prontos, ironicamente, numa das últimas cenas do filme, a escrever suas próprias histórias, ignorando o fato de serem personagens, ou tomando ciência de uma vez por todas desse fato.”

Era, apesar de eu não saber ainda, justamente essa tomada de consciência que me interessava, essa noção que me era abstrata, mas que já proliferava gestos para mim no conceito de ficção, de se saber ficção, de dobrar o tempo a partir do investimento em um imaginário de si mesmo. Esse posicionamento dos personagens em relação ao mundo arquitetado por Kar-Wai, e o posicionamento dele em relação aos conceitos de imagem, história, memória, são os disparadores narrativos, como me ensinou um grande amigo, que movimentaram, ao longo dos últimos anos, essa pesquisa.



Cena de *Anjos caídos*, dirigido por Wong Kar-Wai.

II

Inventar uma nação à distância

Em *Acreditam os brasileiros em seus mitos?*, Jean-Claude Bernardet coloca um asterisco na certidão de nascimento do cinema brasileiro, instaurada por muitos críticos, como Paulo Emílio Sales Gomes, em 19 de junho de 1898. Bernardet lança questionamentos importantes sobre esse suposto nascimento, que vão de reflexões sobre o que de fato marcaria o nascimento do cinema de um país — a primeira filmagem, a primeira exibição? — até indagações sobre as reais condições — climáticas, de operação de equipamento — que tinha Affonso Segretto de filmar as imagens que hoje são conhecidas como as primeiras desse cinema nacional. Bernardet escreve: “podemos nos perguntar que critérios levaram os historiadores a construir essa data — 19 de junho de 1898 —, que investimentos ideológicos contribuíram à elaboração desse *nascimento*, hoje tido como óbvio”.²⁰

Ainda que não chegue em conclusões que conseguiriam identificar onde caiu o raio do nascimento do cinema brasileiro, Bernardet argumenta que esse nascimento é muito mais uma invenção, uma “construção” e um “investimento ideológico” do que propriamente uma constatação histórico-científica a partir de documentos. Demarcando as inúmeras contradições sobre a minutagem do filme, o autor termina seu texto exibindo mais uma delas, que delimita muito bem como essa invenção opera num certo imaginário histórico do país:

Ele [o discurso histórico do nascimento] fundou um mito eficiente. A prova: no carnaval de 1992, a escola de samba Unidos da Tijuca apresentou a ala ‘Cinema Nacional’. O comentarista da TV Manchete explicava ser uma homenagem a ‘Antônio Segreto’, da família ‘Paschoal Segreto’, que fez o ‘primeiro documentário’ no Brasil, na Baía de Guanabara, de ‘noventa minutos.’²¹

O texto de Bernardet utiliza o mito da origem do cinema brasileiro para discutir questões anteriormente operadas por Benedict Anderson em seu *Comunidades imaginadas*. Já evidenciada no título, Anderson também trabalha com a noção de que para questões originárias e compartilhadas, como a ideia do nascimento de uma nação, ou, no caso de Bernardet, de um cinema nacional, mais do que as evidências documentais de processos históricos, o que vale em igual — ou até em maior — medida é a imaginação.

²⁰ Bernardet, J.-C. (1993). *Acreditam os brasileiros nos seus mitos? - O cinema brasileiro e suas origens. Revista USP*, (19), 17-23. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i19p17-23>

²¹ *Idem*.

Anderson lança a ideia de que a noção de pertencimento a um grupo nacional estaria ligada ao conceito de um tempo homogêneo e de acontecimentos compartilhados, personificados nas páginas dos jornais, como se o que estivesse nos limites dessas páginas fosse a real experiência do mundo lida por pessoas que, em comum, compartilham desse mundo. Assim, nesse tempo homogêneo, os acontecimentos seriam compartilhados por um grupo de pessoas que se identificaria entre si, e não entre outros. “A data no alto do jornal, o seu emblema mais importante, fornece a principal conexão — o avanço constante do tempo vazio e homogêneo. Dentro desse tempo, ‘o mundo’ caminha inexoravelmente em frente.”²²

A partir desse exemplo, Anderson descreve que não só a ideia de pertencimento, mas também a própria noção de uma nação é forjada: unificadas pelo tempo, algumas pessoas passam a acreditar que esse tempo lhes é comum, seja no passado, no presente ou no futuro. O jornal, materializando essa unidade, é como um sucesso de vendas literário que dura apenas por um dia, desencadeando uma necessidade que coloca em mesmo patamar a criação de imagens compartilhadas e o consumo em uma “cerimônia de massa”, fazendo do conjunto de notícias não apenas um mero registro do mundo, mas uma ficção desse mundo. Dessa maneira, as nações se *inventam*, não simplesmente *são*. Mais importante do que, como propõe Bernardet, conseguir demarcar o território temporal em que se deu determinado acontecimento, é preciso conseguir alçá-lo ao imaginário por meio da ficção, daí as “comunidades imaginadas.”

É Anderson também quem propõe um interessante olhar analítico sobre como o conceito de nação passou a ser mitigado no sudeste asiático a partir do século XIX no olhar dos colonizadores europeus – ingleses, franceses, holandeses e espanhóis, sobretudo. Esse recorte de Anderson nos é interessante porque, mesmo que Hong Kong esteja longe do sudeste asiático, mostra como atuaram essas forças colonizadoras nos processos de formações nacionais desses territórios “subjugados”, amplificando os debates sobre complicações inerentes ao processo ao estabelecimento de nações como as conhecemos hoje.

No capítulo *Censo, mapa, museu* do livro *Comunidades imaginadas*, Anderson esmiúça ainda mais essa necessidade imaginária atrelada ao conceito da formação nacionalista a partir da intersecção de três ferramentas utilizadas pelos europeus para formar esses nacionalismos no sudeste asiático, em regiões que hoje conhecemos como

²² ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas* : reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo, Cia das Letras, 2008, p. 65.

as Filipinas, o Paquistão e a Indonésia, por exemplo. Essas ferramentas são, a saber, o censo, o mapa e o museu, conceitos que nomeiam e norteiam toda a discussão do capítulo.

Anderson aponta que esses dispositivos do título ajudaram que as forças estatais colonizadoras delimitassem de maneira muito eficaz a diferença entre o que seriam os europeus nas colônias e o que seriam os “outros” a partir de um olhar eurocentrista, evidentemente, que aplicava uma métrica europeia em sociedades que enxergavam o mundo de maneira completamente diferente. Sobre o censo, Anderson se debruça sobre os estudos do sociólogo Charles Hirschman, que analisou o trabalho de recenseadores coloniais britânicos nas colônias do estreito e da península malaia.

Anderson aponta duas conclusões do estudo de Hirschman:

A primeira é que, com o desgaste do período colonial, as categorias censitárias foram se tornando mais claras e exclusivamente raciais. A identidade religiosa, por outro lado, foi se perdendo aos poucos como classificação primária. [...] Sua segunda conclusão é que, de modo geral, as grandes categorias raciais foram mantidas e até reforçadas após a independência, mas agora renomeadas e reescaladas como ‘malasios’, ‘chineses’, ‘indianos’ e ‘outros’.²³

Da combinação entre os estudos de Hirschman e da análise de Anderson, fica evidente que o censo passou a ser utilizado não apenas como dados estatísticos da população colonizada, mas como uma, já dito anteriormente, ferramenta de delimitação de raças, ignorando por exemplo as particularidades que tinham os habitantes nativos das regiões em que foram coletados os dados. “É extremamente improvável que em 1911, mais do que uma ínfima parcela desses povos assim classificados e subclassificados se reconhecesse sob tais rótulos.”²⁴

Ainda sobre esse desencontro, Anderson afirma que:

pode-se notar, também, a paixão dos recenseadores por uma categorização exaustiva e inequívoca. Daí a intolerância deles diante de identificações múltiplas, politicamente ‘travestidas’, indistintas ou variáveis. Daí a estranha subcategoria de ‘outros’ em cada grupo racial – os quais, porém, não devem de modo algum ser confundidos com *outros* ‘outros’. A ideia fictícia do censo é que todos estão presentes nele, e que todos ocupam um – e apenas um – lugar extremamente claro. Sem frações.²⁵

Fica evidente, assim, a dissonância entre a imposição dos recenseadores britânicos e de como de fato se enxergavam os povos originários, colocando aí nesse encontro um

²³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Cia das Letras, 2008, p. 228

²⁴ *Idem*, p. 229.

²⁵ *Idem*, p. 229-230.

embate de imaginações, que ficará mais evidente, por exemplo, na utilização do mapa para delimitar fronteiras nas regiões do sudeste asiático.

Anderson afirma que “tal como os censo, os mapas de tipo europeu operavam com base em uma classificação totalizante, que levou os seus produtores e consumidores burocráticos a políticas de consequências revolucionárias.”²⁶ A partir da possibilidade de mensurar as regiões do globo através de coordenadas geográficas, o território da Terra acabou sendo medido através de “quadriculados medidos com precisão”²⁷.

Apoiando-se e aprofundando a tese de doutorado do historiador Tchongchai Winichakul, intitulada *Siam Mapped: A history of the geo-body of Siam*, que explorava o nascimento do Sião com fronteiras bem delimitadas, Anderson traça um paralelo entre a categorização imposta pelos recenseadores às pessoas com a categorização que a cartografia dos mapas impunha aos territórios geográficos.

É em Winichakul que Anderson enxerga inclusive uma inversão interessante: se no senso comum a noção é a de que o mapa é uma representação de segunda ordem de um território já dado, na visão do historiador tailandês o mapa precede o território, ele é um modelo que projeta o que virá a ser o território, e não o contrário.

Em outra passagem, Anderson também aponta para a utilização do mapa enquanto logo, permitido pela reprodução técnica que estava no seio da revolução industrial que, em certa medida, capitaneou ou intensificou esses processos todos de construções de nacionalismos. “Nos mapas imperiais de Londres, as colônias britânicas geralmente eram pintadas de rosa-vermelho, as francesas de púrpura-azul, as holandesas de amarelo-marrom, e assim por diante. Colorida dessa forma, cada colônia aparecia como uma peça separada de um quebra-cabeça”²⁸, e, sendo apenas uma peça em um tabuleiro muito maior apresentado pelo mapa, qualquer território poderia ser retirado e isolado do contexto em que estava inserido, propiciando, de maneira mais evidente, essa categorização de mundo a qual as colônias eram submetidas.

Por fim, na tríade das ferramentas utilizadas pelos europeus colonizadores do sudeste asiático, temos o museu. A escolha de Anderson pelo substantivo museu, no singular, parece não ser descabida de sentido, uma vez que toda a categorização europeia era justamente assertiva, sem a permissão da e que tentava, constantemente, oprimir a pluralidade dos povos originários desses territórios.

²⁶ Idem, p. 239.

²⁷ Idem, p. 240.

²⁸ Idem, p. 241.

Anderson expõe que até o início do século XIX, poucos dos administradores das colônias do sudeste asiático tinham interesse no passado dos povos originários, incluindo aí abnegação em relação aos antigos monumentos das civilizações subjogadas. Entretanto, após os estudos sistemáticos de Thomas Stamford Raffles sobre objetos e monumentos da cultura local, ficou evidente o interesse em realocar essa história dentro da cronologia das colônias. “A partir daí, e numa rapidez sempre maior, as grandezas do Borobudur, de Angkor, de Pagan e outras localidades antigas foram sucessivamente desenterradas, capinadas, medidas, fotografadas, reconstruídas, removidas, analisadas e postas em exposição”²⁹.

Essa iniciativa surgiu como resposta de um embate interessante que se dava no território das colônias em relação aos programas educacionais do Estado. De um lado, tanto colonos quanto nativos progressistas pressionavam por investimentos para tornar o processo de escolarização mais moderno. De outro, era dos interesses dos conservadores que os nativos permanecessem na mesma situação em que estavam. “A essa luz, as restaurações arqueológicas [...] podem ser vistas como uma espécie de programa educacional conservador, que também servia como pretexto para resistir à pressão dos progressistas.”³⁰

A partir disso, fica também mais próxima a relação que existe entre o museu, o mapa e o censo. Se nos dois últimos vimos, através da leitura de Anderson, que a neutralização das identidades locais se dava através da generalização das raças e através da categorização do território por meio de coordenadas, no caso do museu a incorporação da cultura dos povos originários ao Estado se dava de maneira muito bem ilustrada pelas reconstruções desses sítios arqueológicos: “cercados por gramados elegantemente traçados, sempre com placas explicativas, cheias de datas, dispostas aqui e ali. [...] Assim museificados, eles eram reposicionados como insígnias de um Estado colonial secular”³¹.

As ferramentas utilizadas para categorização de mundo por parte dos colonizadores europeus nos ajudam a entender, de maneira mais profunda, o que Anderson escreveu sobre as “comunidades imaginadas”; não existe uma essência de uma comunidade, não existe imanência em uma nação, todas as crenças, línguas, identidades, são forjadas em trabalho e retrabalho nos esforços da imaginação.

²⁹ Idem, p. 246.

³⁰ Idem, p. 249.

³¹ Idem, p. 250.

No caso do sudeste asiático, esse trabalho “era uma grade classificatória totalizante que podia ser aplicada com uma flexibilidade ilimitada a qualquer coisa sob o controle real ou apenas visual do Estado. [...] O efeito dessa grade era sempre poder dizer que tal coisa era isso e não aquilo, que fazia parte disso e não daquilo”.³²

Pensar o mundo através da colonização europeia acaba sempre nos levando a pensar sobre essas categorizações totalizantes, em que o homem branco é sempre a medida do mundo, dos navegadores que desembarcaram na América em 1500 até os bilionários exploradores do espaço no século XXI, e aqueles que não pertencem a essa categoria são os outros, e o estabelecimento dos conceitos nacionais no sudeste asiático são uma boa amostra disso.

Ainda que Anderson foque sua análise nas ferramentas em voga na colonização no século XIX, por meio dessa análise podemos entender que as manifestações da imaginação que formam as comunidades não necessariamente se dão pelo senso, pelo mapa e pelo museu, mas se dão em outros campos também.

No caso de Hong Kong, esse trabalho imaginativo se dá marcadamente em muitos aspectos, mas aqui pretendo analisar como essa invenção do que é Hong Kong se deu a partir da história das supostas origens de seu cinema. Se no capítulo anterior tentamos, inicialmente, traçar a imagem de Hong Kong no cinema de Wong Kar-Wai como uma imagem que comporta um, dois, vários mundos, a história do cinema de Hong Kong não se distancia em nada dessa maneira de ser. O trabalho imaginativo opera no território e deixa expostos muitos dos conflitos históricos presentes no local, fervoroso ponto de encontro entre mundos há pelo menos dois séculos.

Acaso -- parte I

Jun'ichirō Tanizaki propõe no capítulo inicial de *Elogio da sombra* um exercício que faz pensar sobre como os acidentes históricos têm reflexo na história ao pensar que, se inventada, não pelos europeus mas sim pelos “orientais”, a fotografia ou o rádio seriam muito diferentes de como os conhecemos hoje. Ele escreve:

e se nós mesmos tivéssemos inventado a fotografia ou o rádio, é provável que fossem concebidos de forma a valorizar as qualidades próprias da nossa voz e da nossa música. No seu princípio, de facto, a nossa música caracteriza-se por uma certa retenção, pela importância que concede ao ambiente, de forma que, gravada e depois amplificada por altifalantes, perde metade do seu encanto. Na arte oratória, evitamos gritarias, cultivamos a elipse, e sobretudo atribuímos

³² Idem, p. 253.

uma extrema importância às pausas; ora, na reprodução mecânica do discurso, a pausa é totalmente destruída.³³

Pensando a partir do exercício de Tanizaki, fica evidente que a história, para além dos conflitos inerentes ao próprio processo histórico, conta muito com pontadas de acaso. Ainda nesse sentido, Saramago faz o protagonista de *História do cerco de Lisboa*, um revisor de textos, adicionar um simples “não” em uma sentença, desencadeando, em sua imaginação, toda uma nova configuração para o cerco do título, de 1147.

Em Hong Kong, o processo de desdobramentos do acaso que culmina no que é o território hoje começou pelo chá, alguns séculos atrás. Foi Portugal o primeiro país europeu a investir na importação do chá oriundo do assim chamado “mundo oriental”. Trazendo as folhas de Macau, a bebida ficou muito popular na corte portuguesa. O acidente histórico que fez com que o chá se expandisse para a Inglaterra, mundialmente conhecida pelo famoso chá das cinco, foi o casamento da princesa Catarina de Bragança com Carlos II, rei de 1649 a 1651 das terras inglesas e escocesas. Não demorou muito para que o líquido, também descoberto por um acidente³⁴, caísse nas graças da corte inglesa, que encomendou sua primeira leva de importação de chá em 1664.

Foi esse líquido, o chá, um dos propulsores da Guerra do Ópio, envolvendo as marinhas mercantes de China e Inglaterra em meados do século XVIII – segundo Rafael Santana, o consumo de chá em terras europeias era peça chave na complexa operação comercial que envolvia ingleses, chineses e a Cia das Índias Orientais³⁵. A desforra da China acabou acarretando na cessão da ilha de Hong Kong, à época povoada por pescadores, para a Inglaterra, como uma espécie de ônus da guerra, especificação essa assinada no Tratado de Nanquim³⁶. O interesse inglês na ilha era justamente abrir portos marítimos e fixar oficiais do exército para facilitar as operações comerciais entre Europa e China – a troca das especiarias chinesas pelo ópio inglês.

³³ TANIZAKI, Jun'ichirō. Elogio da Sombra. Lisboa, Relógio d'água editores, 1999, p. 19.

³⁴ Conta-se que a bebida foi descoberta pelo imperador chinês 神农 (Shen Nung) em uma viagem, quando folhas desconhecidas por ele caíram na água que seus servos ferviam para tornar potável. Cf. http://www.china.org.cn/learning_chinese/Chinese_tea/2011-07/15/content_22999489.htm. Acesso: abril de 2021.

³⁵ SANTANA, Rafael Rodrigues. A formação da Identidade de Hong Kong e seus impactos sobre o relacionamento com a República Popular da China. Trabalho de conclusão de curso em Relações Internacionais. Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

³⁶ Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/Treaty_of_Nanking. Destaco o artigo 3 do Tratado, que diz: “It being obviously necessary and desirable, that British Subjects should have some Port wherewith they may careen and refit their Ships, when required, and Keep Stores for that purpose, His Majesty the Emperor of China cedes to Her Majesty the Queen of Great Britain, &c., the Island of Hong-Kong, to be possessed in perpetuity by Her Britannic Majesty, Her Heirs and Successors, and to be governed by such Laws and Regulations as Her Majesty the Queen of Great Britain, &c., shall see fit to direct.”

Esse interesse comercial no território fica evidente nos desdobramentos que tomaram lugar no território de Hong Kong: se há duzentos anos a ilha era povoada de vilas de pescadores, hoje é uma espécie de maquete em tamanho real do desenvolvimento capitalista, reunindo grandes centros de *trade* das gigantes multinacionais, com seus arranha-céus feitos com as últimas das tecnologias em engenharia³⁷. As fotos dessa transformação da arquitetura da cidade apresentam essas mudanças nos tipos de construção. A entrada do capital financeiro já era registrada nos anos 1920, quando, ainda no início da explosão do desenvolvimento da cidade, o banco britânico HSBC ocupou lugar central na disposição das construções da cidade.



Foto de Behn Lieu Song, de 2019, mostrando parte das edificações de Hong Kong.

Cinema – parte II

Por conta dessa ponte imperialista Inglaterra-Hong Kong, foi na ilha, e não no continente chinês, que o cinema chegou inicialmente — a primeira projeção de imagens aconteceu em 1897, quando Maurice Chervet, suposto funcionário dos Estúdios Lumière, a bordo do navio *Peru*, desembarcou na ilha³⁸. Apesar da informação, é difícil traçar uma historicidade do cinema de Hong Kong pela falta de evidências históricas que comprovem as ficções armadas em cima das primeiras projeções no local — inclusive é conflitante a informação dessa primeira projeção de 1897: se por um lado, o jornal local *China mail* –

³⁷ Nesse sentido, é importante a menção ao projeto *Blade runner real world*, disponível no Instagram, que tem por objetivo publicar fotos tiradas por pessoas ao redor do mundo que evoquem, como sugere o título, o futuro distópico de 2019 em que se passa *Blade runner*, de Ridley Scott. Muitas dessas fotos capturadas pelos colaboradores do projeto, não coincidentemente, são da paisagem urbana de Hong Kong.

³⁸ Yeh Yueh-yu, Emilie. *Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong*. University of Michigan Press, 2018, p. 34.

produzido por britânicos – noticiou a exibição, por outro, nos arquivos do Museu Lumière, nada indica que de fato um funcionário dos estúdios tenha sido destacado para levar a aparelhagem à ilha. Muitas dessas confusões cronológicas se dão por conta da invasão japonesa na Segunda Guerra aliada à conservação inadequada do material, como indica Fonoroff:

what the japanese did not destroy or the chinese discard fell prey to the heat and humidity. Today, there is not one pre-war Hong Kong film in the territory. (...) We must rely on magazines, published memoir and interviews by those few figures from early Hong Kong cinema who bothered to record their thoughts.³⁹

Na tentativa de traçar uma história cronológica aceitável do cinema de Hong Kong, há que se apoiar nas incertezas das memórias de depoimentos pessoais para que se chegue na montagem dos consensos que temos disponíveis atualmente: até – e principalmente – em seu cinema a identidade de Hong Kong é flutuante e imaginada.

Acaso e cinema – parte III

Ainda que o Tratado de Nanquim já representasse grandes perdas ao império chinês, a política comercial Europa-Ásia acabou se acirrando ainda mais, uma vez que a comercialização do ópio inglês não se popularizou na China da forma esperada. Havia muitos boicotes em relação a esse comércio na China, e muitos chineses acabaram viciados em ópio,⁴⁰ o que fez com que o imperador proibisse a venda do produto⁴¹.

O descontentamento acabou acarretando mais uma incursão marítima e a segunda parte da Guerra do Ópio, saindo a parte chinesa novamente derrotada e agora com outro tratado a assinar: o Tratado de Tianjin⁴². As vitórias militares da marinha inglesa, contudo, acenderam o brilho nos olhos imperialistas de outras nações europeias, sobretudo a francesa. Na tentativa de evitar confrontos com países vizinhos, a Inglaterra acabou fazendo, em 1898, um acordo com o império chinês – que também tinha interesses muito bem delineados nas negociações: evitar perder mais territórios permanentemente para europeus e continuar tendo soberania sobre suas terras.

Nesse sentido, foi assinado o tratado para que a Inglaterra tomasse para si ainda mais terras chinesas, formando o que hoje se conhece como o território total de Hong

³⁹ FONOROFF, Paul. A brief history of Hong Kong Cinema. A Gateway to Chinese Literature and Culture. V. 29&30. P. 293-308. Hong Kong, (Spring and Autumn, 1988).

⁴⁰ HANIS, William Travis; SANELLO, Frank. The Opium Wars: the addiction of one empire and the corruption of another. Source books INC, Naperville, 2002, p. 22.

⁴¹ Idem, p. 39.

⁴² Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Treaty_of_Tientsin. Acesso em abril 2021.

Kong (ilha e parte continental), mas com um adendo: após noventa e nove anos, esses territórios teriam de ser devolvidos à soberania chinesa. Foi a partir desse tratado, conhecido como Segunda Convenção de Pequim, que, de forma mais intensa e numérica, começou a colonização britânica, que imperou por todo o século XX em Hong Kong.

A história dessa colonização, desse convívio entre costumes ingleses e chineses, se deu de maneira bem espinhosa, o que podemos ver, com precisão, no cinema de Hong Kong. Carvalho pontua essa interseção entre cinema e uma identidade nacional criada a partir desse cinema ao questionar qual seria a voz mais proeminente no cinema do território⁴³:

Se considerarmos, por exemplo, que um cinema nacional normalmente é produzido dentro dos limites geopolíticos do país em questão, e que isso implica numa produção voltada prioritariamente para o mercado local, então o cinema de Hong Kong dificilmente poderia ser considerado um típico cinema nacional chinês. O cinema de Hong Kong sempre teve mais acesso ao mercado internacional – principalmente às comunidades diaspóricas chinesas espalhadas pelo mundo – do que ao mercado nacional chinês, onde muitos filmes eram banidos pelos censores. Além disso, o cinema de Hong Kong encontrou-se, durante boa parte de sua história, em território de domínio britânico, onde beneficiou-se de equipamentos e capital estrangeiros. Se considerarmos que os primeiros aparelhos de gravação e exibição de filmes, bem como os primeiros estúdios e, naturalmente, os primeiros filmes exibidos eram importados (em sua maioria norteamericanos), então o cinema de Hong Kong já nasceu marcado pela transnacionalidade.⁴⁴

De fato, se considerarmos o que há de registros sobre os primórdios do cinema de Hong Kong, podemos ver, de início, um intenso trânsito que extrapola as fronteiras da ilha. Foi em 1909, por exemplo, anos após a primeira exibição de um filme em Hong Kong, que o primeiro filme foi produzido no local. O curta, contudo, foi produzido por um estúdio fundado por Benjamin Brosky – um estadunidense – em Xangai, China continental⁴⁵.

Quatro anos depois, em 1913, Brosky foi figura central na fundação do primeiro estúdio de cinema em Hong Kong, batizado de *Huamei*. Com o apoio de Li Minwei – produtor de Hong Kong com envolvimento maciço no período do cinema mudo do local

⁴³ Aqui vale considerar que, assim como indica o texto de Carvalho, é muito pouco provável que exista algum cinema, na história do cinema -- ou nas histórias do cinema -- que tenha, de fato, uma voz própria, uma vez que essa propriedade está, no senso comum, ligada a uma pureza e uma identidade definida do conceito de nacionalidade que, como já citado anteriormente no trabalho através de Anderson, passa muito mais por um trabalho coletivo de imaginação do que qualquer outra coisa.

⁴⁴ CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional. In: Fazendo Gênero 9- Diásporas, diversidades, deslocamentos. 2010, p. 2. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863_ARQUIVO_CinemanacionalHK_completo_.pdf. Acesso em abril de 2021.

⁴⁵ FONOROFF, Paul. A brief history of Hong Kong Cinema. A Gateway to Chinese Literature and Culture. V. 29&30. Hong Kong, (Spring and Autumn, 1988), p. 294.

–, Brosky produziu 莊子試妻, ou *Zhuangzi Tests His Wife*⁴⁶, título também em inglês por conta da nacionalidade de Brosky.

Ironicamente, acentuando ainda mais esse trânsito violento entre China e ocidente que começava a tomar forma no cinema de Hong Kong, o filme foi exibido apenas nos Estados Unidos: “Huamei’s first movie proved to be its last. After its completion, Brosky returned to America, taking the film with him. Thus the first movie produced by a Hong Kong film company was screened in America but never in Hong Kong.”⁴⁷

Felizes juntos -- parte IV

Ausente da primeira exibição de um filme produzido lá, Hong Kong também é uma falta em *Felizes Juntos*, longa de 1997 dirigido por Wong Kar-Wai. A última década do final do século passado foi marcada por uma intensa instabilidade política em Hong Kong, uma vez que era justamente no ano de lançamento de *Felizes juntos* que o território honconguês retornava para a soberania chinesa, como previsto no tratado de Tratado de Tianjin. A iminência do retorno inevitavelmente serviu também como chave de leitura do filme de Wong Kar-Wai, que não coincidentemente decidiu filmar longe da Ásia pela primeira vez.

São as Cataratas do Iguaçu o principal objeto de desejo dos protagonistas do longa-metragem. Ou pelo menos são as cataratas que substituem os objetos de desejo desses dois. Em um romance em que começar de novo é a constância, Wing (Leslie Cheung) propõe que ele e Lai (Tony Leung) saiam de Hong Kong e peguem a estrada para mais um desses recomeços. O destino cai no colo deles quando Wing passa a se admirar com a estampa de uma luminária que tem o desenho da famosa queda d’água na fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai. A aparente aleatoriedade da escolha, baseada numa vontade repentina de Wing, é uma espécie de encontro entre a queda das águas e a queda das folhas no chá do imperador chinês séculos antes, contornando, mais uma vez, como a história é afetada por eventos que necessariamente fogem do controle dos agentes envolvidos.

Na tentativa de visitar o lugar, eles se perdem, como tantos outros personagens de Wong Kar-Wai, em encontros e desencontros por bares e hotéis, mas dessa vez em Buenos Aires, dobrada sobre aquela Hong Kong⁴⁸ que, agora de cabeça para baixo, não

⁴⁶ Idem, p. 294.

⁴⁷ Idem, p. 294.

⁴⁸ A única imagem de Hong Kong que aparece no filme é um plano de prédios de cabeça para baixo.

é mais do que saudade e ausência na vida dos personagens – mas ainda assim uma presença tão forte que de fato poderia, como Kar-Wai disse em entrevista, ser tão protagonista do filme quanto os dois amantes.



Cena de *Felizes juntos*, dirigido por Wong Kar-Wai.

Nesse 1997 tão incerto, é difícil não encontrar na associação dos fatos uma chave de leitura do filme: Wing e Lai emulariam⁴⁹ Hong Kong e China – muito provavelmente nessa ordem – personificando a relação ambígua de atração e abominação que os territórios possuem. Depois de tantos anos de controvérsias, não há forma melhor de descrever a situação entre Hong Kong e China do que equipará-la com um amor de perdição, daí a ironia do título, puxado da canção *Happy Together*, da banda Turtles:

Imagine how the world could be,
so very fine
So happy together⁵⁰

A letra da canção, portanto, amplia ainda mais a possibilidade, a imaginação, como descreveria Benedict Anderson, dessa reconciliação que nunca chega e que se aproxima ao mesmo tempo em que se afasta do horizonte. Nesse sentido, não deixa de

⁴⁹ Na computação, emulador é um programa que reproduz as condições de um cenário para execução de outro programa, permitindo executar nele, no emulador, este outro programa em questão. Aqui uso o termo neste sentido, com o adendo de não enxergar nessa emulação uma chave única de leitura e, menos ainda, enxergar os personagens como uma espécie de código cifrado em que seriam, necessariamente, a personificação, em pessoas, dos dois territórios citados

⁵⁰ The Turtles. Happy Together. Gravadora White Whale, 1967.

ser sintomático que a escolha inicial para essa reconciliação se dê justamente nas Cataratas, um desaguar barulhento, mas que, imagetivamente, como podemos ver nos planos iniciais do filme, é encoberta por uma fumaça branca. Do casamento desse som estrondoso com essa névoa que se forma a partir da violência da queda d'água, pode-se ter a convergência entre os sentimentos dos protagonistas. Aqui, mais do que nunca, eles emulam justamente a impossibilidade de uma reconciliação harmoniosa dos conflitos identitários entre Hong Kong e China. É como se, na figura das Cataratas, tudo o que está envolvido nesse choque estivesse pujante na imagem, mesmo assim é como se nada ali pudesse ser agarrado com as mãos, dada a violência do embate, do encontro das águas – uma impalpabilidade evidenciada na fumaça.

Cinema e acaso – parte V

Após a Segunda Convenção de Pequim, com a efetiva chegada de ingleses nos Novos Territórios – assim denominada a área que agora se estabelecia enquanto concepção geográfica de Hong Kong – as tensões entre os ingleses e os habitantes locais, que na época se identificavam muito mais com chineses do que com ingleses, escalaram.

Europeus estabeleceram novas fronteiras nas ruas de Hong Kong, dividindo a região em duas áreas: a dos ingleses e a dos chineses. Durante anos essa segregação ficou evidente em um aspecto específico: no preparo do chá.

The tea remains a symbol as to different cultures that exist in Hong Kong. British influence versus chinese influence. The british prefer milk in their tea with crumpets and scones and little cakes. Whereas the chinese will tell you they do not pervert their tea with milk and they drink tea with *dim sum*, little buns and cakes. A british tea situation looks very different. These two traditions played out side-by-side in the city for many years in a divided way with the chinese down in their crowded slums drinking their tea in their tea houses and the british up on the hills in their aristocratic homes sipping their milk tea. But eventually over time those boundaries dissolved and the two culture started to blend and fuse together to where today, the tea culture has cropped up as a perfect fusion of the two.⁵¹

Essa ideia da dupla identidade que assombra Hong Kong é muito bem explorada por parte do cinema produzido no território na década de 1980. Yau⁵² pontua que Hong Kong dificilmente funciona como um lugar de fácil inserção nos discursos pós-coloniais que tomaram lugar na geopolítica logo que a Segunda Guerra terminou. O que aconteceu, a partir do momento em que essa identificação nacionalista parou de responder aos

⁵¹ HARRIS, John. Vídeo (9 min). How 156 years of British rule shaped Hong Kong. Publicado pelo canal Vox, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=StW7oGSR_Mg. Acesso em jun. 2020.

⁵² YAU, Ester. Border crossing: Mainland China's presence in Hong Kong cinema. In: _____ . *New chinese cinemas- forms, identities, politics*. Cambridge University Press, 1994. P. 180-201.

costumes chineses e começou a se moldar mais favorável aos britânicos, foi justamente uma ampliação de repertório e sincretismo cultural.

In many respects, Hong Kong appears to be an inappropriate place for post-colonial arguments. Since the early 1900's, residents of mainland China have left their own country for the British colony. Although the natives challenged colonial authority in the early years and are still negotiating with the government for better political representation, since the late 1970's, many of them have become compliant. One of the most impressive capitalist enclaves in Asia, Hong Kong has an expanding middle class, which, well-educated and articulate, serves the administration effectively. The dominant cultural mode is a syncretic one: Chinese customs and values are being observed, forgotten, revived, passed on from one generation to the next and modified while Western forms of social organization are practiced.⁵³

A confusão identitária fica ainda mais evidente se olharmos especificamente para dois filmes, de 1954 e 1981, respectivamente o original e a refilmagem de 父子情 (*Pai e filho*). As distinções perceptíveis no enredo do filme de 1954 e no de 1981 mostram como a relação com a China continental mudou ao longo das décadas.

As versões dos filmes partem de premissas similares, mas o que realmente há no contraste entre elas é a forma com que os diretores trabalham as relações entre pai e filho do título. Nos dois filmes, acompanhamos a história de um trabalhador informal que vê a possibilidade de ascensão financeira impossibilitada pela falta de estudos – ou mais precisamente, no contexto de Hong Kong, da fluência no inglês – e acaba transferindo suas expectativas para seu filho, a quem garante uma educação adequada.

O filme de 1951, dirigido por Wu Hui, é todo da perspectiva do pai. A base do relacionamento é a autoridade paterna, nos moldes da sociedade tradicional chinesa, e a transferência de expectativas para o filho, bem como os esforços para que o mesmo tenha uma educação de primeira linha, são exibidos como atos de profunda sensibilidade. Não há, em nenhum momento do filme, espaço para o ponto de vista do filho, como aponta Cheuk-To Li em seu estudo sobre o cinema de Hong Kong dos anos 1980⁵⁴.

Diferentemente, o filme de Allen Fong, de 1984, aborda o relacionamento de maneira inversa: é o filho o protagonista do filme, não mais o pai. Essa mudança acaba fazendo com que a relação entre pai e filho mostrada no filme de 1984 seja bem mais suscetível a outras leituras e a novos desdobramentos no relacionamento dos personagens, abrindo espaço para demonstrações de amor e ódio entre os dois, por exemplo. A própria direção empregada por Fong sugere uma visão menos paternalista do que a do filme de

⁵³ Idem, p. 180.

⁵⁴ CHEUK-TO, Li. The return of the father- Hong Kong new wave and its chinese context in the 1980's. In: YAU, Ester. *New chinese cinemas- forms, identities, politics*. Cambridge University Press, 1994. P. 160-179.

1951. Em alguns momentos, o filme chega a se valer de elementos, como na cena em que, sem luz elétrica em casa, o filho do título brinca de projetar sombras na parede com os amigos, apostando mais em momentos como esse no tempo de tela, atribuindo maior importância à personalidade do filho, negligenciadas na versão anterior. Se no filme de 1951 as atitudes do pai eram mostradas pela câmera de Hui como atos de compaixão e sensibilidade, no filme de Fong o filho se questiona o tempo inteiro se tais atitudes não são interferências nos seus próprios interesses e desejos.

Esse tipo de questionamento é muito recorrente no cinema do fim da década de 1970 e se estende por toda a década de 1980 (outros filmes que abordam questões ligadas à dupla-identidade de Hong Kong, mesmo que camufladas em situações ordinárias e relações familiares, são *投奔怒海* (*Barqueiros*) e *第一類型危險* (*Encontros perigosos do primeiro grau*). Os filmes dessa época, inclusive, foram contemplados, posteriormente, pelo movimento que ficou conhecido como *A nova onda de Hong Kong*, que foi inclusive antecipada pela crítica cinematográfica: “Even before it became a reality, the Hong Kong new wave- unlike the new cinemas of China and Taiwan- was eagerly awaited and anticipated by the critics”⁵⁵. O fato é que o crescente fortalecimento da indústria televisiva, aliado à diáspora dos cineastas locais para escolas de cinema no ocidente, fez com que o movimento fosse, de fato, previsto pela crítica⁵⁶.

O resultado é visível em filmes que questionavam intensamente as tradições chinesas – questionamentos que envolviam desde a forma de filmar até o dialeto falado nos filmes. *Pai e filho* é um exemplo significativo, pois, apesar de trazer reflexões mais independentes de identidade em Hong Kong, tem, ao fim de sua história, a ambivalência que se dá no encontro entre as duas soberanias presentes no local.

The problem is that the son, having now become representative of a modern Hong Kong man, is apparently as passive and weak as his father (...). The son’s education in the West obviously did not make him an independent person. The shadow of his father’s patriarchal authority, even in death, weighs heavily on his shoulders.⁵⁷

O cenário da devolução de Hong Kong para a China, acordado em 1984 – mesma década da chamada “nova onda” – entre Margaret Thatcher e Deng Xiaoping, mostrava-

⁵⁵ Idem, p. 160.

⁵⁶ Destaco também, em relação à chamada Nova onda de Hong Kong, o livro *Hong Kong new wave cinema*. CHEUK, Pak Tong. *Hong Kong new wave cinema (1978-2000)*. Intellect books, The university of Chicago press. Chicago, 2008.

⁵⁷ CHEUK-TO, Li. The return of the father- Hong Kong new wave and its chinese context in the 1980’s. In: YAU, Ester. *New chinese cinemas- forms, identities, politics*. Cambridge University Press, 1994. P. 162.

se no mínimo inóspito por suas incertezas. A geração de cineastas que viria depois de 1980 marcaria essas incertezas de maneira ainda mais acentuada.

Protestos – parte VI

Em fevereiro de 2018, um caso de polícia chocou Hong Kong: o assassinato da jovem Poon Hiu-wing, morta pelo seu namorado Chan Tong-Kai, em Taiwan. O feminicídio só viria a ser descoberto quando Tong-Kai já tinha fugido para Hong Kong. Esse foi o início de um imbróglio que acabou ocasionando as manifestações fervorosas de 2019.

Carrie Lam, chefe-executiva do território de Hong Kong, propôs, a partir do caso, uma medida de extradição que permitia que cidadãos honcongueses fossem extraditados para investigação/punição na China continental e em outros países – como Taiwan, onde o crime aconteceu. A lei, conhecida como Lei dos Foragidos, não repercutiu muito bem entre a população de Hong Kong que via, em sua essência, uma forma de interferência da China na autonomia prometida pelo lema ‘um país, dois sistemas’, acordado na devolução da colônia britânica ao domínio chinês. O fato de os representantes do poder executivo serem eleitos por uma comissão na qual a China continental tem sua maioria teria como consequência a pressão da China continental para interferir em investigações e extradições de teor político, segundo aqueles contrários à lei.

Após confrontos estrondosos entre manifestantes e policiais, Lam e sua cúpula decidiram revogar a medida, mas o recuo das autoridades não encontrou reciprocidade nas ações dos manifestantes, que continuaram os protestos, agora com pedidos que escancararam a incompatibilidade identitária entre cidadãos de Hong Kong e a China continental⁵⁸. Ecos da Revolta dos Guarda-Chuvas de 2014⁵⁹, as manifestações mostram desde já como deve ser difícil a reconciliação entre China e Hong Kong, prevista, segundo acordo firmado por Thatcher e Ping, para 2047.

Felizes juntos -- Parte VII

⁵⁸ Disponível em: <https://www.economist.com/graphic-detail/2019/08/26/almost-nobody-in-hong-kong-under-30-identifies-as-chinese>. Acesso em abril de 2021.

⁵⁹ As manifestações de 2014 iniciaram após exigências do governo de Pequim que pretendia, inicialmente, pré-aprovar os candidatos que disputariam as eleições em Hong Kong. Entre os manifestantes, destacava-se a alta adesão de jovens, encabeçados pela figura do estudante de, à época, 17 anos, Joshua Wong Chi-fung.

É se afastando, olhando de longe, que Wong Kar-Wai consegue abordar melhor a questão do retorno de Hong Kong à China. *Amor à flor da pele*, seu filme seguinte, se lido na mesma chave, é mais sobre as ficções que se desdobram a partir dessa situação do que sobre o retorno de 1997. As Cataratas do Iguaçu são, como vimos, o desaguar do chá chinês, que, séculos antes, foi a faísca para o início dos confrontos entre China, Inglaterra e Hong Kong. Desaguar violento, filmado por Kar-Wai, tendo na trilha sonora a gravação de Caetano Veloso cantando Cucurucucú Paloma, de Tomás Méndez. Essa mistura mostra como as referências do cinema de Kar-Wai disparam para vários lados: ao mesmo tempo em que é violento, é também colorido, idealizado, como se fizesse parte de um sono tranquilo dos personagens – a voz calma de Caetano na gravação ajuda nesse adormecer. As cataratas podem levar a um “começar de novo” em meio a essa brutalidade que aparece já na natureza dos dois territórios – na força do desaguar das cataratas, na violência política em Hong Kong. Mas essa idealização dos personagens, da possibilidade de um novo começo, parece morrer antes mesmo da partida – o pessimismo do retorno em 2047 se agrava ainda mais depois de um retrospecto que leve em consideração as manifestações de 2019 em Hong Kong.

Protestos – Parte VIII

Mas não há futurologia capaz de dar conta do que pode vir a acontecer em 2047. A Hong Kong em questão, tal como a de *Felizes Juntos*, ainda está por ser inventada. O que se pode prever – e até mesmo conferir efetivamente em uma leitura ainda carente de distanciamento por conta da proximidade das manifestações de 2019 – é que não há respostas fáceis para a questão que ronda, tal qual um fantasma, o território, a identidade, a política honconguesa.

Se por um lado, as reivindicações de autonomia com relação à China parecem atender as vontades dos habitantes do local, por outro, há um espectro muito comum que ronda as regiões mais afastadas da centralidade: o do colonialismo – e o fato de *Felizes Juntos* ser ambientado na Argentina traz muita intensidade dramática ao plano enunciativo, quando consideramos a guerra das Malvinas, outro conflito imperialista inglês, que estourou no governo Thatcher. As bandeiras estadunidenses hasteadas nos protestos em Hong-Kong, somadas ao interesse dos EUA em ver a economia chinesa cada vez mais enfraquecida, bem como as ameaças de intervenções constantes caso a China não se mostre inclinada a aceitar exigências dos manifestantes, ajuda a evidenciar a

violência do imperialismo. Se há uma movimentação favorável ao desvencilhar-se da China por parte dos protestos, essa movimentação aconteceria se não fosse o acidente histórico inglês e os paladares refinados sedentos por toneladas de chá?.



Foto tirada em manifestação em Hong Kong, em novembro de 2019. Autor desconhecido.

Felizes Juntos – Parte IX

Em *Felizes Juntos*, é nesse espaço ainda a ser ocupado que reside a potência da imagem, a potência do som – ou, nesse caso, da falta dele. Em determinada cena, após a separação que agora parece definitiva entre os protagonistas, Lai e Chang (Chang Chen) – personagem introduzido após esse término – estão em uma mesa de bar. Chang diz que vai viajar para a Tierra del fuego e, vendo a tristeza pelo rompimento do novo amigo com o antigo amante, se dispõe a levar a tristeza de Lai na viagem; entrega a ele um gravador portátil, onde ele pode gravar essa tristeza, e sai de cena. Lai, sozinho na mesa, fica em silêncio por longos segundos. É nesse silêncio, na ausência, na apresentação de um espaço em desaparecimento, que Wong Kar-Wai contempla a falta de uma Hong Kong física, palpável em imagens no filme. A Lai resta terminar a viagem que jurou fazer com seu amante, mas agora o cair das águas das Cataratas tem mais a ver com a falta e com a concretização do lugar e da promessa, como um lugar de abandono em sua memória (a imaginação não encontra par na realidade física) – Wong Kar-Wai inclusive só utiliza

fotos nessa passagem, aproximando ainda mais as cataratas às lembranças a que se pretende voltar um dia.

Culminam aqui, neste lugar incerto, uma parte das potências das imagens de Wong Kar-Wai: o acaso histórico, o acidente, os desencontros, as incertezas, as memórias e, sobretudo, a possibilidade de inventar uma nação, ainda que distante dela. Felizes Juntos?

III

O conto *Caso de las sonrisas póstumas*, de Edgardo Cozarinsky⁶⁰, narra a história de quatro idosos que aparecem mortos, misteriosamente, em locais onde antigamente se hospedavam cinemas de Buenos Aires. É essa a única coisa em comum entre os quatro defuntos, e na tentativa de chegar ao motivo das mortes, o detetive Balcarce, com apoio do jornalista Simpson, vê nessa similaridade entre os idosos uma possibilidade de resolução do caso. Tudo fica ainda mais intrigante na medida em que a investigação avança e que, para além do local onde morreram, os quatro também apresentavam, como diria o jornalista Simpson, no que o detetive Balcarce considera suposições para um romance, uma ligação mais profunda:

quizás estos hombres buscaban en esos lugares el cine que alguna vez conocieron. Acaso querían desejarse llevar por sus recuerdos, recuperar alguna experiencia tan importante como para hacerlos salir de su casa y desafiar la intemperie, la posibilidad de un asalto o simplemente a los jóvenes, los únicos que andan por la calle después de medianoche.⁶¹

Na autópsia dos corpos, o médico avisa ao detetive Balcarce “un dato inquietante: los cuatro ancianos tenían la retina quemada, como si hubiese estado expuesta a una luz fortísima, cuyo origen era imposible precisar”⁶². O caso não se soluciona, mas em determinado momento, ao analisarem mais profundamente essas retinas queimadas, Balcarce e o médico projetam o que havia sido queimado nesses olhos: “vieron desfilar imágenes inmóviles, en un blanco y negro fuertemente contrastado, que evidentemente correspondían a escenas de viejos films.”⁶³ Nas retinas, estavam profundamente queimadas passagens do passado desses idosos, agora mortos por terem sofrido tamanha emoção de confrontar, novamente, imagens dos filmes preferidos enquanto jovens. Buscavam, como divagava Simpson, o cinema que um dia conheceram, e esse cinema e essas imagens que restaram em suas retinas permaneceram em seus corpos apesar de suas mortes.

Na presente leitura do conto, a questão central elaborada pelo texto de Cozarinsky é uma relação muito particular da memória com o cinema, que pode, em uma via de mão-dupla, resultar em uma construção do cinema a partir das experiências pessoais dos que se sujeitam aos filmes — é só pensar que, se os personagens fossem outros que não esses idosos, as imagens projetadas a partir da retina não seriam as dos mesmos filmes que o

⁶⁰ Gentilmente apresentado a mim pelo meu amigo e colega André Zacchi, pesquisador de Cozarinsky.

⁶¹ COZARINSKY, Edgardo. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 99.

⁶² *Idem*, p. 101.

⁶³ *Idem*, p. 113.

conto cita — como se, a partir dessas experiências, fosse possível, de alguma forma, restaurar uma espécie de arquivo do cinema⁶⁴. E, para além disso, o filme evoca também a possibilidade de o cinema — ou a imagem, se preferirmos — estar intimamente ligado à constituição do sujeito: o que resta da vida dos idosos do conto são suas preferências cinematográficas. Após suas mortes, o que resta deles em seus corpos são os filmes de que gostavam quando eram jovens.

Partindo desse ponto, podemos pensar que o cinema de Wong Kar-Wai, embora distante geograficamente do de Cozarinsky, mas com uma grande proximidade temática com o autor argentino, ao menos nesse conto, tem como uma de suas principais características também operar no arquivo do cinema, mais especificamente, é óbvio, no cinema de Hong Kong. Este tem também sua história composta, para além das imagens de filmes, por relatos daqueles que construíram esse cinema, como mencionado no capítulo anterior. E a operação acontece em uma costura do tempo, como nos mostra *2046*, um filme que, ainda que não de maneira explícita, projeta um mundo em que devem coexistir a cultura da China e a cultura de Hong Kong sobre diretrizes comuns, já que é no ano seguinte, em 2047, que o acordo “um país, dois sistemas” acaba. Se visto do futuro, por exemplo, lá de 2046, o filme funcionará como um arquivo que personalizará um desconforto do passado causado pela inexatidão de como funcionará esse mundo em que precisam conviver chineses e honcongueses.

Aqui, aproximo o cinema de Wong Kar-Wai como uma parte do arquivo do cinema, entendendo esse arquivo na linha descrita por Derrida em seu *Mal de arquivo*. No livro desdobramento de uma conferência proferida em Londres, em 1994 — a partir de conceitos difundidos na psicanálise (o inconsciente e a memória, mais notadamente), Derrida trata o arquivo não como uma série de documentos congelados no tempo, mas sim como a virtualidade que atua no campo histórico, operando nesse tempo não apenas no passado, mas também no futuro. O arquivo não é um registro da história tal como foi, mas uma inscrição sempre à espreita do que pode voltar à tona, alterando a si mesmo (o arquivo) e a história.

Para essa concepção, Derrida coloca em exercício leituras da raiz da palavra arquivo. Ainda que esteja contendo o conceito de começo, *arkhê* também tem em si o conceito de comando, possibilitando uma ligação entre a memória que carregam os

⁶⁴ As histórias do cinema de Hong Kong só existem por conta dos relatos daqueles que ajudaram a escrever essa história, como afirma Fonoroff.

arquivos, mas também, a partir do comando, um poder de quem pode ou não delimitar o que deve ou não ser arquivado. Derrida escreve:

Não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? Exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignaço, constituio de uma instância e de um lugar de autoridade (o arconte, o arkheion, isto é, frequentemente o Estado e até mesmo um Estado patriárquico ou fratriárquico), tal seria a condição do arquivo.⁶⁵

Há sempre no arquivo tanto a memória que se pretende conservar – e, como Derrida desdobra a partir de Freud, aquela que se pretende apagar –, mas também sempre um jogo de forças que é consequência das instâncias autoritárias, como que podendo dizer, no papel de arconte, o que deve ser lembrado ou esquecido. Podemos perceber, na história do cinema de Hong Kong, especificamente, mas poderíamos pensar essa noção a partir de qualquer construção histórica dos nacionalismos, como atua essa dupla-força entre memória e autoridade a partir dos relatos que construíram o que conhecemos hoje da história desse cinema de Hong Kong.

Ainda que inconscientemente, esses relatos são dotados de poder sobre como a história desse cinema específico foi construída, cabendo, dentro desses relatos, todo o arquivo apagado dos rolos de filmes, substituindo e, certamente, alterando pontos dessa história. Aí há uma construção do arquivo do cinema de Hong Kong não como aquilo que realmente aconteceu, mas colocando em jogo essas forças de origem e de autoridade.

Manipulando essa dupla concepção do arquivo, Wong Kar-Wai coloca em proliferação nas suas imagens uma suplementação de ausências, operando a partir da concessão de voz a silêncios antes não registrados. Não é possível deixar de perceber que, antes de qualquer coisa, as imagens de Wong Kar-Wai se movimentam dialogando com ausências de histórias, sejam essas histórias a de Hong Kong em si ou mesmo das origens de seus personagens, acrescentando e adicionando próteses a essa história de Hong Kong, tanto do cinema local quanto do processo histórico do território como um todo, a partir de seus filmes. Suas imagens revelam a contaminação ocidental fundida à cultura chinesa na ilha, e as histórias de seus personagens, jovens, belos, deslocados, são parte de como o desenvolvimento e o progresso capitalista atuam na vida dos habitantes do local,

⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 7-8.

transformando a história desses personagens em narrativas tão importantes quanto os tratados assinados no século da humilhação.

É aí que entra a importância da memória nas imagens de Kar-Wai, a razão de ser da nostalgia aguda que afeta seus personagens, que parecem sempre estar buscando um estado inicial, que talvez nunca tenha estado lá de fato – como também já foi dito aqui. É a própria ausência dessa origem que faz aparecer com ainda maior força a sua presença.

Se tentarmos, agora, recordar todas essas ausências, não seria necessário muito esforço para enumerá-las:

- em *Dias Selvagens*, a ausência da mãe biológica de Yuddy, personagem principal, ou a ausência da ligação que o Tide espera receber todo dia à meia-noite em um orelhão;
- em *Felizes Juntos*, a ausência de Hong Kong, origem dos protagonistas que agora vivem sua espécie de amor de perdição em Buenos Aires;
- em *Amor à Flor da Pele* a ausência dos cônjuges de Sra. Su Li-Zhen e do Sr. Chow, tanto em suas vidas quanto na imagem em si – mal se ouvem suas vozes quando estão em cena;
- em *Amores Expressos* a ausência da antiga namorada do policial 223, que ele espera que volte até a data de vencimento das latas de abacaxi que compra, no primeiro de maio, ou a ausência mesmo de uma resolução das duas histórias que dividem o filme: esses amores expressos terminam como?
- Em *2046*, ausência da possibilidade de sair desse trem que leva a 2046, seja o que for 2046, um lugar, um ano, uma sensação, um número;
- em *Anjos Caídos*, a ausência da voz do personagem de Takeshi Kaneshiro, incapaz de dizer o quanto ama, verbalmente, seu pai e a mulher por quem se apaixona – e os atos atrapalhados não ajudam muito nessa tarefa de demonstrar os sentimentos.

Dessas ausências decorre uma série de coisas. O maior objetivo de toda imagem do cinema de Wong Kar-Wai parece ser, como já dito, suplementar ausências — ou ao menos sugerir alternativas ao vazio originário — com memórias, individuais ou coletivas, como que visando a construção — ou imaginação — de um sujeito, de um lugar.

Wong Kar-Wai nasceu em Xangai, China, em 1958. Filho de pai vendedor e de mãe dona-de-casa, era o caçula de três irmãos. A Revolução Cultural já tinha seus primeiros esboços e, em meio às agitações, seus pais decidiram migrar para Hong Kong, à época colônia britânica. Seus irmãos mais velhos não conseguiram sair antes do

fechamento das fronteiras, fazendo com que Kar-Wai visse a si mesmo como uma criança solitária, acompanhado somente dos pais em um lugar que não a sua terra natal. Essa mudança e o fato de estar separado dos irmãos, aliado a sua não-fluência em cantonês e inglês, línguas vigentes em Hong Kong, são vistos por seus biógrafos⁶⁶ como extrema importância para o envolvimento do então menino com o cinema.

Wong Kar Wai descubre el mundo a través de las películas. Cuando tenía cinco años sus padres se trasladaron de Shangai a Hong Kong, donde el dialecto que se hablaba era diferente al que él conocía. Se le hizo difícil hacer amigos y, junto a su madre, pasaban las tardes en el cine. El creció con imágenes, su conocimiento del mundo fue a través de ellas, a partir de eso decide hacer cine (“veinte años antes, hubiera elegido las canciones para expresarme; cincuenta años antes, habrían sido los libros”).⁶⁷

Com o passar do tempo, já adulto, seu interesse foi do design gráfico, curso em que se formou, para a televisão, onde conseguiu um emprego como estagiário na TVB (Television Broadcast Limit), emissora local. Primeiramente começou como roteirista para séries televisivas, passando, adiante, a escrever roteiros de filmes⁶⁸.

Em 1987, Wong Kar-Wai escreve e dirige seu primeiro longa-metragem, 旺角卡門 (*Conflito mortal*), quando os filmes de gangsters eram moda no cinema de Hong Kong — foi o ano, por exemplo, em que John Woo lançou 英雄本色 (*Alvo Duplo*). Apesar de o filme seguir à risca os conceitos de filmes de gangster produzidos no período em Hong Kong, nele já vemos os indícios do que viria a ser uma possível marca de Wong Kar-Wai aos olhos do senso-comum: desencontros amorosos, uso de cores vibrantes bem acentuadas, elipses temporais bem destacadas na montagem e uma espécie de conversa com o ocidente — a música-tema dos amantes do filme é uma versão cantonesa do hit *Take my breath away*, da banda Berlin, trilha sonora do sucesso de dois anos antes, *Top Gun*, com o astro de Hollywood Tom Cruise.

Em seu segundo longa-metragem, Kar-Wai aposta em uma narrativa mais fragmentada em relação ao seu primeiro filme, constituída de muito mais cortes brutos, para contar a história do romance entre Yuddy, vivido por Leslie Cheung, e Su Li-Zhen, vivida por Maggie Cheung, personagem que retornaria para outros dois de seus filmes no

⁶⁶ A ideia de uma biografia de Wong Kar-Wai aqui só interessa na medida em que se torna, também, uma possibilidade de leitura de seus filmes — a hipótese que irei defender é de que na ideia de sua biografia reside, também, boa parte dos confrontos políticos existentes em suas imagens. Ainda que rodeada de certo encantamento, é interessante perceber como e em que medida certas passagens dessa biografia de Wong Kar-Wai é arquitetada por ele mesmo.

⁶⁷ URRUTIA, Carolina. *Todos los recuerdos son trazos de lágrimas*. la Fuga, n. 1. Santiago, 2005. Disponível em: <https://www.lafuga.cl/2046/154>. Acesso em: abril de 2021.

⁶⁸ LEE, Micky, WAI-MING, Silver. *Wong Kar-Wai interviews*. University press of Mississippi, 2017, p. 42.

futuro. *Dias Selvagens* é o primeiro retorno de Kar-Wai aos anos 1960, trazendo uma lenda, contada pelo protagonista várias vezes: a do pássaro sem pernas que não poderia fazer nada além de voar, pois o pouso significaria a morte. O voo do pássaro segue as imagens do filme, semelhante a uma memória saudosa, corrompida pelos grãos da imagem, como se o pássaro estivesse de fato flutuando sobre antigas lembranças, revisitando um passado distante. Vestidos coloridos, boêmia, músicas latinas, silêncios.

É também em *Dias Selvagens* que se reitera uma espécie de flerte do diretor com o ocidente. Em declaração para a *Bomb Magazine*, em janeiro de 1998, Kar-Wai diz que tomou emprestada a forma da MTV (*Music Television*), canal musical de estrondoso sucesso no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, como premissa para a montagem do filme.

Wong Kar-wai: *As Tears Go By* was my first film, and at that time John Woo had just made *A Better Tomorrow* and everybody in Hong Kong was making gangster films. I thought, “What else can I do?” So I made *Days of Being Wild* and borrowed its form from MTV.

Han Ong: When you say an MTV “form,” do you mean the quick cuts?

WKW: Yeah, it’s more fragmented. Most of the filmmaking in Hong Kong, even now, is very lyrical, very smooth, and always very traditional. Of course MTV has become something very formulaic, but in the late eighties, when it was first shown in Hong Kong, we were all really impressed with the energy and the fragmented structure. It seemed like we should go in this direction.⁶⁹

De fato, a popularidade da MTV nos anos 1990 parece ter relação com uma possível atratividade de suas montagens peculiares de arquivos da história da arte de uma maneira abrangente e por ser um espaço em que poderiam conviver muitas vertentes artísticas diferentes, operando de maneira muito marcada na produção artística ocidental no período em que esteve em alta, servindo inclusive como fórmula. Em *Dias selvagens*, para colocar em embate justamente a esse tipo de montagem pode nos indicar a tensão entre uma arte que se introduziu em Hong Kong por intermédio de aparatos europeus e as noções muito enraizadas da cultura chinesa, como a lenda do pássaro, por exemplo.

Essa tensão, por sua vez, certamente tem relação com o status de cineasta celebrado que Kar-Wai assumiu na Europa e nos Estados Unidos. Uma vez que o filme explora uma memória dos anos 1960, a ideia de uma cultura ocidental presente em Hong Kong já estava lá pelo menos trinta anos antes da rodagem do filme, inserida o suficiente para ser lembrada no futuro.

Dias Selvagens acabou não alcançando o sucesso comercial que se esperava do diretor após o promissor início com *Conflito mortal*. Por ideia do seu produtor, começou

⁶⁹ Wong Kar-Wai by Han Ong, *Bomb Magazine*, Nova York, 1998. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/wong-kar-wai-1/>.

a trabalhar, em 1992, em 東邪西毒 (*Cinzas do passado*, lançado no Brasil em 1994), filme que mostrou para Kar-Wai sua inaptidão de trabalhar com grande orçamento. “After *Ashes of Time* I decided that if I wanted to be a director, I had to know exactly what my space was in the market. If I was going to make big expensive films, that meant I had to face mass audiences. And not all of my material is for mass audiences”⁷⁰.

Nos quatro meses entre o fim da pós-produção de *Cinzas do passado* e o lançamento do filme no Festival de Veneza, ele decide rodar outro longa: *Amores expressos* (1994). Protagonizado por Faye Wong, Tony Leung, Takeshi Kaneshiro e Brigitte Lin, foi esse o filme que lançou Kar-Wai para um cenário que abrangia não apenas o território de Hong Kong ou o circuito de festivais internacionais, mas também para a aclamação fora desses âmbitos. Sobre o processo de fazer *Cinzas do passado* e *Amores expressos*, Kar-Wai reflete:

You try to cope with the mass audience, but in fact you are not doing something for them — I would be fighting with myself. I thought, I don't have to make big films, I can make small films that I can be happy with. I can find my own audience. So I made *Chungking Express* with a very low budget, and we made the film very quickly, only six weeks from the idea to the edit.⁷¹

Kar-Wai certamente encontra sua audiência, seu nicho, e dentro desse mesmo nicho, estava um diretor que começava também a fazer sucesso também nos anos 1990: Quentin Tarantino, o responsável pela aquisição dos direitos da obra de Kar-Wai para distribuição nos Estados Unidos. Em um relato sobre o cinema de Kar-Wai, Tarantino reflete sobre *Amores Expressos*:

Wong Kar-Wai is one of the most excitent filmmakers that has come out since I personally been making films. This film have like an excitement... well all of Hong Kong's films kinda have a majority excitement about them, it's different from American films... but this is a little different, he is more like a Godard influence to them, which is not the way most of the, you know, John Woo, Jackie Chan style of films are.⁷²

É neste filme que também, de maneira ainda mais acentuada do que nos filmes anteriores, seu diálogo para além das fronteiras de Hong Kong foi ouvido — a música tema do filme, *California Dreamin'*, foi sucesso mundial em 1965, quando lançada pelo *The Mamas & the Papas*, e sucesso novamente em 1994, quando foi lançado o filme.

Enquanto depositava suas memórias nos arquivos do cinema, Kar-Wai virou a principal figura de uma espécie de simbiose entre ocidente e oriente; seus personagens são de Hong Kong, da China, do Japão, boa parte das referências de montagem são da

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

⁷² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lyOk_CKXovU&t=28s.

nouvelle vague francesa (como mostram os cortes rápidos em *Dias selvagens* e *Anjos caídos*, muito semelhantes aos cortes de *Acosado*, de 1960, dirigido por Godard), os idiomas falados em seus filmes são cantonês, mandarim, japonês, inglês, a trilha sonora é composta por sucessos *pop* dos Estados Unidos e por temas latinos, mas também por variações em cantonês desses sucessos. Enfim, seu cinema é cheio de entradas e saídas no que diz respeito a referências culturais. Mais do que fazer essas referências coexistirem, as imagens de Wong Kar-Wai colocam em pauta a real existência dessas divisões entre Hong Kong e China, entre Ocidente e Oriente.

As imagens de Kar-Wai vão desde um passado remoto no deserto chinês até a incandescência de neon da Hong Kong como grande centro comercial asiático, e se pensarmos, novamente com Benedict Anderson, que o lugar desses nacionalismos, dessas identidades, são mais imaginados do que imanências permanentes, os filmes de Wong Kar-Wai operam justamente aí neste lugar da incerteza em que as imagens são honconguesas e chinesas, orientais e ocidentais, a tal ponto que é difícil identificar, em seus filmes, o que exatamente seriam desdobramentos da contaminação ocidental, ou em que momento começa a intervenção britânica na cultura de Hong Kong.

Interessante analisar a partir desse ponto que, se Kar-Wai tenta retornar aos dias passados na Hong Kong da sua infância, foi nessa infância em que os poderes exercidos pela então colonizadora Grã-Bretanha e pela China começaram a manifestar incompatibilidade — a mudança da família para a ilha, inclusive, foi em parte, como a da maioria dos chineses na época, por conta da Revolução que tomava lugar no continente. A confluência de culturas faz parte do seu cinema porque faz parte de Hong Kong.

Mas, sendo asiático, longe dos centros do cinema enquanto indústria, Kar-Wai precisou passar por uma espécie de validação — e aqui a ideia de uma biografia do autor, enquanto construção de uma política para adentrar na galeria dos grandes cineastas validados, fica mais interessante. Seu cinema — e conseqüentemente, suas memórias — só se expandiu ao mundo quando se criou uma narrativa a partir de si mesmo, tal como fez Warhol, quando arquitetou para si uma criação biográfica que, em certa medida, está quase que no mesmo patamar de suas obras.

Entre tantas referências culturais, de contextos tão diferentes, que se misturam nos filmes de Kar-Wai, aparecem também algumas próprias ao *star-system*, no qual algumas figuras de atores e atrizes passam a habitar ativamente o imaginário de espectadores, sobretudo adolescentes e jovens adultos, que passavam a emular alguns de seus gestos e comportamentos. Em *Dias selvagens*, por exemplo, Yuddy tem muita semelhança com o

personagem de James Dean em *Rebel without a cause* (*Juventude transviada*, de Nicholas Ray, 1955), seja na composição visual do personagem, seja em condutas.

Promkhuntong, de modo muito inteligente no seu artigo *Wong Kar-Wai: 'cultural hybrid', celebrity and star-auteur branding*⁷³, se demora no estudo desse personagem que é comumente montado — pelos outros, por ele mesmo — para a popularização do diretor fora de Hong Kong. A biografia de Kar-Wai, defende a autora, tem sido replicada como uma narrativa que facilita uma aprovação ocidental para alavancar o sucesso dos filmes do diretor além das fronteiras de Hong Kong.

Da análise de Promkhuntong, dois pontos têm intersecção com a ideia que aqui se pretende traçar: o primeiro, onde o texto faz menção de críticos britânicos que consideram Kar-Wai uma espécie de “Tarantino oriental”; e o segundo, que diz respeito a uma *masterclass* realizada no Museu da Imagem em Movimento dos Estados Unidos, de Nova York, em 2008, onde Kar-Wai é entrevistado por David Schwartz e introduzido na palestra pelo também diretor asiático Ang Lee⁷⁴.

No primeiro ponto, percebemos que não só há uma necessidade de criação de uma figura que se encaixe na ideia de autoria, do grande autor genial capaz de concentrar em si a grandeza de suas obras, como também essa identidade está totalmente ligada a um nome influente do cinema estadunidense, Quentin Tarantino, que por sua vez, lembremos, aproxima War-Wai de Godard. Basicamente, um ciclo: se se supõe que, para o ocidente, a obra de Kar-Wai é validada porque seus filmes se parecem com os de Tarantino, para o próprio Tarantino elas são dignas de apreciação porque têm um referencial de Godard, em uma espécie de dupla-validação necessária para que os filmes circulem fora de Hong Kong.

No segundo ponto, Promkhuntong analisa a dinâmica entre Kar-Wai, Ang Lee e Schwartz. Ela mostra a importância da chancela de Ang Lee para a construção da figura de Kar-Wai como celebridade.

As Wong Kar-wai had not worked with the Hollywood film industry up until that point, Lee's introduction placed Wong on the same level as Lee, a well-known Taiwanborn auteur working in the Hollywood film industry. Wong's critical reception and celebrity brand image associated with the sunglasses are also recirculated with Lee's credence.⁷⁵

⁷³ PROMKHUNTONG, Wikanda. Wong Kar-Wai, 'cultural hybrid', celebrity endorsement and star-auteur branding. In: *Celebrity studies*, 5:3, Aberystwyth University, Wales, UK, p. 348-353.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDkTPT-cgvk>.

⁷⁵ PROMKHUNTONG, Wikanda. Wong Kar-Wai, 'cultural hybrid', celebrity endorsement and star-auteur branding. In: *Celebrity studies*, 5:3, Aberystwyth University, Wales, UK, p. 350.

O que se destaca do artigo de Promkhuntong é justamente essa necessidade constante de aprovação de Kar-Wai pelo mercado, em obediência às demandas vigentes desse mercado; principalmente aquelas relativas à monetização. Para além da riqueza da já mencionada mistura de referências culturais em Hong Kong, seus filmes têm de atender também às demandas ocidentais para conseguir uma possível circulação. A biografia vem para atender uma falta, um desajuste, e Kar-Wai a preenche com uma ficção de si mesmo, que em tese nem nos interessa, mas que mostra um jogo incessante de recriação de subjetividade, não necessariamente relacionado com a causa das movimentações de seus personagens, mas para além do espaço diegético, construindo assim sua inserção enquanto autor no debate geopolítico que perpassa também suas imagens.

Olhando com essas lentes, a união entre essa biografia arquitetada e a nostalgia que emana de diversas passagens dos filmes de Kar-Wai, onde o que nos interessa é justamente a falta, a ausência, podemos adentrar a noção de que, de partida, essas imagens já estão sentindo falta de alguma coisa; como se já pronunciassem, no instante em que estão sendo exibidas, que são memórias trazidas de volta à tona, condenadas a atuar no presente, fazer algo novo com ele.

Cassegard⁷⁶ lembra da noção de melancolia que Agamben suscita em seu *Estância- palavra e o fantasma* para falar justamente de uma falta como essa que os personagens de Wong Kar-Wai sentem. No livro de Agamben, mais precisamente no capítulo *O objeto perdido*, há uma descrição, a partir de conceitos freudianos, muito bem desenhada sobre essa perda antecipada. No capítulo o melancólico é descrito como o sujeito que já perdeu o objeto de partida, uma espécie de perda imaginada, construída, que supera a perda do objeto real. Uma perda, digamos, mais de direito do que de fato. O sujeito melancólico, vivendo no passado, abdicando do presente, é incapaz de verbalizar essa perda. Ele a interioriza, abre mão da realidade para guardar para sempre a fantasia. Relacionando esses conceitos, Cassegard escreve: “anticipating a future loss as inevitable, one gives up the desire to possess the object in reality, satisfied to possess it in memory—even before one has lost.”⁷⁷

Não à toa, é raro vermos personagens de Wong Kar-Wai alcançando os objetivos iniciais que traçam: em *Felizes juntos*, os protagonistas acabam nunca chegando a visitar as Cataratas juntos; em *Dias Selvagens*, Yuddy não chega a conhecer a mãe biológica;

⁷⁶ CASSEGARD, Carl. Ghosts, angels and repetition in the films of Wong Kar-Wai. In: *Film international*, 2005, p. 10-23.

⁷⁷ *Idem*, p. 13.

em *Amor à flor da pele*, os vizinhos não conseguem transformar a paixão que nutrem um pelo outro na consumação carnal que tanto parecem pretender. Seus protagonistas vivem justamente no ponto contrário a essa realização, muito mais na virtualidade do que em sua atualização. Agamben escreve que essa inacessibilidade nada mais é do que uma maneira de proteger o objeto de desejo, deixando-o em suspenso em uma operação de ausência, de virtualidade, e não de presença, de consumação:

dado que o recesso do acidioso não nasce de um defeito, mas de uma excitada exacerbação do desejo, que torna inacessível o próprio objeto na desesperada tentativa de proteger-se dessa forma em relação à sua perda e de aderir a ele pelo menos na sua ausência, assim se poderia dizer que a retração da libido melancólica não visa senão tornar possível uma apropriação em uma situação em que posse alguma é, realmente, possível.⁷⁸

Imaginar, por consequência, entregar-se à fantasia, à ficção, é justamente uma maneira de enxergar a possibilidade de reter o objeto, suplementar sua ausência. A ausência, então, como propunha de início, é preenchida por essa fantasia construída, por essa ficção consciente.

Retomando o conto de Cozarinsky, poderíamos pensar, por exemplo, como pensou um grande amigo em um texto para sua tese, que as imagens gravadas nas retinas dos idosos mortos em Buenos Aires existam tão somente em seus olhos, e muito provavelmente não correspondam, estritamente, às imagens dos filmes a que assistiram anos antes.

Provavelmente ao rever as cenas às quais foram fiéis por toda a vida, os quatro homens morreram de alguma espécie de ataque cardíaco, mas com um sorriso forte o suficiente para enrijecer-se em suas caras, sorrisos póstumos carregados de um afeto indefinível mas intenso. O último deles, explica o perito, morreu e teve gravada na retina uma imagem que não está fotografada no filme, mas que ele vê, porque seu olhar está investido de imaginação e desejo, que o filme também lhe devolve.⁷⁹

Em outro texto, de Rodrigo Amboni⁸⁰, ao falar sobre um filme de Werner Herzog, ele se surpreende com o fato de que a cena que durante anos acreditou ser a mais marcante do filme, não existia em outro lugar que não em sua cabeça. O filme que guardou para si era diferente daquilo que se encontrava de fato na tela; eis a potência dessa ficção, presente nos idosos do conto, em *Kar-Wai, no meu amigo*. Ter noção dessa força parece

⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2012, p. 44-45.

⁷⁹ Zacchi, André Piazzera. Museu de caras Cozaranski. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021, p. 118.

⁸⁰ Amboni, Rodrigo. Montagem e memória (ou o colecionador de memórias afetivas). No prelo, ainda não publicado.

justamente a possibilidade de inverter certas convenções. Substituímos fantasmas por anjos, já apontava Cassegard, em particular por *Anjos Caídos*.

No fim do filme de 1995, He Zhiwu pilota sua moto por um túnel, com a Agente, a co-protagonista, em sua garupa. Ela, assim como ele, protagonista dos desencontros da história, diz: “sei que o caminho para casa não é longo, e sei que devo saltar logo. Mas neste momento, estou me sentindo encantadoramente quente”⁸¹. Trata-se do calor de quem sabe que a efemeridade está em tudo, na memória, na ficção, no cigarro que queima na boca de He Zhiwu, nas retinas dos anciões de Cozarinsky. Mas de quem sabe, também, olhar para essa efemeridade como potência. De quem sabe sonhar a si mesmo e, assim, subverter as convenções simplistas do mercado e se apresentar como uma nova possibilidade de história.

⁸¹ 85’.

IV

Em seu vídeo-ensaio publicado no *YouTube*, Doğa Çöl explora uma conexão que enxerga entre três filmes de Wong Kar-Wai: *Dias selvagens*, *Amor à flor da pele* e *2046*. Dividindo a tela em três janelas e pegando excertos desses três filmes, Çöl faz inferências a partir das repetições imagéticas e temáticas neles recorrentes. Frases parecidas ditas por personagens diferentes, objetos como telefones ou relógios enquadrados em planos-detalhe, os protagonistas masculinos com seus cigarros enquanto fitam o vazio fora do quadro, enquadramentos e posicionamentos de câmera e de atores que conversam entre si. Çöl afirma: “These three films were made totally unrelated to each other. Wong Kar-Wai has created such worlds in each one, that they seem to belong to the same one; a system that communicates with each other, only at different times”.⁸²

Mais do que enxergar os filmes, os temas, os personagens, como meras repetições que, em alguma medida, poderiam funcionar como uma espécie de assinatura de Wong Kar-Wai, a dinâmica do breve vídeo-ensaio de Çöl é um exercício que evidencia como a temporalidade, a partir dessas repetições recorrentes, tem enfoque tão privilegiado pelo diretor quanto as histórias que movem seus personagens.

O fim do vídeo-ensaio mostra, ainda com as telas divididas, três cenários diferentes, mas que são disparadores narrativos nos três filmes. Na parte esquerda, vemos a floresta nas Filipinas, que aparece logo no início de *Dias selvagens* apenas para retornar ao fim do filme, quando Yuddy, o protagonista, vai em busca de sua mãe biológica; no centro, as ruínas de Angkor, refúgio final do Sr. Chow de *Amor à flor da pele*, que, nas últimas cenas do filme, viaja para o Camboja na tentativa de enterrar, em um buraco dessas ruínas, um segredo que carrega consigo; e, por último, à direita, os trilhos suspensos do trem de *2046*, que leva seus passageiros para 2046, mesmo que não fique claro para nós o que exatamente seria esse número.

⁸² ÇÖL, Doğa. Vídeo (4 min). Wong Kar-Wai’s absolute flux of consciousness. Publicado pelo canal Doğa Çöl, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ID78WACgTvo>. Acesso em abr. 2021.



Trecho de vídeo-ensaio proposto por Doğa Çol.

Após o paralelismo entre os três cenários, as bordas pretas da tela, no ensaio, crescem e se fecham, tomando conta da tela inteira. Então vão se abrindo, do centro para os lados, fazendo aparecer aos poucos, comprimidos esses lugares tão distintos, a floresta, o templo milenar, os trilhos futurísticos, encerrando-os, juntos. O vazio desse fechamento indica, mais do que um encerramento, uma simultaneidade compartilhada entre os três cenários, entre os três filmes, que se dá na abertura dos três tempos – o passado do templo, o presente da floresta, o futuro do trem – não assim, como passado, presente e futuro, postos em uma linha cronológica que avança como uma flecha atirada no espaço, mas, pelo contrário, como uma abertura que leva a crer que a temporalidade é menos passível de demarcações. Trata-se de uma existência em que os tempos podem – ou não – confluir de uma só vez, em que o passado pode voltar a atuar no futuro ou em que o presente pode ser sempre virtual.

Henri Bergson, no seu *Matéria e Memória*, sabemos, conceitua o tempo não como algo espacializado, mas sim como uma subjetividade que depende da percepção e da memória tendo o corpo (meu corpo) como figura central: “chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.”⁸³

O corpo, uma imagem privilegiada, mas objetivamente uma imagem tanto quanto as outras imagens que o rodeiam, tem, entretanto, o diferencial de coexistir, ao mesmo

⁸³ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*- ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2010, p. 17.

tempo, enquanto imagem e enquanto lugar da afecção, ou da possibilidade de ação. Se os outros corpos, ou seja, as outras imagens estão separadas de nosso corpo por distâncias variadas, Bergson entende que essas distâncias indicam a virtualidade de nossas ações em relação a essas imagens que circundam o nosso corpo. Quando essa distância é nula, o objeto é percebido já no corpo, o que explica a natureza de sensações como a dor: “a dor está no lugar onde se produz, como o objeto está no lugar onde é percebido.”⁸⁴

Bergson desenvolve assim o conceito de duração, uma espécie de construção do tempo em termos *qualitativos*, não *quantitativos*. Uma melodia, por exemplo, depende da memória do que veio antes: cada acorde pode ser uma atualização de todos os outros. A música é ouvida como um todo, não como instantes estanques. Dessa forma, a duração é sempre mutável, aberta, o passado é sempre passível de atualização pelo presente:

O estado sensório-motor orienta a memória, da qual, no fundo, é a extremidade atual e ativa: de outro lado, essa própria memória, com a totalidade de nosso passado, exerce uma pressão para diante a fim de inserir na ação presente a maior parte possível de si mesma. (...) Em outras palavras, a memória integral responde ao apelo de um estado presente através de dois movimentos simultâneos, um de translação, pelo qual ela se dirige por inteiro ao encontro da experiência e se contrai mais ou menos, sem se dividir, em vista da ação, o outro de rotação sobre si mesma, pelo qual se orienta para a situação do momento a fim de apresentar-lhe a face mais útil.⁸⁵

Ainda que seja de uma importância para Bergson, já que é por essa face mais útil que temos contato com outras imagens, ela seria uma associação por semelhança entre aquilo que se dá no instante presente e situações vividas anteriormente, enquanto a duração, de movimento incessante, pode também oferecer, para além dessa “utilidade”, uma nova percepção do passado – a lembrança se tornaria aí, inclusive, novamente em percepção.

É por isso que todos os momentos da vida de uma pessoa permanecem em sua virtualidade, porque, a partir da duração, a realidade é que eles estão sempre a postos a aparecer novamente, eles nunca cessam de acontecer, duram uma vida inteira; também por isso muitas vezes nos vemos afetados por lembranças que não sabíamos que ainda existiam, pois é a memória agindo e vibrando novamente no corpo, surgindo menos como uma mera lembrança, mas como retomada do passado no presente que descreve Bergson.

Assim, em Bergson, a duração é a própria mudança qualitativa do universo. E essa mudança não para. Se lermos o tempo no cinema de Wong Kar-Wai a partir da duração

⁸⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e memória- ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2010, p. 273.

⁸⁵ Idem, p. 197-198.

bergsoniana, as repetições que sugere Çöl em seu vídeo-ensaio, os paralelismos que ele encontra ao se debruçar sobre esses três filmes de Wong Kar-Wai, serão menos um exercício autoral do diretor, no sentido de uma assinatura estilística, e mais uma possibilidade de escape desse passado enquanto mera repetição mecânica. São aberturas para que essas imagens que já foram sejam colocadas novamente em operação em seus filmes, fazendo de seus personagens, não figuras exclusivamente melancólicas, mas também homens e mulheres que dificilmente aceitam imposições e acomodações em suas vidas.

Sabidamente, antes de ser explorado por um cineasta de Hong Kong, já em Nietzsche o tema da repetição tem muitos desdobramentos. O conceito de eterno retorno, que aparece pela primeira vez como “o maior dos pesos” em um aforismo na *Gaia ciência*, trata de uma incitação que tenta levar a ética às últimas consequências a partir de uma hipótese na qual seríamos avisados de que teríamos de repetir nossas vidas até o fim dos tempos:

e se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que é infavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem. (...) Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim o disse?’⁸⁶

A hipótese de Nietzsche pode ser vista como uma potência em que o retorno não é necessariamente uma negação, podendo ser mesmo a celebração da efemeridade e da maravilha desta – e necessariamente desta – vida.

Nietzsche afasta a vigência de uma moral arquitetada a partir de conceitos arbitrários, notadamente cristãos, incitando uma disposição para armar um novo olhar a partir da repetição dessa vida: se ela acontecesse de novo, poderíamos estar embriagados pela vontade de aproveitá-la ao máximo, de fazê-la em si mesma sua maior vibração, para que a resposta ao demônio de Nietzsche fosse não o ranger de dentes, mas sim a celebração.

Nesse sentido, as repetições nos filmes de Wong Kar-Wai operam justamente para mostrar como é forte e agitada essa celebração; os objetos, os temas, os enquadramentos repetidos não estão lá para evidenciar uma lamentação de seus personagens, ou para mostrar como são parecidas as suas histórias, mas para evidenciar que a cada vez em que

⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 230.

se repetem podem surgir novamente com outras possibilidades que anteriormente não haviam sido desdobradas.

Uma dessas repetições em obras de Wong Kar-Wai, talvez inclusive a de mais fácil apontamento dentro da ideia de autoria arquitetada, da qual tratamos no capítulo anterior, é justamente a repetição do tema de *Amor à flor da pele* em *My blueberry nights* (*Um beijo roubado*, no Brasil), que foi filmado nos Estados Unidos, longe de Hong Kong – talvez a parte mais importante nesse engrenagem de repetições do cineasta, já que o diretor prioriza muitas vezes, quando filmando em Hong Kong, enquadrar o espaço físico do território em igual importância que enquadra seus personagens. A música tem uma variação de versão muito bem sublinhada: o violino elegante dá lugar a uma espécie de sujeira de violão e gaita, típica do *folk*, um dos gêneros simbólicos da música dos Estados Unidos. Kar-Wai pega um dos recursos sonoros de sua obra mais aclamada e o desloca, colocando-o do outro lado do mundo, nos Estados Unidos, com instrumentos que povoam o imaginário desse gênero amplamente difundido como uma das facetas da identidade estadunidense.

Ao repetir, Kar-Wai, antes de qualquer coisa, desprende dessa repetição qualquer necessidade de destino; dá novo desdobramento ao passado, traz nova chave de leitura que cabe tanto aos amantes de *Amor à flor da pele* quanto aos amantes de *Um beijo roubado*; o tema musical é o mesmo, mas toca em diferentes estágios das relações entre os personagens, sugerindo que associemos a canção a diferentes estados emocionais dos protagonistas. Além disso, se ao ouvirmos o tema tocando em *Um beijo roubado* podemos ter a vontade de revisitarmos *Amor à flor da pele*, ao ouvirmos a canção em *Amor à flor da pele* imediatamente surge a associação com *Um beijo roubado*, como em um processo infinito de leituras e repetições possíveis, alterando a temporalidade das obras, de uma mera referência em uma linha cronológica, para uma espiral de associações e sentidos.

Ainda que a recorrência dos temas musicais já coloque em jogo essa manifestação da repetição no cinema de Wong Kar-Wai, a aproximação maior com a concepção de duração arquitetada por Bergson se dá, mais notadamente, na relação que alguns personagens mantêm com objetos cênicos específicos. Em *Conflito mortal*, Ngor, interpretada por Maggie Cheung, e Wah, vivido por Andy Lau, dois dos atores que se tornaram colaboradores de longa data de Kar-Wai, vivem uma espécie de amor proibido: mesmo que nutram paixão entre si, o estilo de vida que levam aparece como empecilho para que permaneçam próximos – Ngor vive em Lantau e só está de visita em Hong Kong para tratar de uma doença, e Wah é uma espécie de mafioso que passa o dia a cobrar

dívidas e ajudar seu melhor amigo/irmão Fly. A linha de trabalho dele, como Ngor diz no filme, não permite férias, e a morte é sempre um perigo iminente.

Hospedando-se na casa de Wah em Hong Kong por conta de um arranjo feito por sua tia, Ngor e Wah acabam se apaixonando. Ficando a maior parte do tempo no apartamento enquanto Wah está resolvendo seus problemas nas ruas, Ngor começa a perceber particularidades nos objetos que mostram como o estilo de vida de Wah é transitório. Ela percebe, por exemplo, que ele não tem copos – todos já se quebraram com o tempo, diz ele. Quando os problemas de saúde de Ngor se resolvem e ela volta a Lantau, deixa, como presente, copos novos. Em *off* – elemento que também se repete com frequência nos filmes de Kar-Wai, em uma espécie de diário íntimo compartilhado com o mundo – Ngor diz: “eu sei que todos se quebrarão cedo ou tarde, então eu escondi um deles. Um dia, quando você precisar desse copo, me ligue, e eu direi aonde ele está escondido”.

Outrora objetos símbolos de uma vida violenta e instável, os copos – que nem existiam, eram ausência, como tantas outras na obra de Wong Kar-Wai – agora recebem uma nova possibilidade: a da lembrança, a partir do objeto, da amada que agora só existe em sua memória.

Se pensarmos ainda nessa relação entre memória e ausência, é notório que quando Wah vai atrás de Ngor em Lantau, ele joga o copo no mar, como se não precisasse mais daquele objeto, não precisasse mais projetar naquele copo a memória de uma ausência, como se pudesse encerrar esse jogo de novas leituras dos copos que havia um dia quebrado. Novamente está presente a relação que Agamben enxerga em Freud com a perda antecipada do objeto, discutida no capítulo anterior, uma vez que, depositados no armário de Wah por Ngor, já projetava, para os objetos, a ausência dela na vida de Wah.

É também interessante o fato de Ngor ter escolhido um copo como objeto escolhido para suplementar ou preencher a ausência física de um corpo humano. Em um copo, o limiar entre a presença e a ausência é muito tênue; em um momento está lá o líquido, poucos goles depois, o copo está vazio, delimitando limites para um líquido que não existe mais.

Em *Amores expressos* temos uma semelhança em termos de novos desdobramentos a partir do objeto – desdobramento esse gerado a partir da atualização do passado no presente, sobre o qual escreve Bergson. Nessa nova aparição do que já foi, própria da duração, os personagens não sentem *mais* ou *menos* sobre esses objetos, mas

suas percepções, mais do que medidas em quantidades, se misturam na mutabilidade desses sentimentos.

No filme de 1994, também, as repetições estão em toda parte. Os policiais como protagonistas, a repetição incessante da canção *California dreamin'*, de The Mamas and the Papas. Em termos de relação com objetos cênicos, contudo, duas situações específicas sublinham essas relações. A primeira, localizada na primeira metade do filme, com o policial 223, vivido por Takeshi Kaneshiro, é a forma como ele se relaciona com as latas de abacaxi que compra no supermercado. O policial terminou com a namorada no dia primeiro de abril e, nas palavras dele, deixou a piada correr por um mês: todo mês comprou uma lata de abacaxi com a data de expiração no dia primeiro de maio. Sua amante amava abacaxis, e o primeiro de maio é o aniversário dele. “Se May não mudar de ideia quando eu tiver comprado trinta latas, então nosso amor também expirou”, diz ele.

De certa forma, essa repetição constante faz com que a multiplicação das latas de abacaxi seja cada vez maior: elas se apresentam como uma lembrança do antigo amor, a possibilidade do retorno desse mesmo amor, uma piada que continua incessantemente por trinta dias, por trinta vezes. São também uma espécie de aposta que 223 faz com o destino: em trinta dias talvez May volte, talvez não. O nome dele, aliás, não é mencionado ao longo do filme, mas podemos vê-lo como um desdobramento do personagem de *Anjos caídos* que ficou mudo justamente por comer latas de abacaxi vencidas.

A sina de 663 (interpretado por Tony Leung) é semelhante – é também a história de um homem abandonado por seu amor⁸⁷. Sozinho em casa após o término de seu relacionamento, ele passa a ver nos objetos da casa a personificação de suas tristezas. “Você perdeu muito peso, sabia?” diz ele a um pedaço de sabão. “Você costumava ser mais gordinho. Tenha mais confiança em si mesmo”. Para um pano de prato, ele faz perguntas que parece querer direcionar a si mesmo: “Você tem que parar de chorar, sabia? Cadê sua capacidade de absorção? Você anda muito maltrapilho hoje em dia”.

É justamente no apartamento que atua o novo interesse amoroso de 663. Faye, vivida por Faye Wong, descobre o lugar onde o policial mora e começa, pouco a pouco, a mudar o ambiente. Faye muda tudo: os ursos de pelúcia e os objetos de lugar, compra um peixe para colocar no aquário vazio, arruma seu armário outrora desorganizado. E

⁸⁷ Sem contar (quanto à semelhança) que ambos os “nomes” são compostos pelo 3 antecedido por um múltiplo de 11, e que a relação entre os dois múltiplos é justamente o 3 ($22 \times 3 = 66$; $66/3 = 22$), um leva ao outro, está com o outro.

como o apartamento em si pode ser lido como a espacialização dos sentimentos de 663, essas mudanças nos objetos em cena acabam alterando e criando possibilidades para esses mesmos sentimentos.

Mas a mudança mais sublinhada na presente leitura é a da canção *California dreaming*, repetida à exaustão. Em um primeiro momento, a canção toca quando somos introduzidos à personagem de Faye, então logo associamos, por memória, a canção a ela. Em uma das mudanças na casa do policial 663, ela troca uma de suas fitas cassete por uma do *The mamas and the papas*, fazendo com que ele também comece, dentro de sua própria casa, a lembrar e associar a canção a ela.

Essa canção da Califórnia acaba ganhando mais profundidade quando 663 toma coragem e convida Faye para um encontro no Café Califórnia. Ela não aparece no encontro porque viaja para a Califórnia, o estado dos Estados Unidos. Assim, o que Faye faz são inserções de lembranças na casa do policial, deixando-o a partir do momento em que ele propõe que vivam essas lembranças de um relacionamento que ainda não existiu. Ele fica em Hong Kong, longe e acompanhado de uma saudade do que ainda não viveu. A Califórnia, antes na música e no café, agora passa a ser sonho, a possibilidade de um amor não vivido. A viagem, ao mesmo tempo em que impossibilita aos dois um relacionamento enquanto amantes, é uma maneira, talvez, que Faye encontra de deixar sempre em suspenso essa paixão repentina que sente pelo policial, não arriscando o contato direto, mantendo sempre a virtualidade das inúmeras possibilidades de desdobramento desse amor entre ambos.

Faye deixa, contudo, um guardanapo com um bilhete: é uma passagem de avião desenhada, com data para dali a um ano. Dias⁸⁸ propõe que esse ano de distância é uma forma de 663 também povoar o imaginário de Faye com lembranças suas, por isso ele, durante esse ano de distância, abdica da carreira de policial e compra a lanchonete em que ela trabalhava – que é também o local onde se conheceram. Aqui, estendendo a leitura, eu diria que esse ano é uma aposta, assim como a aposta que o policial da primeira parte do filme faz com o prazo de validade das latas de abacaxi: o quanto dessas lembranças fabricadas pode durar? O quanto dessas lembranças ainda vai fazer sentido ou significar o que significavam um ano antes? Aparentemente, ambos continuam fiéis aos eventos que protagonizam juntos, aos seus encontros e ao impacto que causam um no

⁸⁸ DIAS, Daniel Matos Moreira. Turbilhão de Lembranças em Neon: Amor, desejo e memória no cinema de Wong Kar-Wai. Niterói: Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, 2010

outro. Terminam o filme se encontrando um ano depois, e o final pode ser lido com um sabor agridoce: em meio a tantas repetições há espaços para novas leituras de situações – *Amores expressos* é o filme mais “final feliz” de Wong Kar-Wai.

Em *Um beijo roubado*, a relação entre personagem e objeto cênico é aquela entre o protagonista Jeremy (Jude Law) e as chaves que ele guarda em um pote no café que administra, em Nova York. Elas são deixadas no local por clientes na espera de que alguém um dia retorne para pegá-las. Jeremy, como uma espécie de guardião dessas chaves, lembra de todas as histórias que fizeram com que elas fossem parar ali, naquele pote, naquele café. “Essa foi deixada por um jovem casal, uns dois anos atrás. Eram ingênuos o suficiente para achar que passariam o resto de suas vidas juntos”, diz ele, ao passo em que Elizabeth (Norah Jones), a outra protagonista do filme, pergunta: “o que aconteceu?” “A vida aconteceu. Coisas aconteceram. Bem, o tempo aconteceu”, termina ele.

Em elipses temporais, a montagem dessa cena vai mostrando Elizabeth tirando chaves do pote enquanto ouvimos a voz de Jeremy contando trechos da história de cada uma delas. Em determinado momento, Elizabeth tira uma chave com chaveiro de estrela, e Jeremy diz que aquela chave pertencia a um jovem de Manchester, Inglaterra, que tinha planos e sonhos de viajar cada quilômetro dos Estados Unidos.

Ele escreveria um diário sobre suas experiências, mas acabou abrindo um café. Depois elas foram entregues a uma garota russa que amava colecionar chaves e assistir ao pôr-do-sol. Infelizmente ela gostava mais do pôr-do-sol do que das chaves e acabou desaparecendo em um deles.

Ele termina cabisbaixo, deixando claro que a história daquela chave era a história dele.

Elizabeth pergunta por que ele não foi atrás dela. Jeremy diz: “quando eu era pequeno minha mãe me levava ao parque nos fins de semana, e dizia que se eu me perdesse eu deveria ficar parado em um lugar até que ela me encontrasse”. “Isso funcionou?” “Na verdade não” responde ele, “uma vez ela se perdeu enquanto me procurava”.

Mais para a frente no filme, esse romance perdido de Jeremy volta à tona quando a garota russa, vivida por Chan Marshall, aparece despreziosamente no café. Ali, na interação entre os dois, se percebe uma intimidade que vem justamente do passado que compartilharam juntos, e as falas dela na cena mostram como Jeremy projeta nos objetos do café as lembranças desse passado. “Você deveria ter mudado esse lugar”, diz ela, olhando para dentro do estabelecimento. “Eu queria comprar cadeiras novas, mas nunca

achei nada que combinasse com as mesas e com os azulejos” ele responde. “Não deve ser difícil. Talvez você só esteja procurando nos lugares errados, ou talvez você seja sentimental”, ela conclui.

A garota russa ainda pergunta sobre as chaves, ao passo que Jeremy diz que as guarda até hoje. Descobrimos a razão pela qual ele guarda essas chaves: foi ela que disse para guardá-las para nunca fechar nenhuma porta. Ao fim da cena, contudo, vemos que a relação dele com esse passado se alterou; o que parecia fixo, essa fidelidade a esse amor de verão, como ele mesmo diz, não é mais a mesma. “Às vezes, mesmo que a porta esteja aberta, a pessoa que você procura não está mais lá”. Após a garota sair do café, ironicamente mudando o letreiro da porta de aberto para fechado – agora sabemos o nome dela, é Katya, como se ao nomeá-la Jeremy deixasse de lado toda idealização que tinha desse passado –, a cena corta para um trem em alta velocidade, presença constante no filme: a mutabilidade é como esse trem que nunca para, e que, diferente do Jeremy que no início do filme teimava em ficar no mesmo lugar, este está em movimento, atualizando o passado.

A imagem do trem é também uma recorrência no cinema de Wong Kar-Wai: aparece em *Anjos caídos*, ao lado da casa do assassino de aluguel, e em *2046*, como o meio de transporte que leva pessoas para 2046. A imagem do trem, inclusive, não é fascínio exclusivo de Wong Kar-Wai, já que aparece constantemente se olharmos em retrospectiva a(s) história(s) do cinema(s), estando inclusive no marco inicial mais impositivo, ou seja, na primeira exibição pública de um filme, *A chegada do trem à estação de la Ciotat*, em janeiro de 1896.

Não é surpresa que essa imagem, a do trem, esteja então associada ao desenfreado avanço da modernidade. “O trem, como imagem, sintetiza perfeitamente todos os fantasmas não só de uma época, como da experiência humana, que há poucos séculos ganhou uma aceleração e um redimensionamento radical com a II Revolução Industrial”⁸⁹. Dentro de uma visão epistemológica mais tradicional do cinema, que vê o movimento na tela como ilusão, Giordano Gio acrescenta que o avanço necessário para a progressão espacial do trem tem princípios semelhantes ao do avanço da película para criar a tal ilusão de movimento. Não compartilho do pressuposto da ilusão, mas a aproximação entre os mecanismos que movem trens e películas me interessa aqui, na

⁸⁹ GIO, Giordano. O trem como espectro da modernidade no cinema de George Méliès. HACER - História da Arte e da Cultura: Estudos e reflexões, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://www.hacer.com.br/trem-modernidade>>. Acesso em setembro de 2021.

medida em que os personagens de Wong Kar-Wai não fazem parte do projeto progressista da modernidade; as imagens dos trens serviriam como que um lembrete entre essa oposição, o avanço inclemente do trem contra o caminhar sem destino pela cidade protagonizado pelos personagens.

Seria possível, também, acenar para a conexão entre o transcorrer violento do trem e a urbanização desenfreada que tomou conta do espaço de Hong Kong ao longo do século XX. De fato essa leitura parece muito plausível: os trens que cortam seus filmes estão ali para nos lembrar, seja por suas imagens seja pelos seus sons, que a modernidade avança, independentemente da vida de seus personagens que, no entanto, parecem resistir de várias maneiras a esse avanço – pensemos novamente no personagem de Takeshi Kaneshiro em *Anjos caídos*, que obrigando transeuntes a comprar os seus serviços, expunha muito bem a necessidade de consumo a força que prevê o projeto da modernidade.

Mas de fato é a repetição da canção que coloca em melhor perspectiva toda lógica nietzscheana do retorno que leio nos filmes de Wong Kar-Wai. Retomemos: *Yumeji*, nome da música, aparece pela primeira vez em um filme de Kar-Wai no *Amor à flor da pele*, de 2000. A canção, contudo, foi composta por Shigeru Umebayashi, para o filme homônimo, de 1991, que tinha foco na biografia do pintor Yumeji Takehisa. De partida, então, ela já começa enquanto reutilização, uma nova criação na duração.

Amor à flor da pele é o maior sucesso de Kar-Wai. Se o imaginário do que é o cinema de Kar-Wai é citado a todo instante, *Amor à flor da pele* é o cume desse imaginário; tudo está lá, os vestidos floridos, as elipses de montagem, o amor não correspondido, a ambientação nos anos 1960, as cores berrantes, o quadro-dentro-do-quadro, os cigarros, os telefones, enfim.

É interessante que Kar-Wai – em conjunto com Umebayashi, companheiro de longa data nas composições de trilha sonora de seus filmes – tenha escolhido justamente a música tema de seu maior sucesso (*Amor à flor da pele*) para usar em território estrangeiro – *Um beijo roubado* foi, e ainda é, a única incursão do diretor nos Estados Unidos. Se refletirmos sobre outras repetições presentes em suas imagens, o que podemos pensar desse retorno do tema musical de *Amor à flor da pele*?

Uma possibilidade é ver nesse retorno o reforço àquele imaginário de si mesmo, enquanto autor, que Kar-Wai se propõe a jogar. É como se, agora no ocidente, ele estivesse disposto a emular a si mesmo, a intensificar os sabores de seus filmes produzidos em Hong Kong (as imagens glicosadas de tortas sendo preparadas na cafeteria de Jeremy

podem ser associadas a essa intensificação). A escolha de um elenco então comercialmente prestigiado – Jude Law, Rachel Weisz e Natalie Portman, todos em alta como principais nomes de uma nova safra de atores de Hollywood; Law tinha estrelado *A.I. – Inteligência artificial*, de Steven Spielberg, e Portman era protagonista da retomada dos *Star wars* de George Lucas poucos anos antes – permite essa leitura, dentro uma hierarquização de territórios, de que Kar-Wai iria fazer ali nos Estados Unidos o que fazia naquela distante e longínqua Hong Kong – ali, ou seja, no centro pulsante do que se conhece por cinema ocidental, a aproximação final do seu cinema com o ocidente.

E de fato, em *Um beijo roubado* temos vários elementos que fazem de Wong Kar-Wai um *híbrido cultural*, como diz Promkhuntong⁹⁰ ao analisar a biografia do diretor, que vem da China, onde nasceu, de Hong Kong, onde filma, e também do lugar que Carvalho⁹¹ chamaria de um *Cinema transnacional*. Até mesmo a trilha de seu maior sucesso, a canção de *Amor à flor da pele*, está agora adaptada ao “espectador ocidental”, com um novo arranjo: as cordas que lembravam uma valsa bem marcada dão lugar ao baixo elétrico, ao violão e à gaita, típicos do *folk* estadunidense, sucesso nos Estados Unidos desde os anos 1960, com Bob Dylan e tantos outros – 1960 é também a década em que Kar-Wai costuma ambientar seus filmes em Hong Kong.

Contudo, havia ali um vazio. A Hong Kong, inventada pelo olhar estadunidense, ocidental – e conseqüentemente, pela maioria daqueles que se submetem a esse olhar – a partir dos filmes de Kar-Wai, não estava lá, naquelas imagens de *Um beijo roubado*. Las Vegas, Memphis, Nova York, todas empalideciam pobremente perto daquela potência colorida que Kar-Wai jogava em tela nos anos 1990. É como se, para o olhar dos espectadores ocidentais, o cinema de Kar-Wai funcionasse apenas em Hong Kong justamente porque a partir de suas imagens é possível imaginar esse lugar do outro lado do mundo de uma maneira palpável; quando esse cinema e essas imagens se transportam e são captadas já no ocidente, nos Estados Unidos, se perderia um pouco dessa força da invenção.

Daí a sacada de Umebayashi, Tsuzuki (co-autor do novo arranjo) e Kar-Wai, propondo um novo arranjo para *Yumeji*: utilizando a mesma música em dois lugares

⁹⁰ PROMKHUNTONG, Wikanda. Wong Kar-Wai, ‘cultural hybrid’, celebrity endorsement and star-auteur branding. In: *Celebrity studies*, 5:3, Aberystwyth University, Wales, UK, p. 348-353.

⁹¹ CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional. In: *Fazendo Gênero 9- Diásporas, diversidades, deslocamentos*. 2010, p. 2. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863_ARQUIVO_CinemanacionalHK_completo_.pdf. Acesso em abril de 2021.

diferentes, eles expõem também como funciona um pouco desse olhar que, como afirmamos com Anderson em capítulo anterior, necessita sempre encerrar o outro em uma classificação – é como se Hong Kong só pudesse ser, para o olhar ocidental, o que é filmada nas imagens de Kar-Wai, sendo que suas imagens são aberturas para novos olhares para tantas coisas desse território; é também como se o olhar do diretor só funcionasse para filmar esse território longínquo e fosse invalidado quando faz um filme fora de lá. O novo arranjo é uma maneira, então, do próprio Kar-Wai perpassar o cinema do diretor, como no jogo de revisitação proposto no início do texto.

É jogando com essas repetições recorrentes ao longo do seu cinema que Kar-Wai consegue produzir o conceito de temporalidade que o aproxima de Bergson; pois, se ele coloca em cena vários motivos que já aconteceram antes, não apenas em seus filmes, mas também na vida de seus personagens dentro desses filmes, é possível lermos como, a partir da repetição de mesmas situações, pode sempre surgir uma nova leitura. É como opera a duração de Bergson: todos os instantes fiquem suspensos na virtualidade, sempre em vias de retornar, de se repetir em movimento e, a partir dessa repetição, criarem uma nova percepção do passado, como faz Kar-Wai com o rearranjo de *Yumeji*.

Se os protestos de 2019 mostram como a construção imaginária sobre os nacionalismos em Hong Kong é cheia de atravessamentos, talvez esse imaginário possa se municiar dessas repetições cíclicas da história como fazem os personagens de Kar-Wai como alternativa às imposições – ocidentais e chinesas – e daí, de novos olhares sobre as repetições, floresça uma nova história.

V

Passos ritmados e o som do ponteiro de um relógio avançando; a câmera acompanha o andar ligeiro a partir das costas de um homem. Ele está em uma lanchonete, larga sua mochila em uma cadeira diante do balcão e se direciona ao refrigerador de refrigerantes. Escolhe um rapidamente, como se tomasse sempre aquele ou já tivesse chegado no recinto com a decisão pronta. Caminha até o balcão e pergunta o preço do produto. Vemos seu rosto pela primeira vez, revelando um homem jovem, cabelo alinhado com gel e um cigarro na boca. A atendente responde o valor a ser pago, ele repassa o dinheiro para ela sem olhá-la diretamente enquanto fuma seu cigarro. O som do ponteiro continua pontuando a cena, e em um corte rápido temos a inserção da imagem desse relógio posicionado na parede da lanchonete, pela primeira vez. O ponteiro avança. A imagem retorna para o jovem rapaz, que pergunta, ainda sem olhar nos olhos da moça, não em uma postura tímida, mas decidida, assim como na escolha do refresco, como se já tivesse chegado ali determinado a saber o nome dela.

O corte nos leva para o rosto dela enquanto conta o troco, moeda por moeda, como se ao contar também ponderasse sobre a resposta que dará ao cliente. Ela não entrega a resposta facilmente, questiona por que deveria responder a essa pergunta, e a imprecisão da resposta parece estimular o rapaz. Ele a segue até o canto da lanchonete, onde ela organiza algumas latas de Coca-Cola, e diz que na realidade que já sabe o nome dela, é Su Li-Zhen. A reação dela nos mostra que foi pega desprevenida, e ela o confronta, de imediato: como ele poderia ter conseguido essa informação? Ele se esquiva, e diz apenas que se encontrará com ela nos seus sonhos naquela noite.

Ele sai do quadro, deixa-a sozinha na tela, enquanto ela acompanha, com a cabeça, o caminhar do rapaz, que vai embora da lanchonete. Ela parece pensativa, um tanto quanto curiosa, talvez até deslocada depois da interação. Em seguida, invadem a tela imagens de uma floresta, acompanhada de uma melodia que parece, com a simplicidade de suas cordas, evocar mesmo um sonho, abrindo caminho e escancarando o letreiro do filme que virá na próxima hora e meia.

Os primeiros minutos de *Dias selvagens* são dedicados a esse encontro do protagonista, Yuddy, e seu primeiro interesse amoroso no filme, Su Li-Zhen. Após esse momento inicial, nas cenas seguintes, ele reaparece algumas vezes na lanchonete do estádio em que ela trabalha, mantendo a rotina e conseguindo, cada vez mais, avançar

alguns passos adiante contra a barreira de segurança que ela monta contra ele. Yuddy age sempre como se não tivesse nada a perder, em postura antagonica a de outros personagens masculinos a quem seremos apresentados ao longo do filme.



Cena de *Dias selvagens*, dirigido por Wong Kar-Wai; o primeiro encontro entre os protagonistas.

Antes que possamos ouvir a voz em *off* de Su Li-Zhen aparecer pela primeira vez ainda nesses minutos iniciais do filme, Yuddy, em um desses encontros, pede que ela confira a hora no ponteiro do relógio. “Um minuto antes das três da manhã e estamos aqui, juntos. Sempre me lembrarei desse minuto por sua causa. De agora em diante, somos amigos de um minuto. É um fato, não se pode negar.”⁹²

Sublinhando o fato de compartilharem o minuto, naquele instante, Yuddy sugere que, dentre todas as possibilidades existentes, eles estão ali, juntos; e também faz uma espécie de aposta para o futuro da relação deles. Lembrará sempre daquele minuto por causa de Su Li-Zhen.

Lembrando um verso de um poema de Mallarmé, Alain Badiou escreve sobre o encontro dos eixos da universalidade e do acaso. Em *Para uma nova teoria do sujeito*, reunião de conferências ministradas em 1993, Badiou sugere articulações para categorizações e conceitos antigos dentro da teoria da filosofia, como verdade, sujeito e evento. Para dar conta dessas novas abordagens, Badiou abre o livro evidenciando que a filosofia e, como ele escreve nos capítulos seguintes, também a arte como manifestação

⁹² 3’.

irredutível a essa mesma filosofia, se dão justamente nos pontos de intersecção entre a universalidade e o acaso.

Badiou escreve que “nosso mundo não gosta da universalidade. Ou melhor: a única universalidade que ele conhece é a do dinheiro”⁹³. Fora do âmbito econômico e da valorização da moeda, cada ser está encerrado em si mesmo, defendendo interesses particulares que dificilmente conversam com ideais mais universais. O mundo contemporâneo visto através da ótica de Badiou ojeriza o universal porque, dentro da lógica desse mundo contemporâneo, não é em todos os âmbitos que podem ocorrer qualquer coisa possível, porque trilhar o caminho da singularidade em detrimento do universal nega a multiplicidade das possibilidades.

Badiou propõe ainda que o acaso é, assim como a ideia de universalidade, igualmente rechaçado pelo mundo contemporâneo. “Nosso mundo não gosta da aposta, do acaso, do risco, do engajamento. É um mundo obcecado pela segurança, é um mundo onde cada um deve, o mais cedo possível, calcular e proteger o seu futuro.”⁹⁴ Indo contra a essa ordem pré-estabelecida, o acaso apresentaria a hierarquias consolidadas o risco, o imprevisível, “a experiência dos encontros, das decisões, das rupturas subjetivas.”⁹⁵

É nos pontos de encontro desses dois eixos relegados que surgem as novas teorias de Badiou sobre verdade e sujeito. Para Badiou, o sujeito nasce a partir de um processo da verdade. Em um esquema bem delimitado, ele escreve que é a partir de um evento, nesse ponto de intersecção entre a universalidade e o acaso, que pode (ou não) vir a surgir uma verdade. E que é a partir da fidelidade a esse evento dentro do esquema que fará com que surja (ou não) o sujeito.

Pensando a partir da cena inicial e dos primeiros minutos de *Dias selvagens*, podemos perceber que o ponto de partida para a fixação de uma verdade é a necessidade de que aconteça algum evento que estremeça a normalidade estabelecida anteriormente. “Para que uma verdade afirme sua novidade, deve haver um suplemento. Esse suplemento é entregue ao acaso. Ele é imprevisível, incalculável.”⁹⁶

⁹³ BADIOU, Alain. Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras; Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, p. 13.

⁹⁴ Idem, p. 13.

⁹⁵ Idem, p. 17.

⁹⁶ Idem, p. 44.

O evento, podemos ler aqui, é a entrada de Yuddy na lanchonete em que Su Li-Zhen trabalha, pois é dado ao acaso, visivelmente quebra a rotina que Su Li-Zhen tinha anteriormente e coloca em sua vida uma perspectiva que não estava lá antes do encontro entre os dois. O encontro se repete, uma, duas, três vezes e, ainda no encalço do trajeto de Badiou, é detectado pela consciência dos dois protagonistas: ambos sabem e aceitam que esse evento muda suas vidas: é a amizade de um minuto que Yuddy propõe a Su Li-Zhen quando pede que ela observe o relógio e diga para ele o horário que os ponteiros marcavam.

Nessa dinâmica, podemos dizer que a afirmação de Yuddy, ainda que, como já descrito, exista muita confiança em sua voz, nada mais é do que uma aposta, um lance de dados que Yuddy lança para o futuro. A amizade e a relação de ambos pode durar, de fato, para sempre, como ele mesmo se dá conta ao dizer que sempre se lembrará do minuto por conta daquele momento na lanchonete. Mas poderia também muito bem não ter se tornado um evento relevante, pois, com o passar do tempo, os personagens poderiam não manter a fidelidade a esse evento, sendo a fidelidade ao evento talvez a parte mais importante na teoria de Badiou – muitos eventos chegam a acontecer mas ficam submersos pelo tempo, uma vez que não ficam fixados como pontos na experiência da temporalidade das pessoas, ou seja, nem todo evento se torna uma verdade.

Assistir a *Dias selvagens* a partir de uma ótica que leva em consideração as teorias do sujeito de Badiou nos leva a crer, em boa parte do filme, que o evento inicial entre os dois protagonistas acaba não sendo passível de fidelidade, já que Yuddy e Su Li-Zhen, em uma elipse que corta todo o meio de sua relação amorosa, se separam logo na cena seguinte a essa inicial, quando ela propõe que ambos passem a viver juntos no apartamento dele. Yuddy claramente gosta de Su Li-Zhen, mas no embate entre a relação com ela e o compromisso de compartilhar a casa com ela, ele prefere ficar sozinho a se juntar de vez com a moça.

Ao longo da história, acompanhamos, a partir do término, outros dois relacionamentos na vida de Yuddy: a aproximação de uma nova namorada, Lulu, e a dinâmica da relação entre o protagonista e sua mãe adotiva. O namoro de Yuddy e Lulu parece bem diferente do que o que ele manteve com Su Li-Zhen, uma vez que a personalidade das duas mulheres também difere bastante. Enquanto Su Li-Zhen é vivida por Maggie Cheung com uma atuação discreta, com movimentos corporais sutis, cabeça

baixa e olhos geralmente direcionados para o chão, a Lulu de Carina Lau vai para o extremo oposto: ela é expansiva, seus gestos são sempre chamativos, e, em determinados momentos, ela vai do riso ao choro com muita facilidade.

De toda forma, há nos dois relacionamentos amorosos um padrão em que são elas, as mulheres, que lutam, cada uma à sua maneira, para manter os namoros. Tanto seu romance com Su Li-Zhen quanto aquele com Lulu foi demarcado pelo empenho das duas de se fazer presentes na vida dele, não o contrário. Yuddy parece, em alguma medida, muito com o *fei* do título original de *Dias selvagens*, que faz referência a uma lenda chinesa que o protagonista cita várias vezes ao longo do filme, sobre um pássaro que precisa estar voando o tempo todo já que, quando pousar, irá morrer – é válido lembrar que, a partir da lenda, a palavra *fei* acabou também virando uma denominação possível para *vândalo*, que era como os jovens sem premissa de futuro como Yuddy eram enxergados na Hong Kong do século XX.

O único destino, o único norte neste voo ininterrupto que Yuddy adota para sua vida, é o desejo que tem de encontrar sua mãe biológica. Sabemos que ele é adotado, e nos é revelado, ao fim do filme, que sua mãe adotiva recebeu Yuddy ainda bebê, num acordo em que receberia uma boa quantia em dólares até o menino completar dezoito anos. Ocorre que, ao saber que é adotado, Yuddy tenta de todas as formas descobrir quem é sua mãe biológica, informação sempre negada pela mãe adotiva. Esse desencontro entre a pergunta dele e a resposta dela é a base para uma relação conturbada entre os dois personagens. Em determinado momento do filme, o protagonista chega a dizer que fará a mãe – a adotiva – sofrer por tudo o que ela o fez passar retendo essa informação por tanto tempo, ameaça que não a abala já que, em alguma medida, ao não falar o nome e o paradeiro da mãe biológica, ela também é dependente dessa relação destrutiva que mantém com o filho.

Ela cede, entretanto, e o paradeiro que Yuddy procurou por toda vida são as Filipinas, para onde ele viaja sem hesitar, deixando Lulu, a atual namorada, para trás sem qualquer sinal de remorso. Ela fica desolada ao saber que foi abandonada pelo namorado, e vê um dos melhores amigos de Yuddy tentar ocupar o espaço vazio deixado por ele – em momentos anteriores do filme, ainda quando o namoro de Yuddy e Lulu acontecia, ficava evidente o interesse desse amigo por Lulu. O rapaz fica com o carro de Yuddy e tenta conquistar a mulher de todas as formas, falhando miseravelmente. O que ele faz, na

verdade, é tentar repetir o evento do encontro entre Yuddy e Lulu, mas ela é fiel ao encontro com o antigo namorado, e esse tipo de encontro acontece sempre em circunstâncias que não podem ser repetidas sem o componente do acaso.

O protagonista, por outro lado, chega nas Filipinas e encontra a casa em que a mãe biológica mora. Tenta visitá-la ou vê-la, mas é informado por umas das empregadas da casa que ela não pretende se encontrar com ele. Dessa maneira, ele parte como sempre das relações quando encontra um ponto indecível em que suas vontades não são atendidas – como fez com Su Li-Zhen e com Lulu anteriormente. De costas, saindo do terreno, ele confessa, em *off*, que sente os olhos de sua mãe nele, que ela o observa de longe – e vemos, em um corte seguinte, que de fato há uma mulher na janela observando Yuddy – e que, mesmo sabendo disso, não cederá e não virará para trás, impedindo que ela forme uma memória do rosto dele e deixando para sempre a imagem do último encontro dele com ele indo embora, de costas.



Cena de *Dias selvagens*, dirigido por Wong Kar-Wai; Yuddy indo embora da casa de sua mãe biológica.

Em relação a essa imagem, a do rosto, ou no caso do encontro entre Yuddy e sua mãe biológica, a falta de um rosto que possibilite a confecção de uma memória, existe outra cena interessante, agora envolvendo Su Li-Zhen e Tide, um dos outros personagens que aparecem no filme e que, após o término entre os dois protagonistas, conhece Su Li-Zhen e encontra nela uma amiga com quem compartilha conversas noturnas pelas ruas de Hong Kong. Mas, antes de esmiuçar a relação entre essas duas cenas, a do encontro de Yuddy com a mãe biológica e um plano específico em uma conversa entre Su Li-Zhen e

Tide, precisamos nos demorar um pouco no conceito de rostidade, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs*⁹⁷ e aprofundado por Deleuze em *Imagem-movimento*

Na descrição do conceito de rostidade, o filósofo trabalha com a ideia de que o rosto trabalha com dois polos opostos:

Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois polos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa série intensiva que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é unidade refletora e refletida.⁹⁸

O rosto refletivo diz respeito ao contorno, aquilo que identifica o rosto como rosto, ou, extrapolando as feições humanas, é aquilo que dá a ideia de que um objeto é pertencente a determinada classe de objetos: é aquilo que dá a generalidade ao objeto, que faz com que o reconhecemos a partir apenas desses contornos. Como exemplo, poderíamos pensar nas formas geométricas próprias ao rosto humano, ou ainda nessas mesmas formas aplicadas a objetos, como quando identificamos um relógio por sua forma circular ou uma janela pelas linhas que formam um quadrado.

O rosto intensivo, descrito por Deleuze e Guattari, trabalha quase de maneira inversa, pois é a partir dele que essa generalidade do contorno deixa de ser apenas generalidade e passa a dar a rostidade ao rosto. São as linhas que estão para além do contorno que dão especificidade a esse rosto, que promovem nele a afecção, decompondo o contorno, colocando qualidade nos traços, destacando-os dessa generalidade.

Não é à toa que, no cinema, Deleuze associa esse conceito, o de rostidade, ao primeiro-plano, porque é nessa proximidade entre a lente e o rosto (ou um objeto inanimado), que se pode perceber os micromovimentos e as singularidades no contorno: “o que vemos em primeiro-plano recebe, pelo enquadramento, o contorno que o transforma num meio, num palco próprio para expressar afetos, abstraídos dos personagens.”⁹⁹ Ou seja, ao preencher a tela com um objeto no primeiro-plano que em

⁹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrênia*, vol 3. São Paulo, Editora 34, 1996.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 114.

⁹⁹ Idem, p. 114.

um plano-geral ocuparia essa mesma tela apenas parcialmente pode-se enxergar a rostidade expressa na tela.

A partir disso, podemos pensar como age, de modo contrário à recusa de Yuddy em revelar seu rosto para sua mãe biológica, a câmera de Wong Kar-Wai e Christopher Doyle ao filmar uma cena em que conversam Su Li-Zhen e Tide, seu companheiro de caminhadas noturnas.

Su Li-Zhen conhece Tide logo após seu término com Yuddy – Tide é um policial que percebe a moça sempre rondando o apartamento de Yuddy e toma providências para colocar os dois em contato. Após um rápido confronto entre os protagonistas, Su Li-Zhen vai embora do apartamento, e o último contato entre ela e Yuddy marca também o começo de uma nova relação entre ela e Tide. Os dois acabam se tornando amigos após ele emprestar o dinheiro do táxi para que ela retorne para a casa depois do encontro com o antigo namorado, ato que ela retribui na noite seguinte, quando vai atrás dele para devolver o dinheiro – há muito disso nos filmes de Kar-Wai, essa necessidade de fazer uma volta ao redor do objeto de desejo, brincar com ele mas nunca atingi-lo de fato, como já sugerimos com Agamben anteriormente.

Em uma das noites de diálogo – a conversa é escutada em um contínuo, mas a troca de roupas leva a crer que os personagens se encontram mais de uma vez. Su Li-Zhen e Tide conversam como se fossem amigos de longa data, tamanha é a afeição entre os dois. Não à toa essa sequência dá muito enfoque a primeiros-planos do rosto de Su Li-Zhen, que mostram, em mesma medida, uma mulher solitária e ao mesmo tempo fortemente afetada pelas palavras que lança nos diálogos com Tide, os primeiros-planos revelando segredos da personagem por meio de suas expressões.



Cena de *Dias selvagens*, dirigido por Wong Kar-Wai; Su Li-Zhen e seu rosto.

Não parece coincidência que seja justamente nessa exploração contínua do rosto de Su Li-Zhen¹⁰⁰ que tenhamos nessa sequência da conversa os momentos em que melhor conseguimos conhecer detalhes da vida da personagem. Ela revela que veio de Macau para Hong Kong, prometendo a si mesma não retornar – e novamente pensando na ideia de fidelidade a um evento que Badiou propõe, parece ter sido a mudança de Macau para Hong Kong o evento da vida de Su Li-Zhen, sendo o espectro do retorno para Macau a possibilidade de apagamento desse evento. O que importa para a protagonista é seguir em frente: “sempre digo a mim mesma, trabalhe duro, volte para casa e vá para cama cedo”. Com os retornos constantes para conversas noturnas com Tide, ele questiona por que ela não conta para Yuddy que não consegue esquecê-lo: “por que não vai até ele e diz? Caso contrário, a partir desse minuto, finja que não conhece esse cara.” A menção da palavra *minuto* faz com que Su Li-Zhen demonstre raiva, e o som do arrastar de uma porta se fechando na estação onde se encontram coincide com a imagem de um relógio após ela falar “não mencione esse minuto!”. De modo contrário à postura de Yuddy, que esconde sempre mais do que revela, podemos dizer que Su Li-Zhen está tentando sempre revelar ao invés de esconder.

¹⁰⁰ É interessante pontuar que a ideia da exploração do rosto pelo primeiro-plano comumente tem como consequência transportar o esquema narrativo em uma temporalidade que foge da ordem do jogo ação x consequência, o que não necessariamente acontece nessa cena em específico. Mas a rostidade aqui está contida na revelação do passado de Su Li-Zhen, transportando ela para memórias até então desconhecidas tanto do público como dos outros personagens do filme, tirando-a do esquema ação x consequência na estrutura narrativa da cena.

Curiosamente, parece ser a menção de Tide que faz com que Su Li-Zhen lide melhor com a situação do término com o ex-namorado. A sequência seguinte mostra, pela primeira vez, Tide e Su Li-Zhen ocupando, em harmonia, o mesmo espaço de quadro, caminhando lado a lado. O arrastar da porta e a imagem do relógio parecem, em alguma medida, mostrar, ao mesmo tempo, o fim do sofrimento de Su Li-Zhen por Yuddy e uma abertura para que possamos adentrar na história de Tide.



Cena de *Dias selvagens*, dirigido por Wong Kar-Wai; Tide e Su Li-Zhen, enquadrados juntos quando estão mais vulneráveis.

Tide, nessas caminhadas noturnas com Su Li-Zhen, revela que queria, na realidade, ser marinheiro, mas como sua mãe estava doente, acabou precisando ficar em casa para cuidar dela, abdicando da vida no mar – e aqui podemos sublinhar um contraste interessante entre Tide e Yuddy, que tem uma vida nômade, sobretudo emocionalmente.

Ainda seguindo a trilha de Badiou, percebo como estão em jogo, na relação entre Tide e Su Li-Zhen, tanto o tema da aposta quanto essa fidelidade que faz surgir o sujeito. Em uma das últimas interações de Tide com Su Li-Zhen, ele entrega a ela o número de telefone de um orelhão, comprometendo-se a estar sempre por perto desse orelhão à meia-noite, caso ela ligue querendo conversar com ele. A demarcação de um momento em uma linha temporal – a amizade do minuto entre Yuddy e Su Li-Zhen e a meia-noite no orelhão entre ela e Tide – também é mais um paralelo entre as duas relações.

Mas, diferentemente do que acontece entre Su Li-Zhen e Yuddy, que de fato estão compartilhando aquele minuto ao qual o protagonista se refere, a possível ligação que

Tide espera todas as noites não chega a acontecer. É novamente uma aposta, um lance de dados que Tide joga ao ar. Sabemos que ele está apaixonado por Su Li-Zhen, e agora, após passar o número do telefone do orelhão, a ligação significaria que o sentimento é correspondido; a falta dela significaria que o encontro entre os dois não ultrapassou a barreira da amizade.

Tide se cansa de esperar, e quando sua mãe falece, sua fidelidade também perde a razão de ser, ele não precisa mais ficar em Hong Kong e pode realizar o sonho de ser marinheiro. Não deixa de ser um desencontro do acaso, entretanto, que logo quando Tide desiste de esperar a ligação e vai embora, o telefone do orelhão tocou, muito provavelmente uma ligação de Su Li-Zhen, chegando atrasada para tentar o amor, tema que se repetirá novamente em *2046*.

Ele parte, então, finalmente para o mar, e após alguns anos de viagem, encontra Yuddy nas Filipinas em uma noite de bebedeira. É interessante notar como o papel dos dois parece se inverter nessa sequência final do filme: se antes era Yuddy que não pousava em lugar nenhum, agora é Tide quem exerce o papel de nômade por meio da sua profissão na marinha.

Ainda que Yuddy não reconheça Tide dos tempos de Hong Kong, os dois se aproximam e formam um companheirismo, mesmo que distante. Mas o padrão irresponsável de Yuddy permanece com o passar dos anos, e ao tentar dar um calote na compra de um passaporte falso, ele começa uma briga generalizada em um bar, obrigando ambos a fugirem para longe dali em um trem. Na viagem, o acerto de contas chega e Yuddy leva uma facada, ficando extremamente debilitado e prestes a morrer.

Na iminência da morte, Yuddy, que em certo momento do filme diz não saber qual mulher amou mais em sua vida, começa a fazer considerações sobre essa questão. Descobre onde, em sua vida, está o pouso: é em Su Li-Zhen, no fim das contas – a resposta estava lá desde as primeiras imagens do filme.



Cena de *Dias selvagens*, dirigido por Wong Kar-Wai; Yuddy em seus momentos finais.

Sabendo do romance entre os dois, Tide pergunta se Yuddy lembra o que fazia na madrugada de 16 de abril do ano anterior. Ele responde que sim, que é Su Li-Zhen a mulher que mais amou, que, ao fim, aquele minuto do início do filme foi o minuto mais importante para ele. A memória criada se atualizou para que chegasse mostrando que a potência do afeto entre os dois têm a mesma força daquilo que não realizaram. Para mim, na mesma instância, a elipse inicial ganha ainda mais força: como foi o meio dessa relação entre Yuddy e Su Li-Zhen? Sobre o que conversavam e o que faziam? Como era a dinâmica entre esses dois opostos, ela introspectiva, ele sempre beirando os excessos?

É respondida, então, uma questão que estava sempre rodeando a construção de Yuddy enquanto personagem: quem afinal conseguiria ser capaz de fazer o pássaro da lenda pousar? Mas mais do que isso é ali, naquele minuto, naquele evento, no encontro em uma lanchonete em um bar na madrugada de um mês de abril da década de 1960, que está o principal marco de Yuddy enquanto sujeito, é para aquele minuto que ele gostaria de voltar.

Mas seu destino está traçado, ele está morto, Su Li-Zhen – descobriremos em *Amor à flor da pele* – seguiu com sua vida, e Tide muito provavelmente continuou sua vida na marinha. A cena final de *Dias selvagens* traz um homem desconhecido – ele só aparece nessa cena final do filme – em um quarto minúsculo se aprontando para sair de casa. Não sabemos quem ele é, mas dentro desse universo do filme, podemos ler que o que essa cena explora é justamente a potência do acaso: não sabemos quem é esse homem,

para onde vai ou quem vai encontrar, mas o principal mote de *Dias selvagens* é justamente esse: desconhecidos se esbarram o tempo inteiro, as histórias estão sempre começando, e o tempo é uma aposta que dirá o que permanece ou não desses encontros.

VI

Em determinado momento de *2046*, o protagonista Chow pondera, em *off*, que o amor, mais do que qualquer coisa, é questão de sincronia. De nada adianta conhecer a pessoa certa na época errada, tampouco a pessoa errada na época certa. A conclusão de Chow é consequência de uma relação que se desdobra de maneira turbulenta, mas é também essa conclusão que evidencia como os encontros, o cruzamento, a intersecção entre pessoas, aparentemente tão únicos, tão especiais, são só uma possibilidade, só uma faceta dentre várias que poderiam ter ocorrido ou não. Uma rota diferente na ronda de Tide na noite em que encontra Su Li-Zhen pela primeira vez e o choque entre os dois não teria acontecido em *Dias selvagens*.

Em *Imagem-tempo*, Deleuze, apoiado em Leibniz, exercita a possibilidade de não existir apenas um encontro específico na linha do tempo: essa linha não seria o encontro de flechas solitárias, senão o emaranhado de uma rede em que as possibilidades de encontro ou não-encontros, de acontecimentos ou não-acontecimentos, coexistem em universos diferentes¹⁰¹; em um, Tide encontra Su Li-Zhen; no outro esse encontro jamais acontece; em um, Chow e a filha do dono do hotel em *2046* conseguem desdobrar sua parceria intelectual em uma relação amorosa, no outro, ela nunca esquece o japonês por quem está de fato apaixonada.

Essa ideia de inúmeras possibilidades acontecendo-e-não-acontecendo está mais notadamente descrita por Deleuze no capítulo denominado *As potências do falso* de *A imagem-tempo*. É nesse capítulo que Deleuze tenta explorar uma ruptura com um modelo de verdade pré-estabelecido, tentando jogar luz ao fato de que até as verdades supostamente já firmadas estão moduladas pela ficção: “a narração não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna o seu próprio objeto, que a narração se torna real e falsificante.”¹⁰²

Esse modelo proposto por Deleuze é interessante justamente porque aponta para as virtualidades da história, para os momentos suspensos, os pontos indecidíveis, as

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2005, p. 160. É interessante perceber, nesse caso, que a própria ideia de uma linha temporal acaba sendo colocada questionada, uma vez que os acontecimentos perdem o referencial de tempo a partir do momento em que são virtualizados, o que é também o resquício de uma leitura bergsoniana de Deleuze.

¹⁰² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2005, p. 162.

torrentes de possibilidades que podem ou não podem acontecer¹⁰³ – e, acontecendo ou não, são questão de sincronia, como propõe Chow em seus devaneios.

E também é esse modelo de Deleuze que cria uma ruptura com a estabelecida associação de que, na ficção, um é igual a um, sendo o segundo mera cópia representativa do primeiro – como se as imagens do cinema fossem algo de segunda ordem em relação ao “mundo real”. Abrindo portas para a multiplicidade, a ficção deixa de ser mera cópia, e é possível, a partir dela, que a imagem não necessariamente seja reduzida à cópia, mas que seja possível questionar justamente quais as fronteiras entre o falso e o verdadeiro.

Assim, o esquema eu=eu, em que a ficção é apenas uma reafirmação do que é externo a imagem da representação, dá lugar ao esquema em que esse “eu” é igual ao “outro”:

o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, [...] é o devir da personagem real quando ela própria se põe a ficcionar, [...] a personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado ao outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia.¹⁰⁴

Ainda que à primeira vista possa parecer paradoxal – o personagem que fabula se aproxima da verdade mais do que da mentira –, é nessa afirmação de Deleuze que podemos visualizar, de maneira mais explícita, essa tensão entre as potências do falso e o modelo da verdade hegemônica. Também é por meio dela que é possível compreender melhor a associação já citada que Deleuze faz com Leibniz, sobre os universos que coexistem mesmo que permitindo eventos antagônicos.

E é também aí que se arma a chave de leitura que proponho para *Amor à flor da Pele*, de Wong Kar-Wai, o filme que retoma a história de Su Li-Zhen – ainda que não saibamos se ela é de fato a Su Li-Zhen de *Dias selvagens* justamente por conta desse jogo em que vários universos coexistem, ela é e não é ao mesmo tempo – e do homem misterioso que encerra o filme de 1990, que aqui, descobriremos, é um jornalista chamado Chow. É em *Amor à flor da pele* que a fabulação, que sempre esteve presente nas imagens de Wong Kar-Wai, se escancara de maneira mais acentuada.

Se em *Dias selvagens* a panorâmica da floresta nas Filipinas indicava, como que denunciando, que dali em diante no filme veríamos a fabulação dos encontros e desencontros de Yuddy, o pássaro que voa sem rumo da lenda chinesa, a dinâmica em

¹⁰³ Já citado anteriormente no presente texto, *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, apresenta um instigante exercício sobre essas narrações reais e falsificantes que menciona Deleuze.

¹⁰⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 183.

Amor à flor da pele é outra. O que denuncia a fabulação é um jogo de faz-de-conta na relação entre os protagonistas, Su Li-Zhen e Chow, quando ambos decidem, por várias cenas, encenar o romance que seus esposos vivem em segredo.

A história de *Amor à flor da pele* começa com a mudança de dois casais para uma pensão em Hong Kong na década de 1960, período histórico em que a ilha recebia muitos imigrantes vindos da China que tentavam escapar da efervescência política que o comunismo provocava no local. Aí, nesse encontro aleatório entre duas pessoas desses dois casais, Su Li-Zhen de um lado e Chow de outro, se inicia uma aproximação, e o já referido jogo fabular que protagonizam esses dois personagens, fazendo com que a partir desse jogo em que eles não são mais eles mesmos, mas outros, consigam entender melhor os sentimentos que nutrem um pelo outro.

Cabe observar que ao longo dos primeiros minutos do filme – dos doze minutos iniciais, mais precisamente – o diretor de fotografia de *Amor à flor da pele*, Christopher Doyle, abusa da técnica do quadro dentro do quadro. Essa técnica consiste em, dentro da própria cena, com o uso de objetos cênicos diegéticos, criar um segundo nível de limites para os objetos enquadrados na imagem, que vai além daquele já imposto pelas lentes da câmera, o que torna ainda mais forte esse elemento da potencialidade do falso, quase que criando uma dupla-falsidade na imagem¹⁰⁵.



Cena de *Amor à flor da pele*, dirigido por Wong Kar-Wai; os protagonistas reenquadrados.

Ainda nesses minutos iniciais, quando as mudanças dos dois casais vão sendo descarregadas na pensão, é interessante notar como existe uma confusão sobre a quem

¹⁰⁵ Conceito trabalhado por Jacques Aumont e Michel Marie em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas/SP, Papyrus, 2003.

pertenceriam determinados móveis, fazendo com que pertences de Chow e da esposa fossem parar no quarto de Su Li-Zhen e do marido e vice-versa, também indicando, de início, que é nessa confusão entre as fronteiras das identidades dos personagens que o filme vai se ancorar.

Ainda que seja o filme de Wong Kar-Wai em que essa confusão esteja mais marcada, em que os personagens abertamente interpretam outros papéis em suas vidas, *Amor à flor da pele* é um dos poucos filmes do diretor que não faz uso de voz *off*. Em outros filmes, como *Felizes juntos*, *Amores expressos* e *Anjos caídos*, esse recurso era utilizado quase que como uma espécie de diário dos personagens, no qual eles refletiam e falavam sobre os cursos de suas vidas, dividindo suas angústias abertamente com os espectadores.

Mas a técnica do reenquadramento, conduzida por Christopher Doyle, evoca o mesmo princípio de uma maneira diferente: os protagonistas são, de fato, personagens, com consciência desse fato, como mostra o jogo teatral dos dois na tentativa de descobrir a sensação de seus cônjuges ao traí-los. É uma espécie de ver e ser visto, de projetar em si e nos outros expectativas, memórias, sensações. Não à toa, parece que só eles são enquadrados sob esse reenquadramento, como se só a eles fosse permitida a fantasia com que o filme brinca o tempo inteiro, de sempre ter algo a mais para esconder ou revelar.

Fantasia que começa com um convite de Chow a Su Li-Zhen para um jantar. Talvez, em um primeiro momento, não tivesse ele como objetivo descobrir a traição, mas ao passo em que a conversa avança, em que os objetos duplicados começam a pipocar, a situação vai ficando cada vez mais clara para eles, ainda que, muito importante destacar, não verbalizem de fato a ciência do que acontece em seus casamentos. É uma premissa básica em *Amor à flor da pele*, as palavras ditas valem menos do que outros elementos fílmicos, quase tudo fica no campo do subentendido, no campo da expectativa suspensa.

Não há, por exemplo, uma exposição do tipo “estão nos traindo”, mas sim um corte para a primeira vez em que Chow e Su Li-Zhen jogam performando seus esposos. Não há, também é importante destacar, nenhum tipo de confrontação entre eles e os amantes. Mais do que o fato de estarem sendo enganados, parece que o que instiga os dois protagonistas, e talvez aí haja um ponto de contato que torna os dois semelhantes, é a vontade esmagadora de saber qual é o sentimento de estar na pele daqueles que os traem, porque o fazem, como o fazem, como o desenrolar de um romance. As motivações estão em um degrau mais elevado do que os atos em si, digamos.



Cena de *Amor à flor da pele*, dirigido por Wong Kar-Wai; os protagonistas descobrindo a traição.

E as já abordadas elipses nos filmes de Kar-Wai retornam em *Amor à flor da pele*. Se em *Dias selvagens* o momento em que começa a paixão é sucedido por um corte que nos apresenta ao término de Yuddy e Su Li-Zhen, aqui o tempo também sofre de cortes que podem parecer, à primeira vista, arbitrários. Muito pouco fica explícito, o jogo de esconde-esconde protagonizado por Su Li-Zhen e Chow parece também afetar a relação entre a imagem e o espectador: sabemos mais sobre a passagem do tempo pelo figurino da protagonista, por suas mudanças de vestido, do que pelos cortes na montagem (os vestidos potencializam os cortes, na verdade, inclusive o montador e o desenhista de produção são a mesma pessoa). Ações que começam em um dia parecem terminar em outro, como se o clima do filme se apresentasse não por situações específicas, mas por um sentimento contínuo sendo atualizado a partir de repetições particulares.

A partir disso, pode-se também falar sobre a repetição de enquadramentos, para além do quadro dentro do quadro, mas também de posições de câmera que fazem com que ações semelhantes sejam vistas sempre do mesmo ângulo. É como se a cada repetição tivéssemos um aprofundamento, como se a cada enquadramento repetido o nó da paixão entre Li-Zhen e Chow se apertasse ainda mais. É assim, por exemplo, nas sequências do mercado a céu aberto em que Su Li-Zhen busca seus jantares – que se repetem algumas vezes no filme. A repetição substitui a consumação carnal, pois é nestas repetições que os traídos vão, pouco a pouco, se tornando amantes.

Essa repetição se dá também na música, sobretudo em *Quizás, quizás, quizás*, tema performado por Nat King Cole, repetido várias vezes e que tem, em seu título, essa

suscitação à pergunta, às possibilidades, basicamente o centro de *Amor à flor da pele*, e que vai ao encontro dessa mistura entre a realidade e a ficção em que atuam os protagonistas. Em determinado momento, fica evidente que conjecturam sobre as margens que separam a verdade de seus sentimentos e a performance em que representam os detratores de seus respectivos casamentos. Em seus momentos íntimos, parece claro que a dúvida de que *talvez sejamos como eles*, justamente aquilo que prometeram não ser, parece rondar tanto a cabeça de Su Li-Zhen quanto a de Chow.

A valsa tema de Yumeji, um resgate em sua própria obra por parte do compositor do filme – Shigeru Umebayashi –, uma vez que a canção já havia aparecido anteriormente em um filme japonês sobre o pintor Yumeji, aparece incessantemente como o tema dos traídos, e nesse jogo de aparecer e reaparecer fica cada vez mais significativa e indica que o enfoque principal do filme é justamente esse humor, essa possibilidade, esse tempo para amar, criando um clima cada vez mais propenso para a paixão dos personagens – é como se *Quizás, quizás, quizás* lançasse uma possibilidade sobre esse amor impossível, e o tema de Yumeji fosse a confirmação de que estão, de fato, apaixonados, ao mesmo tempo em que sua melodia também indique uma melancolia de um amor que dificilmente terá a chance de consumação.

Mais do que ser e se sentir personagens dentro das narrativas, como era Yuddy em *Dias selvagens*, o que rege a paixão dos protagonistas aqui é o desejo de se transmutar em personagens; o interesse está nesse processo de fugirem da realidade em que se encontram e viver o amor de perdição em um outro tempo possível. Transformam-se, tentando despistar a desconfiança dos outros moradores da pensão que convivem assiduamente com eles, em escritores: Chow começa a escrever narrativas de artes marciais, paixão que, aprendemos no início do filme, compartilha com Su Li-Zhen – essas narrativas são o ganha-pão do personagem em *2046*. E é no quarto 2046, em um outro hotel, que a paixão vai, como já dito, se acirrando ainda mais.

Chow aluga um quarto com esse número para que possam, os dois, ele e Su Li-Zhen escreverem suas histórias – ou passar mais tempo juntos – e a convida para que compareça ao local. Ainda que hesite muito, ela aceita o convite de Chow e, em determinados momentos, transcreve as palavras dele – como por exemplo, quando ele adocece, em um diálogo hilário que faz com que duvidemos de antemão da motivação dessas histórias: “em que parte paramos?” “quando o mestre destrói a montanha” “quando esse mestre entra na história?” “entrou agora”, mais um indício de que, mais do que vender histórias de folhetim sobre artes marciais, o objetivo de ambos é se aproximar.



Cena de *Amor à flor da pele*, dirigido por Wong Kar-Wai; a porta do quarto de hotel.

É neste momento do filme que os dois chegam mais próximos de uma consumação física de sua paixão – o único momento em que se tocam no filme é quando Li-Zhen recosta sua cabeça no ombro de Chow no banco de trás de um táxi. Na espacialização, na transferência da pensão para o hotel, fica mais marcada e mais explícita essa busca por uma nova temporalidade em que os dois possam se amar. Não ironicamente, como de praxe nos filmes de Kar-Wai, cenas afetivas importantes se passam em hotéis, que são basicamente a imagem da efemeridade – é assim em *Felizes juntos*, assim em *Amor à flor da pele*, e assim será também em *2046*.

A localidade em que esse romance progride diz muito sobre a impossibilidade de uma consumação, digamos, tradicional. Não será fisicamente que Chow e Su Li-Zhen se tornarão amantes, mas sim em um tempo outro, na virtualidade do *poder amar* e não do amor carnal. Eles se tornam amantes pela lógica da perda do objeto de desejo no momento em que se instaura a paixão, o que leva a crer que, para os personagens de Kar-Wai, ainda que as imagens transitem entre um passado distante (1960) e um futuro distópico (2046), não é possível delimitar qual o tempo ideal para eles ou qual seria a temporalidade na qual poderiam realizar seus desejos.



Cena de *Amor à flor da pele*, dirigido por Wong Kar-Wai; o máximo de contato corporal entre os protagonistas é o encostar de cabeça no ombro de Su Li-Zhen em Chow.

Assim, a passagem final do filme, em que, no Camboja, Chow procura, em meio a ruínas do templo de Angkor Wat, consumido por escoriações do tempo, um buraco no qual possa depositar seu segredo¹⁰⁶ expõe ainda mais essa virtualidade dos desejos.

É exatamente essa a ação de Chow, que vaga como se estivesse, de alguma forma, reconhecendo o local, e em determinado momento deposita seu segredo nas ruínas do templo. Ficam ali, nessas ruínas históricas, o romance não consumado, o amor interrompido, entre Chow e Su Li-Zhen, como se ali ele pudesse durar a eternidade que seus corpos não conseguiriam alcançar.

Utilizando essas ruínas históricas como uma espécie de túmulo desse período da vida dos protagonistas, Kar-Wai faz, talvez de maneira mais explícita, aquilo comentado em capítulo anterior, uma espécie de historiografia de Hong Kong por meio de seus personagens, confundindo, mesclando, fundindo essas histórias menores, de pessoas simples e anônimas do cotidiano com uma história em ruínas, com a história das visitas de generais do exterior com a história do retorno de Hong Kong para a soberania chinesa, tudo isso permeado por imagens que poderíamos associar a suas memórias de sua infância.

No encontro entre histórias – individuais ou coletivas –, outra leitura possível seria enxergar na história de *Amor à flor da pele* um espelho da relação entre Hong Kong e

¹⁰⁶ Anteriormente no filme, ele comenta com Ping, seu melhor amigo, que os antigos, com o objetivo de guardar seus segredos, subiam no alto de uma montanha, procuravam um buraco em uma árvore e lá sussurravam suas confidências, que ali ficavam armazenadas para sempre

China: a relação de dois vizinhos com muita proximidade que não podem viver separados, mas que por destino têm na impossibilidade de viverem (felizes) juntos a sua tragédia. O contato é permanente, seja em níveis menores – a proximidade das portas que os separam – seja em maiores – a paixão que toma conta dos dois ao longo do avançar da relação. Assim é também a relação da China com a ilha de Hong Kong, territórios vizinhos que tem, provavelmente, como utopia uma convivência pacífica, mas que sabemos de antemão ser uma relação complicada demais, com questões externas que impossibilitam essa possibilidade.

De toda forma, no fim de *Amor à flor da pele*, os espectadores que têm uma relação de expectativa alta em relação ao destino dos protagonistas – Kar-Wai joga muito com esses desejos – se deslumbram com uma agridoce sensação de que as memórias que viveram juntos estão em lugar de estima muito alta no afeto de Chow e Su Li-Zhen. Após sua incursão no Camboja e em Cingapura, Chow retorna, em 1966, para Hong Kong. Antes disso, vemos Su Li-Zhen, agora com um filho pequeno, indo visitar a antiga pensão em que morava, onde viveu o tempo de sua paixão proibida com Chow. Lá, tem uma conversa com a dona do lugar, que está de mudança para os Estados Unidos. Relembrem os momentos antigos que ali tiveram, aparentemente com muita satisfação das duas partes.

Após isso, é a vez de Chow visitar o local, em busca de um vizinho, com intuito de apresentá-lo. Encontra, na verdade, um outro morador, que diz que esse vizinho se mudou algum tempo antes, ficando claro que todos os antigos moradores dali habitavam agora outro lugar, apenas Su Li-Zhen e Chow tentam revisitar esse passado. Pergunta, então, do apartamento da frente, para o qual, segundo o vizinho, uma mulher com seu filho pequeno acabou de se mudar.

Não fica explícito, mas dentro das elipses de Kar-Wai parece claro que essa mulher é Su Li-Zhen, sobretudo quando vemos, em primeiro plano, o olhar que Chow lança pela janela. E é talvez esse fim do filme o que condensa melhor a experiência de *Amor à flor da pele*: Chow olha pela janela e vê uma mulher com um filho, mas pela janela, o que ele enxerga na realidade é todo um passado idealizado, uma relação que não foi, que terminou, e também um futuro que poderia ter sido. Pela janela, Su Li-Zhen e o filho, ainda que não sejam eles ali, serão sempre eles, porque a memória desse passado não para de se atualizar. Nesse campo, pela janela, fica evidente que Su Li-Zhen e Chow continuam existindo um dentro do outro.



Cena de *Amor à flor da pele*, dirigido por Wong Kar-Wai; Chow olha pela janela do antigo apartamento.

VII

É recorrente a assunção da memória como elemento central no cinema de Wong Kar-Wai. De certa forma, o cinema atua por associação com a memória em qualquer filme, seja ele de Wong Kar-Wai ou não; sua própria natureza enquanto operação da película na moviola está imbuída da memória: para relacionar os quadros que passaram com os quadros que virão, precisamos da memória para atualizar a virtualidade dos quadros anteriores que ficaram para trás, criando assim a narrativa que vemos nas imagens e as sensações que sentimos no corpo.

Ainda que a memória já esteja na natureza do cinema, ela se apresenta nas imagens de Wong Kar-Wai não apenas enquanto operação, mas quase que como um planeta sobre qual orbitam satélites, maiores ou menores; os personagens, os diálogos, os cenários, as vestimentas, as músicas, todos lembrando constantemente a importância que essa memória tem no cinema do realizador, como ela, enquanto tema, ocupa um espaço que, se não central, é capaz de contaminar boa parte dos quadros de seus filmes.

A nostalgia é uma palavra comumente associada ao cinema do diretor, como podemos concluir ao buscarmos títulos de artigos sobre ele, como *Post-nostalgia: In the mood for love and 2046*¹⁰⁷, ou *Beyond post-colonial nostalgia: Wong Kar-Wai's melodramas in the mood for love and 2046*¹⁰⁸. Ainda que leituras pós-coloniais estejam presentes nos dois artigos, não sem sintoma de outra discussão, a de que essa nostalgia, nesse caso, diz mais sobre o presente do que sobre o passado, tentamos, em primeiro lugar, enxergar quão evidentes são essas manifestações nos filmes, sobretudo, na crítica aos filmes de Wong Kar-Wai.

A etimologia da palavra nostalgia, segundo o *Online etymology dictionary* remete ao grego e à junção de *nóstos*, que significa “reencontro, volta para casa” e *algós*, que significa “dor, sofrimento, anseio”.¹⁰⁹ Não é necessário um grande esforço para entender o porquê da recorrente presença da palavra em leituras de Wong Kar-Wai: como já dito aqui, as imagens de seu cinema estão constantemente mergulhadas nessa sensação de uma

¹⁰⁷ LEE, Pui Yin Vivian. *Hong Kong cinema since 1997 : The post-nostalgic imagination*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.

¹⁰⁸ Protsenko, V. (2017). *Beyond Postcolonial Nostalgia: Wong Kar-wai's Melodramas In the Mood for Love and 2046*. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 25, 83-96.

¹⁰⁹ From Greek *algos* "pain, grief, distress" (see **-algia**) + *nostos* "homecoming," from *neomai* "to reach some place, escape, return, get home," from PIE **nes-* "to return safely home" (cognate with Old Norse *nest* "food for a journey," Sanskrit *nasate* "approaches, joins," German *genesen* "to recover," Gothic *ganisan* "to heal," Old English *genesen* "to recover"). Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=nostalgia>. Acesso em 12 de abril de 2022.

busca incessável por um estado que já não mais existe ou que, em muitos casos, nunca chegou a existir de fato.

É essa também a busca que serve como o motor do trem que parte para 2046 em *2046*, filme que conta a história de Chow após os eventos de *Amor à flor da pele*. Em uma narrativa de ficção científica em que o personagem se vê tentado a escrever após se deparar com o número do quarto do hotel que se encontrava com Su Li-Zhen, em *Amor à flor da pele*, na porta do quarto ao lado daquele em que ele agora irá morar, os personagens embarcam em um trem com destino a 2046. O trem que vai para 2046 é uma suspensão, enquanto estão nos trilhos os personagens estão a caminho desse “retorno para casa”, estão retornando, ainda que não tenham garantia alguma de que de fato exista um destino. É um retorno em que o desejo do encontro, a possibilidade dele está suspensa, virtual, e eles ali, dentro do trem, vão brincando com essa possibilidade, como se quisessem estendê-la o máximo possível para evitar a decepção do não-encontro.

Não à toa, em sua crítica de *2046*, publicada em 2005, Roger Ebert coloca como epígrafe da sua leitura uma frase presente em *Alice no país das maravilhas*: “Jam yesterday and jam tomorrow, but never jam today”¹¹⁰. A viagem que os passageiros fazem para 2046 no conto de Chow é semelhante: ele escreve que ninguém nunca retornou dessa viagem, então o resultado dela também se mantém em suspenso, virtual, um entre-lugar que ocupa um espaço indefinido entre ontem, amanhã e hoje.

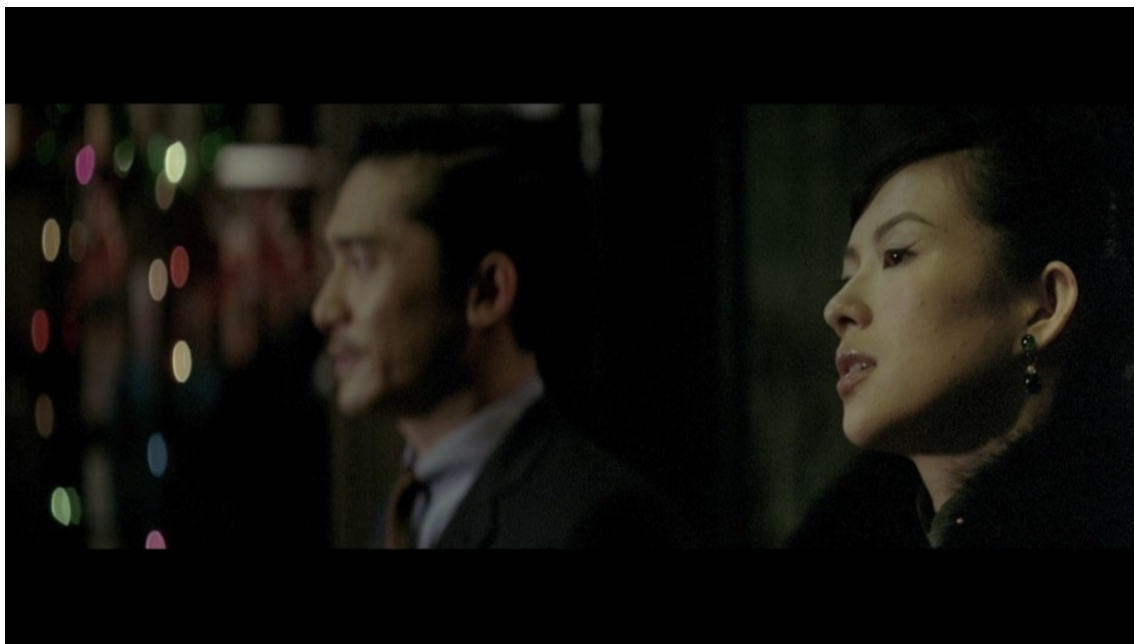
É na virtualidade que operam boa parte das ações de Chow em *2046*. Diferentemente de *Dias selvagens* e *Amor à flor da pele*, em que havia ao menos dois protagonistas, em *2046* essa posição é ocupada exclusivamente por Chow, acentuando ainda mais a jornada solitária em que se encontra após aqueles que parecem ter sido os momentos de maior felicidade genuína de sua vida quando era vizinho de Su Li-Zhen anos antes.

Quando Chow caminha com Bai Ling, uma das várias companheiras com quem se relaciona durante a história, o protagonista afirma que a sua dinâmica de relação com as pessoas se dá a partir do empréstimo de tempo: alguns emprestam tempo a ele, e a outros é ele quem cede a sua presença.

Colocando o afeto como uma permuta, como uma simples troca, quase que com um viés monetário, o que Chow faz é expor essa virtualidade, esse deixar em suspenso, que é um tema tão presente em *2046*: seu tempo é o seu maior bem, e ele o empresta a

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/2046-2005>

outras pessoas, mas o tempo, paradoxalmente, é algo que não se pode tomar de volta, não serve enquanto uma moeda de troca palpável, então todos esses momentos em que está emprestando o seu tempo, Chow cria, na realidade, quadros e sensações para onde pode – e talvez até pretenda – retornar algum dia. Esse empréstimo deixa as memórias em suspenso, e é essa virtualidade, essa possibilidade de retornar a ela ou não que é o pagamento que ele valoriza na sua lógica de empréstimo.



Cena de *2046*, dirigido por Wong Kar-Wai.

Assim, na mesma medida e ao mesmo tempo, Chow consegue pular de relação em relação, sobretudo quando se trata de suas parceiras sexuais, já que não é necessariamente nas pessoas em si que ele tem interesse, mas sim nessa lógica do empréstimo de tempo; não é exclusivamente pelas personalidades dessas mulheres que Chow se apaixona, mas também pelas possibilidades de retorno que elas dão a ele no futuro. E, em um nível ainda mais profundo, é pela maneira como essas mulheres contribuem para que Chow esqueça – ou, de algum modo, reviva – a Su Li-Zhen de *Amor à flor da pele* a métrica que ele encontra para decidir o nível de investimento nessas relações.

Esse viés de leitura se mostra plausível quando se encontram duas sequências, uma em *Amor à flor da pele* e outra em *2046*. Ao final do primeiro, vemos Chow nas ruínas de um templo em Angkor Wat, sussurrando em um buraco dessas ruínas algo que nos é inaudível, mas que podemos assumir serem as memórias do relacionamento que manteve com Su Li-Zhen. Em *2046*, na história de ficção-científica que Chow escreve, o protagonista, Tak, faz um procedimento parecido com o da androide pela qual se apaixona

no trem para 2046 – ela emula um buraco com os dedos e Tak tenta sussurrar seu segredo, mas toda vez em que chega perto da mão dela ela muda a posição da mão, frustrando as tentativas do rapaz.

Se em *Amor à flor da pele* Chow enterra, simbolicamente, seu segredo, como que guardando o máximo possível daqueles momentos que partilhou com Su Li-Zhen em Hong Kong, em 2046, por meio da ficção-científica que escreve, o que ele parece tentar fazer é seguir justamente o caminho oposto: ele tenta, a todo instante, desenterrar esse passado, criá-lo de volta de alguma maneira, quase que desesperada, ainda que sua personalidade ao longo do filme pareça sempre serena pela tranquilidade que Tony Leung empresta ao personagem por meio de suas expressões, constantemente com um sorriso condescendente no rosto.

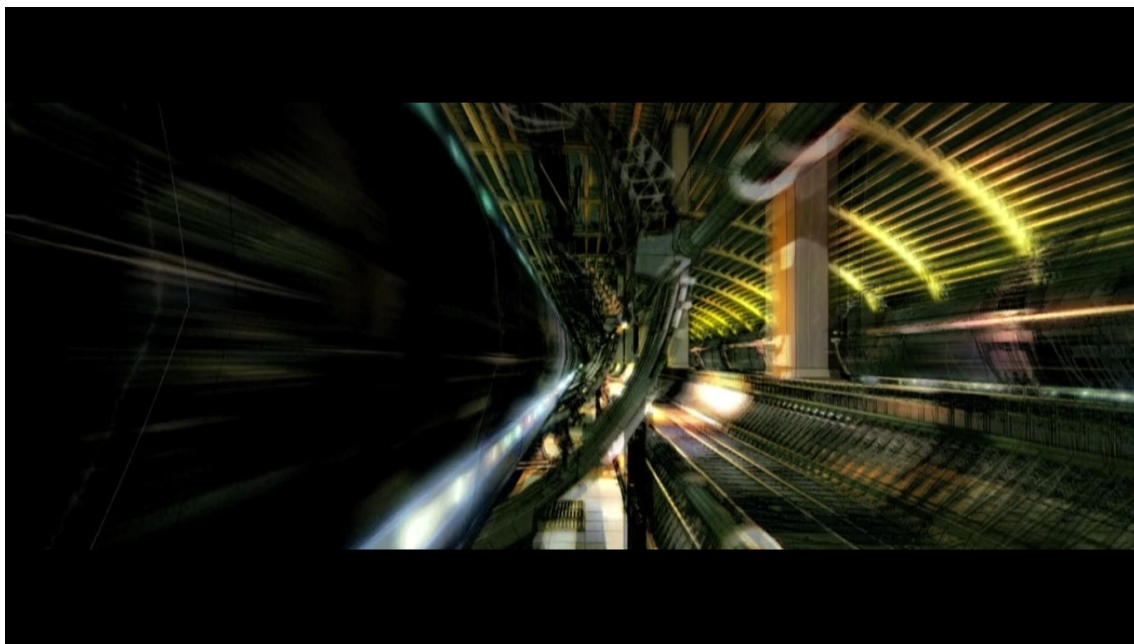
Mas o que Chow consegue nesse processo não é nada além de frustrações, assim como seu personagem não consegue falar seu segredo para a androide no conto que escreve. Retomar com outra mulher aquilo que viveu com Su Li-Zhen parece improvável, e as ações de Chow deixam um rastro de sofrimento para a maioria dessas mulheres, já que não é exatamente nelas que ele demonstra estar interessado. Essa frustração se dá por um desencontro que parece fugir da compreensão de Chow: essa memória de Su Li-Zhen que ele busca desenfreadamente não vai se desencadear em outra mulher, em outro relacionamento, como um raio que cai duas vezes no mesmo lugar. A realidade é que esse encontro entre os dois, Chow e Su Li-Zhen, nunca deixou de acontecer, está sempre acontecendo, é o grande marco da vida dele.

É aí que se faz presente o conceito da duração bergsoniana, pois ele trata justamente da virtualidade do passado agindo no instante presente; a memória é repetição de movimento, e são os movimentos do encontro com Su Li-Zhen – a parceria de escrita, o quarto de hotel – que não cessa de vibrar no corpo de Chow.

Se pensarmos também pela perspectiva do retorno à origem, próprio da nostalgia, como é o caso dos personagens de *Felizes juntos*, mencionados no início desse texto, podemos também analisar a partir de uma leitura bergsoniana. Se o tempo não é uma linha cronológica dividida entre passado, presente e futuro, e sim uma grande virtualidade de momentos que estão sempre prestes a se apresentar à face mais útil da percepção, onde Chow poderia encontrar exatamente a origem que procura? Em qual momento de *Amor à flor da pele* começa o sentimento que ele tenta reviver em 2046?

Há na busca de Chow um descompasso, pois ele não consegue precisar para qual momento quer voltar e também parece não ter certeza se esse momento realmente existe;

o que ele procura não é um momento, é uma sensação, é um clima, como sugere o título em inglês de *Amor à flor da pele – In the mood for love*. Por isso também é tão interessante o trem de sua ficção-científica, pois, assim como o protagonista, ele vaga sem destino; atravessa os trilhos desenfreadamente em direção a um destino imaginário, assim como Chow toca a vida de várias pessoas ao seu redor como se essas pessoas fossem apenas parte da paisagem que o leva ao destino ao qual pretende chegar.



Cena de *2046*, dirigido por Wong Kar-Wai.

Sabemos que, em tese, *2046* é o filme que fecha a trilogia informal composta pelos predecessores *Dias selvagens* e *Amor à flor da pele*, mas enxergar esses três filmes enquanto trilogia fechada já deixa escapar essa capacidade de atualização do passado que está presente em Bergson.

2046 começa com Chow, personagem que conhecemos como um anônimo na cena final de *Dias selvagens* e como um escritor que se apaixona pela vizinha de porta em *Amor à flor da pele*, morando não mais em Hong Kong, cenário em que se passava *Amor à flor da pele*, mas em Cingapura, aparentemente sem rumo e gastando boa parte do dinheiro que consegue com suas histórias em um cassino da cidade.

Como sua sorte parece inversamente proporcional aos seus investimentos nos jogos, Chow faz um acordo com uma mulher que também se chama Su Li-Zhen, a paixão que carrega do filme anterior: exímia jogadora de cartas, ela aceita ajudá-lo a ganhar as apostas desde que parte da quantia fique com ela.

Ocorre que, assim como em *Anjos caídos*, filme em que os dois personagens principais mantêm uma relação que começa enquanto uma troca de serviços e que termina

com um se apaixonando pelo outro, em *2046* Chow se apaixona pela nova Su Li-Zhen. Ela, contrastando com a Su Li-Zhen de *Amor à flor da pele* – é só repararmos nas vestimentas, por exemplo, se em *Amor à flor da pele* os vestidos tinham cores vividas, em *2046* as roupas da jogadora de cartas são sempre pretas – a personagem de *2046* dá pouco espaço para que Chow entre de fato em sua vida, pouco revelando de sua identidade para ele.

É aí que surgem as primeiras apostas entre os dois: Chow propõe que, se conseguir vencê-la em uma partida de 21, ela tem que revelar seu passado para ele. Chow é incapaz de conseguir ganhar dela no jogo, e, em um ultimato, quando ele consegue dinheiro o suficiente para comprar uma passagem e retornar para Hong Kong, propõe que ela vá junto com ele. Mais uma vez, ela diz que só irá se ele conseguir vencê-la no jogo; mais uma vez, Chow perde, e resta a ele partir sozinho para Hong Kong.

É possível presumir que, na relação entre Chow e a Su Li-Zhen de *2046*, o protagonista, antes de se apaixonar de fato pela companheira de apostas, está na realidade agindo enquanto vibram em suas ações as memórias dos anos em que conviveu lado a lado, porta a porta, com a Su Li-Zhen de *Amor à flor da pele* – em alguma medida, já que é o próprio Chow quem narra, em voz sobreposta, esses momentos em Cingapura, duvidar de que o nome da sua parceira de negócios é de fato Su Li-Zhen ou se ali são essas memórias atuando novamente fazendo com que, no presente, seus sentimentos sejam condicionados a tentar criar uma vez mais o romance que parece ter escapado em *Amor à flor da pele*.

Essa condição permanente de tentar criar uma vez mais cenários que talvez nunca tenham existido de fato em outro lugar que não na nostalgia dos protagonistas é recorrente no cinema de Wong Kar-Wai, de uma maneira geral. Essa busca pode deixar ambígua a maneira com que olhamos para os protagonistas de seus filmes: é fato que eles não parecem preocupados em deixar relações que parecem ter grande potencial afetivo para trás se essas relações colocarem qualquer obstáculo para alcançar esse estado originário; é fato também que esses protagonistas mudam muito ao longo do tempo, na realidade é difícil encontrar algum personagem de Wong Kar-Wai que termine um de seus filmes sendo uma pessoa parecida com que a começou.

Entretanto, o que poderia ser uma possível leitura de como esses personagens emulam essa desenfreada necessidade de estímulos constantes marcada sobretudo nas

leituras que Benjamin faz da modernidade no século XX¹¹¹, me parece aqui que é justamente essa trivialidade consumista que os personagens combatem.

Uma leitura descuidada poderia enxergar nos protagonistas dos filmes de Wong Kar-Wai apenas a face em que os personagens descartam relações constantemente, como passageiros de um trem procurando um lugar para sentar enquanto vão esbarrando nos outros passageiros nessa busca. Ou ainda, enxergar apenas o lado explosivo desses personagens, que falam palavras ríspidas uns aos outros no calor da emoção, que tomam decisões importantes totalmente embriagadas por vontades momentâneas.

Fly, um dos três protagonistas de *Conflito mortal*, apresenta essa face quando empilha várias atitudes motivadas pelo seu temperamento instável que decepcionam aquele que ele mais quer impressionar (seu primo Wah); Yuddy também é um bom exemplo se pensarmos em como ele descarta a relação com Su Li-Zhen em *Dias selvagens*, mesmo que ela seja a mulher que ele ama; podemos pensar por essa ideia do descarte também a viagem de Faye para Califórnia justamente quando consegue a atenção de 663, o policial por quem é apaixonada; Ho Po-Wing também parece não ter nenhuma reciprocidade em muitos momentos de *Felizes juntos* com a entrega que Lai Yu-Fai lhe proporciona no romance entre os dois.

Entretanto, essa é apenas uma face dos filmes de Wong Kar-Wai, a face em que esses personagens estão dispostos a descartar quase tudo que têm em suas vidas, em que trocam de sonhos e desejos sem nenhum remorso, em que tratam o tempo que cedem uns aos outros como mercadoria, em que não são fiéis a absolutamente nada, em que parece que as memórias desses personagens são quase que passíveis de permutação, como se pudessem escolher o que esquecer, o que querem destruir de seus passados.

Essa face está ali, de fato, mas ela convive com uma face que, se não é oposta, é complementar: não acredito que os personagens de Wong Kar-Wai conseguem escolher o que esquecem, que são arquitetos da destruição dos próprios passados, mas sim que eles conseguem circunscrever aquilo que querem lembrar; reinventar, atualizar seus passados, não os destruir e descartá-los por completo.

Na leitura de *Dias selvagens* empreendida em capítulo anterior, a ideia é essa: partir da noção de Badiou de fidelidade a um evento que se transforma em verdade para um indivíduo que se torna sujeito, podendo esse evento ressoar de maneiras diferentes

¹¹¹ Como em *Experiência e pobreza (In: Magia e técnica, arte e política)*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994) e em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (São Paulo, Brasiliense, 1989), por exemplo.

para diferentes sujeitos. É daí que vem o direcionamento do Yuddy do início do filme para o Yuddy do fim do filme, quando ele estabelece, no início, a amizade de um minuto com Su Li-Zhen que dura para sempre em sua vida, se tornando a última lembrança diante da sua morte.

É por isso que a virtualidade, enquanto conceito emprestado da filosofia de Bergson para leitura dos filmes de Wong Kar-Wai, tem uma potência transformadora, de que todo minuto pode ainda tornar a ser de novo de uma maneira diferente, de que a origem pode vir de qualquer lugar; e não de que os personagens vagam obstinadamente sem destino algum e são sintoma de uma modernidade em que todo estímulo se torna estímulo nenhum.

Com a noção de memória trabalhando enquanto potencialidade, enquanto vibração nas imagens de Wong Kar-Wai, enxergo, enfim, aquele que parece ser o afeto mais caro, para mim, ao cinema do diretor: a de escrever, também, em suas imagens, a história de Hong Kong.

Enxergo aqui o processo histórico enquanto disputa de forças, e essa disputa, personificada entre os interesses monetários dos britânicos a partir da fixação da colônia em Hong Kong e a China tentando não perder uma parte de seu território, ressoa até os dias atuais, como mostraram os protestos mais acintosos em 2019, marcando três vertentes do conflito: o autoritarismo chinês, a vontade de parte da população de Hong Kong de se desvencilhar completamente da China, e o interesse do capital estrangeiro – Estados Unidos – em instigar esse descontentamento com o intuito de enfraquecer a economia chinesa em ascensão.

Com toda essa efervescência, me parece clara também uma imposição identitária no imaginário geopolítico sobre o que deveria ser Hong Kong – essa imposição fica clara até mesmo no cinema, quando comumente o território da ilha é apresentado como uma versão do oriente ocidentalizada por meio da tecnologia presente nos arranha-céus e da iluminação artificial, funcionando como uma espécie de centro financeiro alternativo que atua em um território distante, longe dos Estados Unidos e da Europa.

Por parte da China, essa imposição também fica evidente se olharmos a própria lei que acentuou os protestos de 2019, que previa a extradição para julgamento na China de prisioneiros de Hong Kong, uma demonstração clara de autoridade que não estava prevista no acordo firmado no século XX em que a China respeitaria a soberania de Hong Kong até 2047, ano em que os dois territórios enfim devem se integrar completamente.

É contra essas imposições que atuam, em minha leitura, as imagens do cinema de Wong Kar-Wai. Suas imagens não são impositivas, senão o contrário; se pensarmos na repetição dos objetos cênicos, abordada na quarta parte da dissertação, podemos ver como a repetição tem o papel não de reproduzir uma vez mais o passado, mas sim de deixar uma brecha, uma fissura que faz com que esse passado seja libertado daquilo que já foi.

Os cortes em seus filmes também atuam pela sugestão, potencializando as elipses, deixando lacunas que têm de ser preenchidas pelos espectadores, fazendo com que até mesmo as histórias de seus personagens não sejam narrativas absolutas; o desenrolar de suas vidas estão sempre permeados de decisões que muitas vezes podemos custar a entender, mas que só evidenciam que a narrativa enquanto apropriação do processo histórico é cheia de entradas e saídas, e não sintoma de uma verdade inequívoca que pode esclarecer de fato o que se passou.

Por isso é interessante pensarmos na pequena inserção de uma filmagem documental da passagem de Charles De Gaulle no Camboja pouco antes do término de *Amor à flor da pele*. Em uma primeira leitura, pode parecer que a inserção funciona apenas enquanto um marcador temporal de quanto tempo se passou do momento em que Chow vai embora de Hong Kong até seu retorno, ilustrando que sua vida continuou assim como continuou girando o mundo, com líderes mundiais fazendo visitas estratégicas para fora de suas fronteiras.

Entretanto, há aí nessa inserção também uma leitura que potencializa o cruzamento entre as imagens dos filmes de Wong Kar-Wai, sejam os ambientados nos anos 1960 que constrói a partir das experiências da sua infância, ou até mesmo aqueles que se passam muito longe da Ásia, como *Felizes juntos* e *Um beijo roubado*, e o processo histórico de Hong Kong. Muller afirma:

Esse fragmento de história real num filme que trata de questões afetivas pode parecer um mero acaso, uma mera marca identificatória do tempo na narrativa. Mas lembremos que a visita de De Gaulle marca o fim do processo colonialista europeu na Ásia. Wong Kar Wai nasceu em Shangai, mas foi criado em Hong-Kong, um dos últimos protetorados britânicos na Ásia. A maior parte de seus filmes tenta reconstruir a história de um tempo em que Hong-Kong viveu uma forte influência ocidental. Não é por acaso que os mambos de Xavier Cougat (que vinham através das filipinas, colônia espanhola), músicas de Dean Martin, tangos e costumes ocidentais povoam os filmes de Kar Wai. A questão do processo colonial e da ocidentalização está sempre colocada. Inclusive em *2046*: a pretexto de ser apenas uma ficção científica melodramática que acontece em *2046* (mas também uma referência ao número do quarto de hotel de *In the mood for love* em que a Sra. Chan e o Sr. Chow se encontram), a data

de 2046 também é aquela em que Hong-Kong deveria ser definitivamente anexada à República da China.¹¹²

E pode ser que seja justamente para esse ano longínquo que sejam endereçadas essas imagens de seus filmes: para a incerteza do futuro, mas também para as incertezas do passado, do processo de colonização que faz do território de Hong Kong um constante espaço de disputa, mas que pode, atravessado por imagens como as de Wong Kar-Wai, colocar à disposição desse embate uma outra alternativa, sem os totalitarismos cegos da história cronológica, sem a necessidade de ser fiel a uma identidade prescrita, já existente, mas com a capacidade de criar essa identidade a partir do conflito, sem nenhum remorso nostálgico mas ao mesmo tempo a partir de uma origem inexistente, que se cria, que se imagina.

Os filmes de Wong Kar-Wai se tornam, no pequeno espaço de tempo de duas horas – ou menos, em alguns casos – a névoa da qual Hong Kong é formada, da qual pode surgir, da qual está e estará, enfim, sempre surgindo.

¹¹² MULLER, Adalberto. *Ambiências afetivas em Amor à flor da pele de Wong Kar-Wai*. 2013. In: [n. 65 \(2013\): Dis-Placed Sights/Sites: Contemporary Perspectives on Film, Media and Literature](#)

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo, Cia das Letras, 2008.
- BADIOU, Alain. Para uma nova teoria do sujeito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BARTES, Roland. O Rumor da língua. Editora Martins Fontes.
- BENJAMIN, Walter. - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória- ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Editora Martins Fontes, São Paulo.
- BERNADET, J.-C. Acreditam os brasileiros nos seus mitos? - O cinema brasileiro e suas origens. *Revista USP*, (19), 17-23. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i19p17-23>, 1993.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and catastrophe – the passing of mass utopia in east and west*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. A poética dos Anjos Caídos: um estudo sobre o Cinema de Wong Kar-Wai. 2004. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, 2004.
- CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. The Ambivalent Identity of Wong Kar-Wai's cinema. 2009. 257 f. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos) – Université de Montreal, 2009.
- CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. O cinema de Hong Kong: do local ao transnacional. In: Fazendo Gênero 9- Diásporas, diversidades, deslocamentos. 2010. Disponível em: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277842863_ARQUIVO_CinemanacionalHK_completo_.pdf. Acesso em abril de 2021.
- CASSEGARD, Carl. Ghosts, angels and repetition in the films of Wong Kar-Wai. In: *Film international*, 2005.
- CHEUK, Pak Tong. Hong Kong new wave cinema (1978-2000). Intellect books, The university of Chicago press, Chicago, 2008.
- CHEUK-TO, Li. The return of the father- Hong Kong new wave and its chinese context in the 1980's. In: YAU, Ester. New chinese cinemas- forms, identities, politics. Cambridge University Press, 1994.
- COZARINSKY, Edgardo. Palacios plebeyos. Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. A CONFERIR.
- DELEUZE, Gilles. Imagem-tempo. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DIAS, Daniel Matos Moreira. Turbilhão de Lembranças em Neon: Amor, desejo e memória no cinema de Wong Kar-Wai. Niterói: Monografia apresentada ao Curso de

Comunicação Social do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, 2010.

FONOROFF, Paul. A brief history of Hong Kong Cinema. A Gateway to Chinese Literature and Culture. V. 29&30. P. 293-308. Hong Kong, (Spring and Autumn, 1988).

HANIS, William Travis; SANELLO, Frank. The Opium Wars: the addiction of one empire and the corruption of another. Source books INC, Naperville, 2002.

HEINZ, RENATA. Atmosfera em amor à flor da pele de Wong Kar Wai: O filme como experiência. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO), UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS, 2013.

JÚNIOR, Luiz Carlos Oliveira. 2046. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/2046.htm>. Acesso em abril de 2021.

LEE, Micky, WAI-MING, Silver. Wong Kar-Wai interviews. University press of Mississippi, 2017.

MULLER, Adalberto. *Ambiências afetivas em Amor à flor da pele de Wong Kar-Wai*. 2013. In: n. 65 (2013): Dis-Placed Sights/Sites: Contemporary Perspectives on Film, Media and Literature, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral. Cia das Letras, 1998.

PROMKHUNTONG, Wikanda. Wong Kar-Wai, 'cultural hybrid', celebrity endorsement and star-auteur branding. In: *Celebrity studies*, 5:3, Aberystwyth University, Wales, UK, 2014.

SANTANA, Rafael Rodrigues. A formação da Identidade de Hong Kong e seus impactos sobre o relacionamento com a República Popular da China. Trabalho de conclusão de curso em Relações Internacionais. Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

TANIZAKI, Jun'ichirō. Elogio da Sombra. Lisboa, Relógio d'água editores, 1999.

URRUTIA, Carolina. Todos los recuerdos son trazos de lágrimas. *la Fuga*, n. 1. Santiago, 2005. Disponível em: <https://www.lafuga.cl/2046/154>. Acesso em: abril de 2021.

YAU, Ester. Border crossing: Mainland China's presence in Hong Kong cinema. In: _____. *New chinese cinemas- forms, identities, politics*. Cambridge University Press, 1994.

YEH YUEH-YU, Emilie. *Translating Yingxi: Chinese Film Genealogy and Early Cinema in Hong Kong*. University of Michigan Press, 2018.

ZACCHI, André Piazzera. *Museu de caras Cozarinsky*. 2021. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, 2021.

FILMOGRAFIA

2046. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Productions, Paradis Films, Orly Films, Classic SRL, Shangai Film Corporation, Arte France Cinéma, France 3 Cinéma, ZDF-Arte. 2004 (127 min).

AMOR à flor da pele. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong: Jet Tone Productions & Paradis Films. 2000 (98 min).

AMORES expressos. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong. Jet Tone Productions. 1994 (98 min).

ANJOS caídos. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong. Jet Tone Productions. 1995 (96 min).

CINZAS do passado. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong. Jet Tone Productions, Beijing Film Studio, Tsui Siu Ming Production, Scholar Films, Pony Canion Inc. 1994 (100 min).

CONFLITO mortal. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong: In-Gear Films (102 min).

DIAS selvagens. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong: In-Gear Films. 1990 (97 min).

FELIZES juntos. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong. Block 2 Pictures, Jet Tone Productions, Seowoo Film Company, Prénom H Co. Ltd. 1997 (96 min).

O grande mestre. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong. Block 2 Pictures, Jet Tone Productions, Sil-Metropole Organisation, Bona International Film Group, Annapurna Pictures. 2013 (130 min).

UM beijo roubado. Direção de Wong Kar-Wai. Hong Kong. Block 2 Pictures, Jet Tone Productions, Studio Canal. 2007 (95 min).