

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL (IACS)
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

PROJETO EXPERIMENTAL

Turbilhão de lembranças em neon:

Amor, desejo e memória no cinema de Wong Kar-wai

Daniel Matos Moreira Dias

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação, habilitação em Cinema.

Orientador: Prof. José Carlos Monteiro

IACS \ UFF
NITERÓI
2010

Turbilhão de lembranças em neon:

Amor, desejo e memória no cinema de Wong Kar-wai

Daniel Matos Moreira Dias

Resumo

Turbilhão de Lembranças em Neon é um trabalho que tem como objetivo analisar as questões do amor, desejo e memória na filmografia do diretor chinês Wong Kar-Wai, a partir das teorias de Henri Bergson sobre a “realidade do espírito” e a “realidade da matéria” em relação a memória. Estudar esses sentimentos humanos a partir de sua percepção dos objetos, imagens, usando a visão de Kar-wai. Primeiro será delimitado o objeto de estudo. Após uma rápida biografia do trabalho do diretor, analisaremos a lembrança por Bergson. A seguir, nos introduziremos na realidade do cinema pelas teorias de Deleuze, também baseadas em Bergson, sobre a imagem-movimento e a imagem tempo. Feito isso, passamos para uma análise de alguns dos filmes do diretor. Para, por fim, analisarmos detalhadamente as constantes relações encontradas em seus filmes: os amores, o esquecer e o apaixonar.

Palavras-chave

Wong Kar-wai. Memória. Tempo. Bergson.

Sumário

1. Introdução a Wong Kai-wai

1.1 – Autobiografia em filmes

2. Tempo e memória em Bergson e Kar-wai

2.1 – Nós, aqui e agora

2.2 - Amarcord

2.3 - O mapa não é o território, mas ele é meu

2.4 - O amor é um guarda-chuva

3. Um cinema feito de lembranças

3.1 – Imagem-percepção, Imagem-afetação e Imagem-ação

3.2 – Imagem-lembrança e imagem-sonho

4. Recordações à luz de neon

4.1 – Dias Selvagens

4.2 – Amores Expressos

4.3 – Anjos Caídos

4.4 – Felizes Juntos

4.5 – Amor à Flor da Pele

4.6 – 2046

5. Formas do amor e do desejo

5.1 - Diferentes Amores

5.2 - Soluções para cada Amar

5.3 - Objetos que dizem tudo

5.4 – Espaços concretos de memória

6. Conclusão: um autor fiel à sua temática

7. Filmografia: títulos estudados

8. Bibliografia

Agradecimentos ao meu orientador José Carlos Monteiro e aos diretores Jim Henson e Terry Gilliam que através de seus filmes me introduziram as possibilidades do cinema.

1 – Introdução a Wong Kar-wai

O amor é uma questão de tempo. De nada adianta conhecer a pessoa certa cedo demais ou tarde demais. Se eu vivesse em outro tempo, em outro lugar, minha história talvez tivesse um final diferente - Wong Kar-wai, *2046*

Lembrar-me-ei dela? Na verdade, isso não importa. Para ela, eu fui um oasis na sua jornada pela vida. Eu espero que logo ela chegue ao seu destino e encontre o amor de sua vida. Nós todos precisamos de alguém. Encontrarei algum dia o meu? - Wong Kar-wai, *Anjos Caídos*

Wong Kar-wai é um proeminente diretor autoral do cinema contemporâneo chinês, e mais especificamente de Hong Kong, onde se impôs ao lado de inovadores como Tsui Hark, Ringo Lam e Patrick Tam. Desde fins dos anos 1980, após algum tempo de aprendizado escrevendo roteiros, Kar-wai obtém a oportunidade de revelar sua sensibilidade e seu poder de criar através de imagens um mundo próprio, um dos mais originais na *nouvelle vague* de Hong Kong. Com apenas meia dúzia de filmes, o cineasta se torna um verdadeiro autor, que enriquece de influências ocidentais uma temática tipicamente chinesa. Em filmes como *Dias Selvagens* (*Days of Being Wild*, 1990), *Amores Expressos* (*Chungking Express*, 1994), *Anjos Caídos*, (*Fallen Angels*, 1995), *Felizes Juntos* (*Happy Together*, 1997), *Amor à Flor da Pele* (*In the Mood for Love*, 2000) e *2046* (id., 2046) se evidencia a personalidade de um artista capaz de combinar a admiração pela nova geração francesa com o cinema poético italiano dos anos 60 e 70. As influências cinematográficas certamente são marcantes, mas a propósito dos filmes de Kar-wai poderíamos sem dúvida evocar as reflexões de Henri Bergson (1859-1941) sobre a “realidade do espírito” e a “realidade da matéria” mediadas pela memória. De fato, é em torno das idéias bergsonianas a respeito da imagem-movimento e do ilusionismo cinematográfico – idéias formuladas no célebre ensaio *Matéria e Memória*¹ – que pretendo desenvolver este trabalho, que aproxima o imaginário do artista chinês do pensamento do filósofo francês.

¹ *Matéria e memória* foi escrito em 1896, um ano depois do surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière. A edição com a qual trabalhamos aqui é a da Martins Fontes, de São Paulo. Publicada em 1990, ela foi traduzida da primeira edição da Presses Universitaires de France, em 1939.

Toda a filosofia de Bergson está centrada na concepção do movimento. A explicação do movimento e do tempo mobilizou esse pensador, que até 1878 estava voltado para as ciências exatas e as teses positivistas sobre o evolucionismo. Quando se distanciou do pensamento cientificista, Bergson dedicou-se inteiramente, com originalidade, a uma explicação do papel do tempo e do movimento em todos os aspectos da “realidade da matéria” e a “realidade do espírito” assinaladas acima. Com esta perspectiva, ele se colocou na linhagem de Parmênides, Heráclito e Aristóteles, Kent e Hegel. A principal contribuição de Bergson, aquilo que o diferenciou dos outros grandes filósofos, foi seu projeto de abordar, por assim internamente, o fluxo temporal – intuí-lo na sua duração. As reflexões de Bergson fundamentam--se num objetivo aparentemente simples: o retorno à experiência imediata, aquém das intermediações simbólicas que construímos entre nós e as coisas, ou mesmo entre nós e nossa personalidade, naquilo que ela tem de mais autêntico e profundo.

Quando escreveu *Matéria e memória* em 1896, Bergson demonstrava que não era mais possível opor o *movimento*, como realidade física no mundo exterior, à *imagem*, como realidade psíquica na consciência. Esse entendimento levará o filósofo Gilles Deleuze (1985, p. 7) a afirmar que “a descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento, e, mais profundamente, de uma imagem-tempo” foi de tal riqueza que até hoje podemos explorá-la, desenvolvê-la sob inúmeros aspectos. O próprio Deleuze a utiliza como matriz dos seus notáveis ensaios *Cinema: a imagem-movimento* e *Cinema: a imagem tempo*², nos quais examina uma variedade de grandes diretores e filmes antigos e contemporâneos numa perspectiva declaradamente bergsoniana.

Alguns desses aspectos são desenvolvidos nesta abordagem de Wong Kar-wai, principalmente no modo como este cineasta entrelaça o amor e o desejo com uma necessidade de esquecer e/ou repetir os eventos, num ciclo de eterno retorno. Juntamente com esses impulsos, temos ainda um elemento significativo nos filmes de Kar-wai: o da viagem por espaços, por uma geografia habitada por seus personagens, que parecem estar sempre em trânsito - na vida, nas emoções, nos lugares. Essa viagem, esse deslocamento espacial, segundo a interpretação lúcida de Elizabeth Wright (2009), indicaria uma tentativa do diretor de esquecer ou reconstituir momentos passados. Na sua análise, que me ajudou a entender o objeto do meu estudo, fica claro que

² Ver *Cinema: a imagem-movimento* e *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Noções de identidade e uma fusão sempre presente entre Ocidente e Oriente encontram contexto nos temas do amor, solidão e alienação que tomam os seus protagonistas. A tensão entre o passado e o presente é ligada à memória e ao desejo, tempo, espaço e ambiente. (WRIGHT, edição 51, 2009)

Tudo não passa de um eterno ciclo de esquecimento e reconhecimento do amor, com personagens que sempre estão ou esquecendo, ou se apaixonando por alguém. Sendo que os personagens que se apaixonam, se envolvem com pessoas que, por diferentes motivos, estão querendo esquecer – outros amores, outras situações, outros lugares. E entre idas e vindas ao passado, todo esse ritual é representado com muita inteligência: o cineasta monta suas narrativas como se fossem ciclos de planos com músicas e cores que, no seu eterno retorno, mostram a evolução dos sentimentos - e mostram em particular como aquele que se apaixonou é obrigado a esquecer, e obriga outros, que se apaixonaram por ele, a fazerem o mesmo. Essas narrativas de eterno retorno amoroso, emocional, são banhadas de influências ocidentais: músicas, lanchonetes, neons, filmes; transmutados para a realidade do diretor – a realidade de um imigrante que constrói uma casa longe de casa, sem jamais ter tido realmente uma casa.

O principal fio condutor da experiência humana, dos personagens e dos temas nos filmes que vou estudar é a *memória* – que é o que realmente nos permite perceber o mundo como o percebemos. É esta a razão para o desenvolvimento desta monografia: usar a perspectiva de Wong Kar-wai sobre o amor, através das análises de Bergson sobre a memória, para melhor compreender essa experiência humana. Pois como indica Bergson, a percepção humana é construída através da influência do espaço em que habitamos. E, aspecto mais pertinente, a percepção é determinada por imagens:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 1990, p. 20)

Dessa percepção do universo por meio de imagens de um caleidoscópio, Bergson conclui que vivemos eternamente no instante presente, o instante presente que

compomos com cada ação, com cada decisão, com cada momento a ser construído pela realidade em que estamos inseridos – nossos movimentos no espaço. Porém, segundo Bergson, este instante presente seria uma cachoeira de percepções sem significado se não houvesse a lembrança, uma corrente de percepções acumuladas e associadas entre si – idéias. O instante presente ainda impera como a única realidade que podemos vivenciar, mas sobre ele afluem um monte massificado de lembranças – movimentos passados. Esses movimentos passados seriam lembranças provenientes de uma galeria infinita registrada em nossa memória – “sinapses neurológicas”, como as denomina Bergson. Somos parte da realidade de que participamos – uma realidade que determinamos com nossa subjetividade provinda da nossa capacidade de brincar com as percepções. Outro dado importante, muito apreciado por Deleuze: causamos movimento e somos movimentados. Porém nos movimentamos através de um acúmulo de percepções passadas, como indica Bergson numa passagem que procuro sintetizar assim:

O que constitui o mundo material, dissemos, são objetos, ou, se preferirem, imagens, cujas partes agem e reagem todas através de movimentos umas sobre as outras. E o que constitui nossa percepção pura é, no seio mesmo dessas imagens, nossa ação nascente que se desenha. A atualidade de nossa percepção consiste portanto em sua atividade, nos movimentos que a prolongam, e não em sua maior intensidade: o passado não é senão idéia, o presente é ideo-motor. Mas eis aí o que se insiste em não ver, porque se toma a percepção por uma espécie de contemplação, porque se lhe atribui sempre uma finalidade puramente especulativa, porque se quer que ela vise a não se sabe qual conhecimento desinteressado: como se, isolando-a da ação, cortando assim seus vínculos com o real, ela não se tornasse ao mesmo tempo inexplicável e inútil! A partir daí, toda diferença é abolida entre a percepção e a lembrança, já que o passado é por essência o que não atua mais, e que ao se desconhecer esse caráter do passado se é incapaz de distingui-lo realmente do presente, ou seja, do atuante. (BERGSON, p. 72)

Temos então, a partir dessas observações de Bergson, um conjunto de matérias e de imagens, de lugares e de idéias que permitirão uma abordagem de filmes de Wong Kar-wai, acompanhando os movimentos dos seus personagens pelo espaço através do seu desejo. Movimentos – amores, felicidades, perdas, desilusões, arrependimentos – marcados por seus movimentos passados, um turbilhão de lembranças pintadas ou visualizadas em neon. Esse “neon” é uma imagem característica da forma em Kar-wai e

foi elaborada com a ajuda do fotógrafo Christopher Doyle e, naturalmente, com a experiência do diretor na área de design. “O que faz dele um genuíno grande diretor é o fato de a sua fusão de velocidade, cor e visão sempre estar ligada ao desejo, que dita ambas a forma e o sujeito do seu trabalho” (JONES, p. 22). Seus filmes mostram como através de nossas lembranças e representações tanto somos e compomos os espaços, como somos e compomos aqueles com quem entramos em contato.

1.1 – Autobiografia em filmes

Kar-wai costuma afirmar que seus filmes não têm um caráter autobiográfico e recomenda aos pesquisadores que não busquem comparações entre os personagens que põe na tela e a sua vida pessoal. Trata-se de um modo de despistar os críticos, porque, com certeza, há uma enormidade de elementos pessoais nos seus filmes. Vejamos um pouco da sua história, que contém dados reveladores do seu “autobiografismo” cinematográfico. Nascido em 1958 Xangai, na China continental, Kar-wai mudou-se para Hong Kong com a mãe em 1963. Tornou-se um imigrante, um chinês deslocado de seu espaço de origem como muitos dos seus personagens. Como aponta Tony Rayns ao falar de *Dias Selvagens*: “Como Wong e William Chang, o personagem é um garoto de Xangai, criado na Hong Kong cantonesa; assim ele deve representar o deslocamento que eles sentiram como crianças nos anos 60” (RAYNS, p. 36).

A Hong Kong que ele habitou nos anos 60 seria palco mais tarde da sua trilogia principal: *Dias Selvagens*, *Amor à Flor da Pele* e *2046*. Uma cidade globalizada, parte do Império Britânico, um centro comercial para onde afluíam pessoas de todos os lados, tanto da Ásia, como de fora, de todas as origens, sob forte influência da cultura americana, com seus filmes e suas músicas. Nos anos 60, quando estourava na Europa a *nouvelle vague* francesa com suas experimentações, o diretor descobria Hong Kong e, junto com a mãe, se tornaria um aficionado pelo cinema. Nos anos 70, cursa desenho gráfico na Politécnica de Hong Kong, influência que também poderá ser notada no cenários dos seus filmes, na sua noção de espaço e na relação desses com seus personagens. Nos anos 80, entra num programa de formação de escritores de um canal de TV, se dedicando logo em seguida unicamente a essa carreira. Segue para a produtora do ator Alan Tang, e nesse período escreve dezenas de roteiros para os mais

variados gêneros, sempre com uma veia comercial. Uma experiência comparável com a de muitos diretores dos anos 60 e 70 que, na Hollywood de então, trabalhavam para Roger Corman em busca de uma chance.³

Kar-wai não demoraria muito nessa função e logo estrearia na direção, com *As Tears Go By*, em 1988. Esse filme seria o primeiro de uma trilogia escrita para seu amigo Patrick Tam, que só dirigiria a terceira. Inspirado em *Caminhos perigosos* (*Mean Streets*, 1973) de Martin Scorsese, tinha caráter eminentemente popular, mas já mostrava algumas escolhas estéticas que desenvolveria mais tarde. “*As Tears Go By* foi um filme de estréia com alma e boas interpretações, que devia muito a *Mean Streets* por sua trama e seus três protagonistas, mas ainda assim mostrava lances de originalidade no energizado trabalho de câmera na mão de Andrew Lau com seus climaxes em stop-motion” (RAYNS, p. 35). Em seguida, Kar-wai faz seu primeiro filme autoral, *Dias Selvagens*, em 1990. O título original é *A Fei Zehengzhuan* - o mesmo título dado em Hong Kong a *Juventude transviada* (*Rebel without a Cause*), de Nicholas Ray, estrelado por James Dean. O fracasso de *Dias selvagens* na bilheteria custou muito dinheiro para sua produtora, mas, por outro lado, lhe rendeu elogios da crítica, sendo considerado um dos melhores filmes da produção local. Embora ignorado pelo público, Kar-wai foi encorajado pelos críticos a aderir em definitivo ao cinema autoral. Com essa decisão, “esqueceria tudo o que aprendeu de ruim na década passada na indústria cinematográfica e televisiva e viraria as costas para uma atividade em que era constrangido a desenvolver roteiros banais para filmes de gênero.” (RAYNS, p. 36)

A seguir, Kar-wai monta com Jeffrey Lau, muito ligado ao cinema comercial, a produtora Jet Tone, na qual faria a maioria de seus próximos filmes. “Wong foi um dos primeiros cineastas de Hong Kong a estabelecer sua própria produtora, pois concluiu que só desse modo poderia ter total controle de seus projetos - e fazer filmes à sua maneira, seguindo um processo de tentativa e acerto” (RAYNS, p. 35). A primeira produção da Jet Tone foi um épico, *Cinzas do Tempo* (*Ashes of Time*), que visava o público do gênero de artes marciais, mas com preocupação estética. No entanto, as filmagens se estenderam além do planejado, devido ao exigente processo criativo do diretor, às constantes refilmagens e aos gastos excessivos: o filme estourou o orçamento

³ Considerado o “rei” dos filmes classe B dos anos 50 e 60, Corman produzia em série, com baixo custo e muita rapidez, fitas de terror, *westerns*, *gangsters*, ficção científica e aventura destinadas a um público pouco exigente (sobretudo nos *drive-ins*). Na sua companhia, tiveram oportunidade futuros diretores de prestígio como Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Monte Hellman e Dennis Hopper.

e acabou fracassando na bilheteria. Para se descontrair durante a produção desse épico custoso e demorado, Kar-wai começa a fazer alguns filmes de baixo orçamento e menos esforço criativo: *Amores Expressos* e *Anjos Caídos*. A experiência foi bem sucedida e em 1997, com um filme feito na mesma linha, *Felizes Juntos*, ele obtém êxito no Festival de Cannes. A narrativa sobre um casal gay de chineses vivendo em Buenos Aires acaba cristalizando sua forma de direção, que dispensa maiores preocupações de produção e libera a imaginação. Kar-wai descobre que precisa de tempo para capturar com a câmara momentos delicados, sensíveis. Os roteiros, soltos, deixam espaço para improvisações e experimentações. Não há nenhuma expectativa sobre orçamentos (pois os filmes custam pouco) ou cumprimento de prazos (as datas de encerramento das filmagens eram continuamente prolongadas). Em compensação, a criatividade aparecia.

Quando em 2000 retoma o tema do amor no cenário da Hong Kong dos anos 60, com *Amor à Flor da Pele*, Kar-wai já tem o dizer e já demonstra ter um estilo próprio. Com este novo filme sobre desencontros sentimentais, sobre um amor que se forma simultaneamente, mas que não pode se concretizar devido à situação que está inserido, o diretor se projeta internacionalmente. Essa projeção se confirmaria em *2046*, filme que fez simultaneamente com *Amor à flor da pele* e que retoma vários dos seus temas anteriores: desencontros, lembranças, esquecimentos, situações-limites. Somente que agora com um visual de impacto, que atrai a atenção de Hollywood. Em 2007, os americanos compram *2046* e acenam com contratos milionários para que faça nos States o mesmo que fazia em Hong Kong. O resultado deixa a desejar, pois Kar-wai se limita em *My Blueberry Nights* a pausterizar seus filmes para consumo nos EUA. A experiência mexe com o sentimento e a forma de agir do diretor, pois

[...] as perguntas e respostas são infinitas para Wong enquanto ele tenta mapear o território dos seus estrangeiros apaixonados. O status de Wong como um autor pós-moderno aparenta se aprofundar por momentos que são ligados pela história e por questões pessoais, mesmo que diretamente ou indiretamente. (WRIGHT, n. 51, 2009)

Em solo americano e trabalhando para a indústria, mesmo com relativa liberdade por causa do seu prestígio, o cineasta naturalmente não estava tão à vontade quanto em Hong Kong, onde podia experimentar tudo sem risco de errar. Daí a decepção de muitos que não acharam em *My Blueberry Nights* o universo típico do autor – um universo que, aliás, Rains definiu como

[...] Uma mistura oblíqua de um imaginário autobiográfico, um comentário social de Hong Kong, uma inspirada releitura da cultura pop e a exploração dos espaços entre a solidão, uma solitude e solipsismo existencial foram o padrão para todos os filmes subseqüentes de Wong (após *As Tears Go By*) O mesmo pode ser dito no uso de atores ultra-carismáticos no que podem ser considerados essencialmente papéis por personalidade, a preferência do visual sobre o verbal e o esparsos mais potente uso de voiceovers para iluminar as brechas entre o pensamento e a ação. (RAYNS, p. 36)

Sua filmografia revela, enfim, a personalidade de um artista que passou muito tempo questionando, sentindo, pensando o amor. Esses sentimentos e reflexões não são jogados linearmente na narrativa, como na maioria da produção desse tipo. Kar-wai trabalha seus filmes como um quebra-cabeça, como um jogo de armar em que a composição do resultado depende da escolha das peças acertadas, porque muitas parecem não se encaixar. Na explicação de Tony Rains, o diretor é moderníssimo, não é um “*bricoleur* pós-moderno”, interessado apenas na estrutura formal: “Seu trabalho lida com emoções primárias, não com ecos de emoções secundárias; ele se importa com sentimentos, não com gestos culturais.” (RAYNS, p. 36)

2 - Tempo e memória em Bergson e Kar-wai

Antes de passarmos à análise dos filmes de Kar-wai, aproveitemos para assinalar o modo como o cineasta percebe a realidade material em que está inserido. Essa realidade tanto pode ser a do presente (em Hong Kong, nos Estados Unidos, na Argentina) ou a do passado (a China), pouco importa. O que interessa é o processo como o diretor visualiza sua relação com o real. Neste aspecto, adotemos como referência inicial o ponto de vista de Bergson que, com síntese admirável, indicava: “A matéria, para nós, é um conjunto de *imagens*”. Nossa existência, o modo como vemos e interagimos com as pessoas, estão determinados por um mundo concreto de matéria, de objetos, imagens, exteriores a nós, no qual nós também somos um objeto, imagem. “Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe.” (BERGSON, p. 14)

Poderíamos ficar com essas reflexões de Bergson, para seguirmos adiante na abordagem da realidade de Kar-wai. Mas vale observar ainda um tópico relativo à realidade, como ela é vista pelo filósofo. A realidade, diz Bergson, apesar de poder ser analisada em particulares, é produto de tudo que contém. Todos os seus objetos são interdependentes, estão ligados entre si. Logo, tudo aquilo que contactamos, que percebemos, tanto cria sua realidade em nós (o registro de sua presença em nossos neurônios) como tem sua realidade criada por nós (numa representação que podemos constituir com a sua presença). Esse fluxo de percepções dos objetos e das pessoas ao nosso redor é determinado pelo movimento das coisas e pelo nosso movimento: "A percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover." (BERGSON, p. 44) Assim, através do movimento, as imagens começam a se distinguir umas das outras, e com essa distinção criam a possibilidade de associações entre elas, de representações. Esclarecendo: a representação vem de fora e de dentro.

[...] Nossa representação começa sendo impessoal. Só pouco a pouco, e à força de induções, ela adota nosso corpo por centro e torna-se nossa representação. O mecanismo dessa operação, aliás, é fácil de compreender. À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável. Devo portanto fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens. (BERGSON, p. 46)

Dessas observações, deduzimos que tudo, na formulação de Bergson, está interligado em termos de *imagem-tempo* e *imagem-movimento*. Com efeito, como seres humanos nossa relação com o movimento se amplia e se intensifica graças à nossa capacidade de *ação*, à maneira como interagimos com as coisas ao nosso redor através dos sentidos - seja por meio da visão, do tato, do olfato ou da audição. Essa capacidade de ação difere daquela dos animais irracionais, pois dispomos da razão - uma razão que dita nossa maneira de agir e de perceber. Bergson explicita isso ao afirmar que "a percepção [...] mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Quanto maior a capacidade de agir do corpo [...], mais vasto o campo que a percepção abrange." (BERGSON, pág. 58) Como a argumentação do filósofo deixa claro, as percepções, em estado puro, nada significariam, pois são uma extensão em nós dos objetos que percebemos. O importante é a nossa habilidade de racionalizar essas percepções, registrando-as e associando-as. Só nesse caso é que elas se tornam realmente nossas, passam a fazer parte da nossa existência. Nesse processo, a lembrança

ocupa um lugar especial, na medida em que cria a nossa realidade, em que produz representações. Assim, diz Bergson (p. 69), o ato de "perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar." Aonde tudo isso nos conduz então ao cinema de Kar-wai? Mais uma vez adiemos o começo da nossa análise para fundamentar, apoiando-nos em Bergson, a questão da percepção, do corpo, da memória, do movimento.

2.1 – Nós, aqui e agora

Bergson comenta que nós desenvolvemos mecanismos afim de perceber o movimento dos objetos ao nosso redor, e passamos a ter uma relação de interdependência com eles. De que maneira acontece essa interdependência? Através da percepção, da visão. Nossa percepção pura dos objetos ao nosso redor se dá a partir do primeiro contato visual com eles. É a partir dessa percepção que construiremos as representações que nos permitirão interagir com outros objetos semelhantes, por fim, os generalizando e assim os transformando em idéia. Logo, apesar de no instante presente percebemos no exterior nossas representações, essas não poderiam existir caso não houvesse aquela percepção pura inicial. A este respeito, vejamos uma explicação bastante elucidativa de Bergson:

Quando um corpo estranho toca um dos prolongamentos da ameba, esse prolongamento se retrai; cada parte da massa protoplasmática é portanto igualmente capaz de receber a excitação e de reagir contra ela; percepção e movimento confundem-se aqui numa propriedade única que é a contratibilidade. Mas, à medida que o organismo se complica, o trabalho se divide, as funções se diferenciam, e os elementos anatômicos assim constituídos alienam sua independência. Num organismo como o nosso, as fibras ditas sensitivas são exclusivamente encarregadas de transmitir excitações a uma região central de onde o estímulo se propagará por elementos motores. Parece portanto que elas renunciaram à ação individual para contribuir, na qualidade de sentinelas avançadas, às evoluções de corpo inteiro. Mas ainda assim permanecem expostas, isoladamente, às mesmas causas de destruição que ameaçam o organismo em seu conjunto; e, enquanto esse organismo tem a faculdade de se mover para escapar ao perigo ou para reparar suas perdas, o elemento sensitivo conserva a imobilidade relativa à qual a divisão do trabalho o condena. Assim nasce a dor, que não é, para nós, senão um esforço do elemento lesado para repor as coisas no lugar - uma espécie de tendência motora sobre um nervo sensitivo. Toda dor consiste portanto num esforço, e num esforço impotente. Toda dor é um esforço local, e esse próprio isolamento do esforço é a causa de sua impotência, porque o organismo, em razão da solidariedade de suas partes, já não é apto senão para os efeitos de conjunto. É também por ser local que a dor é absolutamente desproporcional ao perigo que corre o ser vivo: o perigo

pode ser mortal e a dor pequena; a dor pode ser insuportável (como uma dor de dentes) e o perigo insignificante." (BERGSON, p. 56)

Nesse trecho, começamos a ver também uma distinção nos nossos mecanismos de reconhecimento das percepções, uma distinção que se fará essencial para experiência humana, já que não percebemos através de nossos órgãos motores, mas sim através de nosso cérebro. Distinção também analisada por Deleuze:

Bergson distingue dois tipos de “reconhecimento”. O reconhecimento automático ou habitual (a vaca reconhece o capim, eu reconheço meu amigo Pedro...) opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis. [...] De certo modo, estamos sempre nos afastando do primeiro objeto: passamos de um objeto a outro, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, num único e mesmo plano. [...] Bem diferente é o segundo modo de reconhecimento, o reconhecimento atento. Aí, desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la. Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair “alguns traços característicos”. E recomeçamos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. Em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos. (DELEUZE, 1990, p. 59)

Assim, não somos meramente imagens entre outras imagens, somos uma imagem com a habilidade de perceber as outras imagens ao nosso redor. Desenvolvemos uma série de mecanismos que nos permitam perceber e interagir, às vezes quase instantaneamente, com as imagens ao nosso redor, de criar relações com eles únicas a nossa espécie. E como apontou Deleuze, podemos criar camadas nesse nosso reconhecimento habitual, habitado por nossas representações. Podemos perceber novos detalhes daquilo que já percebemos – o que será analisado mais à frente, quando entrarmos mais profundamente no desenvolvimento das representações.

Uma pessoa parada no espaço, segundo as análises de Bergson, será afetada pelos fótons a baterem em seus olhos, pelas vibrações sonoras a baterem nos seus ouvidos, pela pressão do ar a bater em sua pele, pela própria quantidade desse ar e de outras substâncias a lhe invadirem os pulmões, pela gravidade da terra na qual sobre se encontra. Afetações que nada dizem aos mecanismos as quais as percebem, mas que serão levadas ao cérebro e interpretadas. No cérebro nascem as cores, nascem os formatos, nascem os sons, e é também dele que nascem as respostas a essas afetações, algumas automáticas, como uma fechar de olhos na presença de muita luz, outras

conscientes como o tocar de uma rosto de alguém que se ama. Nossa realidade é dependente dos objetos exteriores, mas ao mesmo tempo não passa de um holograma a ser constantemente rodado em nosso cérebro. Nossa realidade, como podemos também buscar em trabalhos de *Robert Anton Wilson*⁴, para expandir no pensamento de Bergson, é a que podemos filtrar através dos mecanismos que desenvolvemos afim de interpretá-la. É uma realidade única a nós, mamíferos, *homo sapiens*. Uma realidade única a nós, mas que também é única para cada indivíduo, pois não somos só movidos por mecanismos de pergunta e resposta, não somos robôs automáticos, também temos a capacidade de lembrar, e assim, de acumular percepções e associá-las entre si, cada um a sua forma - é o que dá vida a subjetividade. Não percebemos como uma *tabula rasa*, percebemos pelo que lembramos, e lembramos de tudo aquilo que podemos perceber através das camadas de nosso interesse.

2.2 - Amarcord

É a nossa capacidade de registrar o que aprendemos em nossa memória que nos permite interagir com o mundo, produzir ações perante o movimento, como saber que se pode fechar os dedos e aplicar certa pressão a fim de agarrar um certo objeto. Porém, não só registramos o que percebemos, não só aderimos a essas percepções respostas automáticas, também fazemos associações com outras percepções, criamos novas representações do que nos afeta. Como assinala Bergson: construímos nossa realidade a partir da distinção dos movimentos ao nosso redor, da nossa possibilidade de ação perante esse movimento e da reação que recebemos dele.

"Que existem, num certo sentido, objetos múltiplos, que um homem se distingue de outro homem, uma árvore de outra árvore, uma pedra de outra pedra, é incontestável, uma vez que cada um desses seres, cada uma dessas coisas tem propriedades características e obedece a uma lei determinada de evolução. Mas a separação entre a coisa e seu ambiente não pode ser absolutamente definida; passa-se, por gradações insensíveis, de uma ao outro: a estrita solidariedade que liga todos os objetos do universo material, a perpetuidade de suas ações e reações recíprocas, demonstra suficientemente que eles não têm os limites precisos que lhes atribuímos. Nossa percepção desenha, de certo modo, a forma de seu resíduo; ela os delimita no ponto em que se detém nossa ação possível sobre eles, e em que eles cessam, conseqüentemente, de interessar nossas necessidades. (BERGSON, p. 246)

⁴ Filósofo e psicólogo americano, que em livros como *A Ascensão do Prometheus* e *Psicologia Quântica*, integra e expande as psicologias freudianas e junguianas.

A luz vermelha de um abajur num quarto de hotel em Hong Kong na década de 60 não é a percepção *pura* de uma luz vermelha. É um escolher entre um emaranhado de lembranças da cor vermelha, de tonalidades, de origens, de momentos em que o vermelho foi significativo, das lembranças que produziu quando foi de algum interesse em nosso campo de percepção. Talvez seja um vermelho de sangue a lembrar o pingar da carne do açogue de um tio, ou talvez o vermelho de uma maçã dada a uma professora, ou, quem sabe ainda, o vermelho do vestido de uma cantora de cabaré por quem um dia um homem se apaixonou. Talvez seja mesmo uma cor sem muito significado, mas ao qual acabará de se aderir um novo naquele exato instante no quarto. Podemos associar um prato com bife, arroz e batatas fritas à necessidade de satisfazer a fome, mas também o podemos associar ao carinho da pessoa que o preparou. O objeto exterior à reação química interior. O perfume de camomila sentido num ônibus, ou numa fila de banco, ou num frasco dentro de uma loja de perfumes, sempre será a lembrança do sorriso de uma garota que foi embora, antes de você ter lhe dito o quanto a queria ao seu lado. Nossa memória nos dá uma infinita capacidade de criar representações e desta maneira acabamos por habitar em muitos mundos diferentes.

As pessoas gostam de coisas frescas. Você tem noção do que vai numa lata de abacaxi? A fruta precisa ser cultivada, colhida, fatiada, e você vai e joga ela fora! Como você acha que a lata se sente sobre isso? - Wong Kar-wai, *Amores Expressos*

Vivemos, logo lembramos. E nosso presente nada mais é, como o compreende Bergson, do que a leitura do livro da realidade a partir do vocabulário das nossas lembranças. Um vocabulário que começa a se formar no útero e vai ganhando novas palavras a cada instante de nossa vida, cada instante a ser produzido a partir do que veio antes. Na gramática da nossa existência, a ordem ou a desordem se coloca assim: nascemos, comemos, engatinhamos, temos carinho, ou somos maltratados; temos o amor, ou a dor e o sofrimento, nos apaixonamos e conhecemos a paixão de um outro, ou nos iludimos e conhecemos a indiferença, ou o desprezo; conhecemos a felicidade, ou a tristeza, caímos, nos levantamos e tentamos de novo, erramos, desistimos, ou avançamos, nos tornamos indiferentes, ou nos iludimos mais uma vez; sonhamos, lutamos, somos traídos, traímos a nós mesmos e traímos a um outro, nos arrependemos, caminhamos

mais um pouco, acertamos, temos prazer, perdemos alguém querido, conhecemos alguém novo, somos feridos e pisados, pisamos e ferimos, criamos vida, temos esperanças, projetamos esperanças, nos conformamos, não aceitamos, enfim, vivemos.

2.3 - O mapa não é o território, mas ele é meu

Nossa memória nos permite viver num mundo subjetivo, cheio de representações únicas criadas a partir de nossa história. Um mundo único para cada um que lembra. Um mundo em que percebemos unicamente aquilo que nos interessa. "O movimento real é antes o transporte de um estado que de uma coisa." (BERGSON, p. 237) Percebemos o movimento que nos interessa, percebemos os particulares que nos dizem respeito.

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. (DELEUZE, 1990, p. 31)

Um sedutor, como podemos ver nos filmes de Kar-Wai, andará pela rua a notar belas mulheres. Na presença delas, ele saberá interpretar um molhar de lábios, um mexer no cabelo, um olhar fixo de desejo, ou um desviado de timidez e insegurança, o passar de uma mão no braço, ou um reclinar para frente, o relatar de uma lembrança de um amor perdido, como um sinal de uma falta a ser preenchida, um falar alto e desenfreado, como um pedido de atenção. Detalhes registrados em sua memória, que passarão totalmente despercebidos a um homem que não fez das mulheres seu ponto de interesse. O outro pode olhar para as mesmas mulheres e achá-las bonitas, e como seu ponto de interesse é a matemática, falar sobre isso, e entediá-las até a morte, sem realmente notar que o está fazendo, já que logaritmos lhe são tão interessantes. O primeiro passará à noite com a mulher que conheceu em seu quarto de hotel, número 2047, o segundo, beberá um pouco no bar e irá para casa se masturbar. Porém, apesar disso ambos ainda estarão presentes na mesma realidade, só que seus mapas dessa realidade não são os mesmos.

O mapa nada mais é do que as representações criadas por um indivíduo para interpretar os movimentos da realidade. Representações que não necessariamente

podem lhe ser conscientes, podem ser fruto do seu meio, da sociedade, das lembranças que constituiu dentre desta. "O que chamamos ordinariamente um fato não é a realidade tal como apareceria a uma intuição imediata, mas uma adaptação do real aos interesses da prática e às exigências da vida social" (BERSON, p. 213).

Seu primeiro amor foi uma jovem atriz de cabaré que se maquiava ao extremo. Ele teve de ir embora, mas prometeu voltar para ela, para que se casassem. Ela não o esperou, casou e morreu de cólera. Ele passou o resto da vida à procura de jovens atrizes, e na cama, ele queria elas todas extremamente maquiadas. Podemos criar as nossas representações, mas os objetos exteriores também se forçam sobre nós sem percebemos conscientemente. Como mostra Kar-wai em seus filmes, uma música tocando no rádio num momento de tristeza pode se associar por essa tristeza pelo resto de nossas vidas. Quando toca, nos sentimos tristes. E quando nos sentimos tristes, sentimos a necessidade de tocá-la. Assim, o sentimento que era uma resposta automática a uma reação química, por sua vez resposta a uma representação como a perda de alguém, acaba por virar também uma representação em si só. Passa a ser a tristeza pela representação da tristeza e não mais a tristeza pela perda de alguém. Um homem pode amar e perder a quem amou, e viver o resto da vida não buscando criar um novo amor, mas sim a representação daquele amor que sentiu, com todas as representações que se aderiram ao seu sentimento original. O passado acaba por comandar o presente.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, p. 280)

2.4 - O amor é um guarda-chuva

Chovia, seu guarda-chuva estava velho e não funcionava mais. Ela conhecia um lugar para comprar um novo. Foram lá os dois a comprá-lo de mãos dadas. Ela foi embora. Ele mudou de profissão, mudou de roupas, ganhou um bigode, mudou suas próprias idéias sobre a vida, mas do guarda-chuva não consegue se livrar. O guarda-

chuva está velho e enferrujado, é uma batalha para abri-lo, já o recosturou em diversas partes, e o cabo às vezes solta na mão, mas ele continua o carregando para todo lado que vai. Pois é um bom guarda-chuva, ainda o protege das torrentes da chuva. Só porque está um pouco usado não há razão de jogá-lo fora como o foi a sua mão. Ele só precisa de carinho e cuidado, de um certo esforço em consideração ao seu próprio esforço de ainda proteger da chuva. Proteger da chuva como nos bons tempos em que os dois estavam sob ele, um com o braço ao redor do outro, sorrindo, se beijando, juntos, cuidando um do outro.

Você perdeu muito peso, sabe. Você costumava ser tão gordinho. Tenha mais confiança em si próprio. (para um pano de pratos gasto) – Wong Kar-wai, *Amores Expressos*.

Como Bergson vê, não só vivemos cada um em nosso próprio mundo, mas a cada instante e constantemente o criamos e recriamos. Acorde de manhã e decida que há uma conspiração para usar camisas verdes naquele dia. Saia na rua e lá estarão por todos os lados pessoas usando camisas verdes. Elas sempre estiveram lá na realidade, mas só agora você decidiu as perceber, dar um conteúdo subjetivo à sua presença. O guarda-chuva também sempre esteve lá, tanto nos momentos bons, quanto nas brigas, tanto nos sorrisos quanto nas lágrimas. Mas no instante presente ao olhar para aquele velho guarda-chuva tudo que há é um sentimento de perda, perda daqueles bons momentos ao lado dela. Não há brigas, não há frustrações como no tempo em que realmente estava ao seu lado, pois essas coisas não lhe importam no instante presente, só o bom que tiveram juntos. Esse instante presente é o de uma mão vazia e de um guarda-chuva velho, feito de uma ausência a ser preenchida por um grupo de lembranças escolhidas de representações selecionadas no presente que não estavam lá quando foram percebidas. Ame no presente, e tudo que lembrará serão momentos para amar. Odeie no presente, e tudo que lembrará serão momentos para odiar. A necessidade presente é que moldará a partir das lembranças como a realidade será percebida.

Nossas necessidades são portanto feixes luminosos que, visando a continuidade das qualidades sensíveis, desenham aí corpos distintos. Elas só podem satisfazer-se com a condição de se moldarem nessa continuidade um corpo, e depois de delimitarem aí outros corpos com os quais este entrará em relação como com pessoas. Estabelecer essas relações muito particulares entre porções assim recortadas da realidade sensível é justamente o que chamamos viver. (BERGSON, p. 233)

O amor é uma construção cravada na carne, um livro a ser escrito com lembranças que têm de ser constantemente renovadas afim de não se exaurir no instante presente, e caso se exaura, resta uma série de cicatrizes deixadas na memória de momentos e sentimentos. Cicatrizes que nunca podem ser fechadas pela tentativa de repeti-lo em novas situações. Pois novas representações podem ser criadas a partir de novas experiências no instante presente, mas essas mesmas representação não poderão ser reproduzidas além da memória em um tempo futuro, não poderão ser materializadas em novas ações na realidade. Não importa o quanto quem as lembre tente as reproduzir. Como um homem que um dia amou uma mulher no Camboja, a perdeu, e agora vive a tentar reproduzir o mesmo que sentiu por ela a cada nova mulher que encontra.

Ele lembra desses anos perdidos como se estivesse olhando através de um vidro empoeirado, o passado é algo que ele pode ver, mas não tocar, e tudo que ele vê é manchado e indistinto – Wong Kar-wai, *Amor à Flor da Pele*.

O ser humano, enfim, é um ser que lembra e vive de suas lembranças. É uma máquina de criar lembranças. E é esse ser humano que será tratado nos filmes de Wong Kar-wai, a caminhar por metrópoles cheias de pessoas, luzes e música, a criar e viver das lembranças de tudo ao seu redor, como será visto na análise direta de seus filmes.

3 - Um cinema feito de lembranças

O cinema, como o analisa Gilles Deleuze, em seus livros *Cinema: Imagem-Movimento* e *Cinema: Imagem-Tempo*, não é apenas uma seqüência de vinte quatro quadros por segundo, mas um movimento que se relaciona diretamente com nossa percepção. O cinema nos dá uma seqüência de movimentos, nos afetando com significados, tendo a possibilidade de até criar novos significados a partir de sua construção de imagens, significados além do próprio movimento. Uma relação de imagens que Deleuze divide em cinco grupos: *imagem-percepção*, *imagem-afetação*, *imagem-ação*, *imagem-lembrança* e *imagem-sonho*. Todas a afetar diferentemente a nossa relação com a realidade representada na tela. Instrumentos que serão usados amplamente por Wong Kar-wai no seu contínuo estudo sobre o amor.

Mas primeiramente devemos, com Deleuze, analisar que a construção cinematográfica nos traz num quadro uma realidade própria, limitada por suas paredes, com um sistema de significados próprios e previamente escolhidos por seu diretor para a nossa percepção. Um quadro que tanto terá coisas a dizer pelo que engloba, tanto por aquilo que está fora da vista. E que diferente da realidade em si, que tem primordialmente nossa necessidade de ação em relação aos seus movimentos, e nossas lembranças, para guiar como a experimentamos, o cinema, apesar de oferecer a mesma relação com os movimentos e nossas lembranças, também virá com seu próprio guia, os movimentos da câmera, seus cortes e montagens. Guiando nosso interesse ao particular que deseja apontar. Kar-wai usará isso para nos guiar num mundo de detalhes, de gestos, de isolamentos, de contemplações, de esperas e reconhecimentos.

3.1 – Imagem-percepção, Imagem-afetação e Imagem-ação

A elucidação do processo cinematográfico utilizado por Kar-wai para nos conduzir através desse mundo de detalhes e gestos ganhará peso se dissermos que ela deve muito à exposição de Deleuze sobre as várias modalidades de imagem. Como sabemos, o filósofo descreveu uma tipologia fascinante e operatória.

A *imagem-percepção* é o ponto de vista da câmera, que tanto pode ser o ponto de vista de um personagem, tanto de uma associação de imagens diferentes, tanto o de uma câmera a viajar solta pelo espaço, o que Deleuze chama respectivamente de percepção sólida, líquida e gasosa.

A *imagem-afetação* é a imagem que nos passa sentimentos, seja através das expressões de seus personagens, de gestos, seja a partir de uma manipulação das cores, da luz, do enquadramento, ... É o close-up. E essa será uma das principais ferramentas de Kar-wai em todos os seus filmes.

A *imagem-ação*, por sua vez, é a imagem que é movida por uma série de respostas aos constantes movimentos da realidade. Podendo ser monumental como na seqüência de uma guerra, a grande forma, ou simples, como no acompanhar dos infortúnios de um personagem, a pequena forma. Veremos mais da pequena forma em algumas cenas de seus filmes como no final de *Dias selvagens*, ou no início da primeira história de *Amores expressos*.

3.2 – Imagem-lembrança e imagem-sonho

A *imagem-lembrança* é a imagem que vem para reestruturar o nosso conhecimento da presente, da *imagem-percepção*, nos levando a um passado para que conheçamos um novo emaranhado de signos sobre aquilo que estamos vendo. Geralmente é um flash-back.

A *imagem-sonho*, por sua vez, também tem o mesmo efeito de reestruturar a realidade, porém não pelo passado, mas sim por uma associação de imagens difusas que levará a construção de novos significados. Podendo tanto se apresentar numa seqüência de sonho, tanto numa montagem que tenha esse fim.

Qual é, mais precisamente, a diferença entre uma imagem-lembrança e uma imagem-sonho? Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bérghson chama de “lembrança pura”, necessariamente é virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza numa imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por outro lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. Estas duas características estão ligadas. Quando a pessoa que dorme está entregue à sensação luminosa atual de uma superfície verde com manchas brancas, a pessoa que sonha, que habita a que dorme, pode evocar a imagem de um prado salpicado de flores, mas esta só se atualiza tornando-se uma mesa de sinuca cheia de bolas, que, por sua vez, não se atualiza sem se tornar ainda outra coisa. Não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito. (DELEUZE, 1990, p. 73)

Kar-Wai fará amplo uso de ambas essas imagens em *2046*, tanto reconstruindo a realidade presente através das lembranças de seu protagonista, tanto através do sonho futurista que é a o seu livro *2046*.

4 - Recordações à luz de neon

4.1 – *Dias Selvagens*

“Yuddy: Que dia é hoje?

Su Lizhen: 16.

Yuddy: 16, dia 16 de abril. Um minuto antes de 15h de 16 de abril de 1960, você está aqui comigo. Por causa de você, vou me lembrar desse um minuto. A partir de agora nós somos amigos de um minuto. Isso é um fato, você não pode negar, está feito.” - Wong Kar-wai, *Dias Selvagens*.

Conforme já dissemos acima, na parte introdutória deste trabalho, após sua estréia como diretor em *Tears Go By*, Kar-wai passou para um esquema mais autoral com *Dias selvagens* (*Days of Being Wild*) – ou, no original chinês *Ā Fēi Zhèng Zhuàn*, a Verdadeira História de um Fei. Esse Fei do título chinês seria uma referência a um pássaro que vive a constantemente a voar, porque sabe que no momento que parar será sua morte. A história é de um jovem que vive a quebrar os corações das mulheres que passam pelo seu caminho, enquanto procura descobrir o paradeiro de sua mãe biológica, que o abandonou quando criança.

O filme começa com seu protagonista, Yuddy (Leslie Cheung), a seduzir a atendente de lanchonete Su Li-zhen (Maggie Cheung). Ele usa o tempo a seu favor, a visita todos os dias no mesmo horário, criando uma antecipação de sua volta. Ou, como diria Bergson, ele reforça sua presença na realidade dela, cria um padrão a ser esperado no seu presente a partir de suas lembrança. Sua sedução atinge o apogeu quando grudando seu corpo ao dela, e olhando para o relógio, ele lhe faz a pergunta citada acima. E é assim que se cria um momento, um momento na memória, não a ser associado a um objeto, ou a uma ação propriamente dita, mas a um espaço particular no tempo, um minuto para às 15h, do dia 16 de abril, o momento é formado, formado na realidade de cada um, marcando-os para sempre. Um momento que será a base de todas as suas lembranças um do outro, sobre o qual novos momentos serão criados no eterno presente. Como aponta Bergson (p. 200) nesse trecho: “Há sempre algumas lembranças dominantes, verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade. Esses pontos brilhantes multiplicam-se à medida que se dilata nossa memória.”.

Os dias passam e a cada dia eles se vêem mais, até o ponto de passarem dias seguidos juntos. Ela mora com a irmã, a irmã vai se casar, logo propõe ir morar com ele.

Só que em relação a relacionamentos, a mulheres, ela não é a base das lembranças dele, a base de suas associações em relação ao amor. Sua base é a mãe que o abandonou, é a mãe adotiva que para controlá-lo, não perder ele da sua vida, lhe esconde a identidade e o paradeiro de sua mãe biológica. Ele a ama e está tão marcado por aquele minuto como ela, mas não pode se entregar a alguém que como sua mãe, terá o poder de abandoná-lo. Sua referência passada para o amor é isso: o abandono, alguém ter o poder de lhe abandonar. Ele faz ela ir embora. Começa um caso com Lulu (Carina Lau), uma cantora de cabaré, que aceita melhor sua incapacidade de formar laços.

Su Li-zhen está marcada, sua realidade é uma realidade marcada por ele, suas lembranças são tomadas por ele. Não consegue dormir, começa a visitar o seu prédio, sem ter coragem de entrar. Entra um policial, Tide (Andy Lau). Ele encontra ela, e a força a entrar no prédio, onde mais uma vez ela vê quebrada, na indiferença de Yuddy, toda importância que deu para seus momentos, todo o emaranhado de lembranças que fortaleceu em suas sinapses neurológicas com sua presença. Um emaranhado cujo objeto exterior que tanto o construiu, como o fortaleceu, não se encontra mais presente, um emaranhado de representações do que foi o amor que ainda sente, sem a presença de quem é amado.

Seu novo habitat é a falta, e a falta se torna aquela esquina escura que segue para o quarto onde um dia amou. O espaço nada mais é que aquilo que ela o transforma, as representações que pode agregar a sua divisibilidade. "O espaço aliás, no fundo, não é mais do que o esquema da divisibilidade indefinida." (BERSON, pág. 242) Um espaço no presente a ser invadido por uma nova presença, o policial Tide, que lhe servira como uma forma de fuga para todos os sentimentos aderidos aquelas memórias com Yuddy. Ele a escutará, ela a acompanhará, e fazendo isso se deixará ser marcado por ela, como ela o foi por Yuddy. Aquele um minuto dividido por Li-zhen e Yuddy passará a fazer parte do repertório de lembranças de Tide. Pois querendo fazer parte das lembranças dela, ele acaba sendo afetado pelas lembranças que no instante presente ao seu lado não param de transbordar para fora no seu sentimento de falta.

Su Li-zhen diz que não deve mais voltar àquela esquina, anota o telefone de uma cabine para ligar para o policial. Por várias noites, ele fica à espera por sua volta. O espaço, o habitat de falta, que ela criou naquela esquina, passa agora a ser dele, a sentir falta dela. O espaço se compõe através de seus sentimentos. "Não podemos, portanto, deixar de tomar todo lugar por relativo, nem de crer num movimento absoluto."

(BERGSON, p. 228) Para sublinhar a espera do homem, Kar-wai usa a câmara lenta enquanto, no fundo, na faixa sonora, nos oferece os melódiosos acordes de *Perfidia*, a célebre composição de Alberto Dominguez interpretada pela banda de Xavier Cugat.

“Mujer si puedes tú con Dios hablar
Pregúntale si yo alguna vez
Te he dejado de adorar
Y al mar espejo de mi corazón
Las veces qué me ha visto llorar
La perfidia de tu amor
Te he buscado donde quiera que yo voy
Y no te puedo hallar
Para qué quiero otros besos
Si tus labios no me quieren ya besar
Y tú quien sabe por donde andarás
Quien sabe que aventura tendrás
Que lejos estás de mi...”
Alberto Domínguez

O telefone não toca, ele decide fugir de sua nova realidade a sentir a falta dela, torna-se um marinheiro. Enquanto isso, Yuddy finalmente consegue tomar de sua mãe adotiva o paradeiro de sua biológica. Depois de anos controlado por ela com essa informação, pode se ver livre da única mulher que não aceitava que lhe abandonasse. Abandona Lulu, mais uma a viver com as lembranças que criou com ele.

Lulu acreditava que era só aturar sua indiferença para poder ficar com ele. No fim, viu que a ele nunca pode pertencer. Porém, ao mesmo tempo acabou por prender em lembranças o melhor amigo de Yuddy, Zeb (Jacky Cheung). Zeb ganha o carro de Yuddy, esperando que ao se associar com um de seus objetos, se tornaria como ele, e conquistaria sua garota. Mas o carro pouco importa as lembranças de Lulu, elas não são habitadas por objetos, ou por espaços, só por momentos concretos tentando forçar Yuddy a lhe demonstrar algum sentimento além do desejo. Zeb, por sua vez, preso totalmente aos sentimentos dela, vende o carro e lhe dá dinheiro para que vá atrás dele, na esperança que com isso dê fim ao exercício no presente de suas lembranças e volte para ele.

Yuddy chega às Filipinas, paradeiro da sua mãe biológica, vai até ela, e é rejeitado. A única mulher por quem esperou a vida toda, e ela não quer vê-lo. Ele vai embora, e ao sentir olhos sobre si, não volta para trás. Se ele não pode ter lembranças de seu rosto, ela também não poderá ter dele. Vai embora numa câmara lenta, sentindo finalmente a falta, que toda vida tentou negar. O *fei* acaba de pousar no chão maciço.

Sem direção, Yuddy bebe pelas noites de alguma cidade das Filipinas. Entra mais uma vez Tide, do mesmo jeito que encontrou Su Li-zhen naquela esquina presa em sua falta, agora encontra Yuddy na mesma falta. Ele se vê preso a ele através das lembranças de Li-zhen. Como ela, precisa saber se aquele um minuto foi também tão importante para Yuddy. Yuddy segue seu destino de fei que desistiu de voar e se entregou a morte. Numa briga com um fabricante de passaportes falsos, aposta sua vida sem muito problema. Depois, acaba executado num trem. Porém, antes revelando a Tide, que sim, ele se lembra daquele minuto, e que tudo para ele foi tão importante quanto para Li-zhen. Morre, toca mais uma vez a *Perfidia*. Em Hong Kong, Su Li-zhen lembra do policial que habitou suas lembranças de falta. Talvez agora sinta também sua falta. Liga para o telefone daquela cabine da esquina, não há ninguém para atender. Seu desejo pelo policial que a acompanhou chegou ao seu presente tarde demais.

Tony Leung se prepara para o que está por vir em *Amor à flor da pele* e *2046*. Originalmente, Kar-wai planejará fazer uma direta continuação de *Dias selvagens* com Leung. Porém, com o fracasso do filme nas bilheteria e o seqüestro da atriz Carina Lau⁵, seus planos foram frustrados. De certa forma, seu filme subsequente, *Cinzas do tempo*, acabou se tornando uma seqüência indireta.

4.2 – Amores Expressos

Durante os intervalos na edição do seu blockbuster *Cinzas do Tempo*, Kar-wai começou a desenvolver um projeto rápido, simples, para distrair a mente das complicações da produção complicada desse filme. Dessa distração surgiram os roteiros para *Amores expressos* e *Anjos caídos*. Originalmente o mesmo filme, mas depois dividido em dois pela temática diferente. Escrito em poucos dias, *Amores expressos* foi realizado em dois meses.

Em *Amores expressos* somos apresentados a um mundo do esquecimento e da lembrança. Homens e mulheres apaixonados e esquecidos se esforçam para deixar seus sentimentos no passado, enquanto lentamente são lembrados pelas novas pessoas que se apaixonam por eles.

⁵ Em 1990, a atriz foi seqüestrada por várias horas por gângsters da máfia, após recusar o papel em um filme. Fotos nuas suas foram tiradas e ela foi posta em liberdade. Apesar de reportar a mídia, nenhuma queixa formal foi feita a polícia, e por muitos anos a atriz se recusou a relatar o ocorrido.

Na primeira história, um homem, um policial (Takeshi Kaneshiro), deixado por sua namorada, tenta marcar a data de expiração de seus sentimentos através da data de expiração de enlatados de abacaxi. Seus sentimentos, como apontaria Bergson, são exteriorizados em um objeto concreto, o enlatado de abacaxi. Ela o deixa no dia 1 de abril, e ele se dá até o dia 1 de maio, para esperar sua volta, passando assim a consumir diariamente os enlatados com a data de expiração para 1 de maio. Só que ela não aparenta querer voltar, e ele passa a consumir latas com a validade vencida. Ao mesmo tempo, ele decide se apaixonar por uma nova mulher, a primeira a entrar num bar no qual tenta afogar suas lembranças. Somos apresentados a mulher da peruca loura (Brigitte Lin), uma traficante que tenta sobreviver no submundo após o fracasso de uma operação de tráfico de drogas. Ela também tenta esquecer alguém, o dono de um bar, um homem que gosta que as suas mulheres usem uma peruca loura. Enquanto o amor do policial se encontra associado àqueles milhares de latas de abacaxi que come, o amor da traficante está em sua peruca loura. Um tenta materializar numa lata todos os seus sentimentos, todo o seu amor roubado e depois abandonado, a outra materializa em si, usando uma fantasia, o desejo de quem um dia a amou. O desejo abandonado pelo homem está na sua peruca, mas as lembranças de seu amor por ele se materializam de outra forma, através de uma música de reggae, *Things in Life*, de Dennis Brown, constantemente tocada num rádio. A música é tudo que sentiu por ele, a se repetir em sua mente pela eternidade.

Voltando ao encontro dos dois, do policial e da traficante: ele divide com ela seus sentimentos, como o fato que seu aniversário é no dia 1 de maio, e não há mais ninguém para se lembrar disso. Ele está sozinho no mundo, com um amor por alguém que não mais se lembra dele. Eles acabam em um motel – ela, apagada, e ele, vendo o tempo passar. Seu encontro fica nisso, pois ambos estão perdidos demais tentando esquecer aqueles que um dia os amaram, para começar a notar qualquer outro ao seu redor.

Chega o 1 de maio, o policial está sozinho, sua amada não voltou e só há uma coisa a fazer: correr desesperadamente numa quadra, já que quanto mais correr, mais transpira, logo menos água circulará por seu corpo, não podendo produzir as lágrimas que ele sabe que logo virão pela conclusão final de que foi realmente esquecido. Nossos sentimentos, nossas sensações podem se estender para representações do que lhe é semelhante. Assim, as lágrimas que não quer que saia dos seus olhos, podem ser

aplacadas se a água já tiver sido liberada no suor. Na realidade não há ligação nenhuma entre os dois, mas na sua representação há, como indaga Bergson nesse trecho:

O que é dado não são sensações inextensivas: como haveriam elas de juntar-se ao espaço, escolher um lugar, coordenar-se enfim a ele para construir uma experiência universal? O que é real também não é uma extensão dividida em partes independentes: de que maneira aliás, não tendo assim nenhuma relação possível com nossa consciência, ela haveria de desenvolver uma série de mudanças cuja ordem e cujas relações correspondessem exatamente à ordem e às relações de nossa representação? O que é dado, o que é real, é algo intermediário entre a extensão dividida e o inextenso puro; é aquilo que chamamos de extensivo. (BERGSON, p. 286)

Ele deseja que houvesse latas de abacaxi com uma data de expiração para daqui a mil anos, já que esta é a verdadeira data de vencimento que quer dar ao seu amor. Só que não há latas assim. Porém, lá ainda na quadra, ele recebe um bilhete de feliz aniversário da traficante: alguém pelo menos lembra de sua existência! Enquanto isso, a traficante, a mulher de peruca loura, também encontra uma outra forma de apagar seus sentimentos: ela executa, literalmente, o seu amado, o homem da música reggae que nunca voltou para ela. O executado e atira para longe sua peruca loura: agora seu desejo sobre ela também está morto.

Na segunda história, somos apresentados a um segundo policial (Tony Leung), que é convencido pelo dono de uma lanchonete a comprar um diferente tipo de sanduíche para sua namorada, uma aeromoça, já que apesar dela aparentemente ter o gosto pelo mesmo tipo de sanduíche, nada a impede de desenvolver o gosto por outros. Ele passa a variar todos os dias nos lanches que compra para ela, até que não há mais razão para fazer isso: afinal, ela fora embora, se cansou de só ficar com ele, foi em busca de novos gostos. Entra uma nova ajudante na lanchonete (Faye Wong), uma garota obcecada pela música *California Dreamin* do The Mamas e The Papas. Por que essa obsessão? Porque a ajuda a não pensar, responde a jovem. Talvez ela também esteja tentando esquecer alguém, como ele, que agora deve começar o processo de esquecimento de sua aeromoça. A ajudante da lanchonete se apaixona pelo policial - que só pensa na aeromoça que o abandonou.

O policial não se altera em nada com o término de sua relação, só que ele começa a notar que sua casa está sofrendo desesperadamente por ela ter ido embora ("a percepção de uma semelhança é antes um efeito da associação do que sua causa", explica Bergson, p. 101) A toalha do chuveiro não pára de chorar, o sabão da pia a cada

dia mais emagrece com a depressão de não tê-la mais ao seu lado. Ele materializa todos os sentimentos por ela na casa, o lugar em que dividiram todos os seus momentos de amor, um lugar assombrado por milhares de lembranças de prazer. Os objetos exteriores tornam-se a partir de suas semelhanças numa representação de seus sentimentos. Assim, se uma toalha parece chorar, é porque está realmente chorando. Se o sabão da pia diminuiu de tamanho, é porque parou de comer em depressão. Não importa a semelhança real dos objetos, mas sim a semelhança que a subjetividade do indivíduo a possa aferir, como analisa Bergson nesse trecho a dizer que

[...] a semelhança de que o espírito parte, quando abstrai de início, não é a semelhança a que o espírito chega quando, conscientemente, generaliza. Aquela de que ele parte é uma semelhança sentida, vivida, ou, se quiserem, automaticamente desempenhada. Aquela a que ele chega é uma semelhança inteligentemente percebida ou pensada. E é precisamente ao longo desse progresso que se constroem, através do duplo esforço do entendimento e da memória, a percepção dos indivíduos e a concepção dos gêneros - a memória introduzindo distinções nas semelhanças espontaneamente abstraídas, o entendimento retirando do hábito das semelhanças a idéia clara da generalidade. (BERGSON, p.; 188)

A aeromoça volta, mas não volta para ele - volta para lhe deixar uma carta de adeus, que é entregue na lanchonete. Mas como ele não tem sentimentos mais por ela, já que todos eles estão em sua casa, ele se recusa a ler a carta. Quem lê a carta é a nova ajudante da lanchonete, apaixonada por ele. Quando ele muda seu horário de ronda, e ela descobre onde ele almoça, começa a montar um esquema para sempre cruzar com ele. Assim, logo descobre onde mora, e prontamente se assume como a responsável por cuidar de seus sentimentos, começa a invadir a casa e arrumá-la ao seu modo. Ele não sabendo disso, começa a se sentir estranho em sua própria casa, que aparenta estar esquecendo do seu amor pela aeromoça, o que ele não pode aceitar. Como pode a toalha estar agora sempre seca? Ela é assim fria, que não chora nem mais uma lágrima pela aquela que a abandonou. E o sabonete, como engorda, está relaxando com a vida. Aos poucos a garota da lanchonete começa a também mudar as suas lembranças, coloca novas roupas em seu armário, muda os CDs do rádio, muda os seus ursos de pelúcia. Lentamente, através das mudanças na casa, ela muda as lembranças dele da aeromoça, pelas de lembranças de uma relação com ela. Ao mudar a casa, os sentimentos do policial começam a se virar para a garota da lanchonete. Finalmente, ele chega um dia e lhe

convida para um encontro no Café Califórnia, do outro lado da rua. Ela nunca aparece, pois pegou um avião e foi para a verdadeira Califórnia, EUA.

Ela se tornou o seu novo amor, e fez como o antigo, foi embora, porém lhe deixou um envelope. No envelope há uma passagem de avião desenhada num guardanapo, a data da viagem é para exatamente daqui a um ano. Ela compôs seus sentimentos se integrando na casa dele, lhe dando novas lembranças ao mesmo tempo, que se compunha com as suas, agora ele tem um ano para fazer o mesmo por ela. Ele compra a lanchonete e vira o novo atendente do lugar, ele se torna as lembranças ela. Em um ano, ela volta, e volta como suas lembranças, ela é uma aeromoça. Agora como ambos se tornaram à distancia as lembranças um do outro, eles podem finalmente começar a se encontrar. Foi necessário percorrer uma trajetória do que acreditavam em suas representações ser necessário para estarem juntos para que isso se materializasse.

Você substitui o trajeto pela trajetória e, porque o trajeto está subentendido pela trajetória, você acredita que ambos coincidem. Mas de que modo um progresso coincidiria com uma coisa, um movimento com uma imobilidade? (BERGSON, pág. 221)

4.3 – Anjos Caídos

Anjos caídos, como *Amores expressos*, também é um filme sobre o amor. No entanto, é diferente do primeiro, pois não trata de um amor perdido, mas da dificuldade de relacionamento, de conexão dos protagonistas com outras pessoas. Enfim, seu tema são as barreiras que as lembranças podem criar sobre novas representações.

A história começa com um assassino (Leon Lai) e sua agente (Michelle Reis). Eles têm o que poderiam considerar uma relação perfeita, onde todos os seus papéis, conjunto de representações por quais se relacionam, estão fielmente determinados e todo o seu contato é a partir de um propósito específico. Ela consegue os trabalhos, ele os executa, só se comunicam por fax e através de um quarto onde nunca estão ao mesmo tempo. Ele segue a sua vida, sabendo que tem aquela mulher ali para tomar conta de suas decisões, seus movimentos na realidade. Ela segue a sua vida, sabendo que tem aquele homem ali para cuidar, instrumento de suas ações perante a realidade.

Tudo se manteria perfeito nessa relação, caso ele não tivesse desistido de sua vida de assassino, quebrando o jogo de fidelidade com os seus papéis, quebrando a representação da constância no instante presente de ambos. Durante anos, ela nunca o encontrou pessoalmente nessa sua relação, só viveu de arrumar a sua vida, estudar, com os traços deixados no quarto, seus gostos, seus odores, suas marcas no mundo, e a imaginá-lo enquanto se tocava, agora ela não tem mais ninguém que ela nunca vê, pois até essa possibilidade lhe foi tirada. Sua relação era perfeita, pois era em grande parte um produto das representações que criava em sua mente, em nada relacionado a uma relação real. A relação com um objeto ausente é uma porta aberta para se construir das mais diferentes formas uma representação. “Como nossa percepção do objeto presente era algo desse objeto mesmo, nossa representação do objeto ausente será um fenômeno completamente diferente da percepção, uma vez que entre a presença e a ausência não há nenhum grau, nenhum meio-termo” (BERGSON, p. 276). Ele acaba tudo através de uma ficha de *jukebox*, com a música que marcara a sua relação, talvez porque vê-la significaria não agüentar a sua própria decisão, a primeira que tira das mãos dela. Acaba tudo e some, não tem coragem de encontrá-la. E ela então entra no desespero, o procurando de um lado para o outro, freqüentando o bar, o esperando, se abraçando com a jukebox amarela que toca infinitamente a música de despedida dele. Ele, por sua vez, tenta se encontrar nessa nova vida sem as decisões dela, sem as ações dela que coordenavam seus movimentos no espaço. Sua vida se torna um passa tempo sem propósito, anda de um lado para o outro conversando com estranhos, começa uma relação vazia com uma garota de cabelos tingidos de loiro (Karen Mok).

A garota de cabelos tingidos é do passado do assassino, só que ele dela nada lembra. Já que, como aponta Bergson, os detalhes da lembrança, suas particularidades, se dão a partir do interesse, e provavelmente ela foi mais um corpo que um indivíduo para ele. E é isso que é uma garota esquecida que quer se fazer lembrada. Tingiu os cabelos para assumir esse papel, o de uma garota que pudesse ser lembrada. Tingiu-os pensando no que seria necessário para deixar sua marca na vida dele, se fazer significativo no seu campo de percepção. Não o consegue. Ele, como fez antes, só a usa para passar o tempo. A verdadeira mulher de sua vida é sua agente, aquela a quem entregou o seu mundo, seus movimentos, aquela perfeita por não passar de uma representação. Finalmente aceita encontrar a agente por uma última vez. O tempo não apaga a sua necessidade de ter suas decisões tomadas por ela, seus movimentos no

mundo ainda lhe são dependentes. Ela concorda com o fim, mas lhe pede um último trabalho. Ele aceita e é enviado para sua morte. Nas mãos dela estava a sua vida, ele não gostava mais da vida de assassino, mas sabia que era a isso que ela estava acostumada, então precisou fugir. Porém, não agüentou e voltou, ainda precisava dela em sua vida, ainda a queria naquele papel, só queria um diferente para ele. Estava nas mãos dela decidir o que ele faria a seguir, ela poderia ter escolhido um novo rumo que mantivesse a sua relação, porém ela só queria o mesmo de antes, queria manter o ciclo estabelecido por suas lembranças, então com essa impossibilidade, ela o mandou para morte.

Na segunda história que corre paralelamente à história do assassino e sua agente, somos apresentados a um mudo (Takeshi Kaneshiro) com uma gigantesca necessidade de se comunicar. Ele corre pelas noites de Hong Kong, pulando de trabalho em trabalho, invadindo lojas, forçando as pessoas a fazerem parte da sua vida, da sua memória, as afetando para que por elas seja afetado. Isso até a hora que encontra Charlie (Charlie Yeung), uma mulher abandonada, perdida em lembranças de quem a deixou, Johnny, uma mulher que praticamente por sua presença força o mudo a entrar na sua vida, exatamente como ele queria ser afetado. Ele a observa, se contagia por ela, a consola, participa das suas maluquices, tudo enquanto ela só pensa no outro que a deixou. No fim, ela começa uma nova história para si, se apaixona por um novo homem, e não lembra mais quem pode ser aquele mudo que a acompanhou nos seus momentos de lembrança do homem que amou. Ele era apenas uma forma de extravasar seus sentimentos por Johnny, não um indivíduo que realmente pudesse perceber em sua realidade, alguém que pudesse a afetar. Acompanhando o mudo também somos apresentados ao poder do audiovisual de capturar momentos, quando este segue com uma câmera seu pai na simplicidade e felicidade do seu dia-a-dia. Filmando momentos que fazem o seu pai se sentir bem, a estrela de sua própria vida, e também momentos que agora duraram para sempre, marcando sua existência, mesmo depois de sua morte:

A seqüência dura uns três minutos e fala volumes sobre a relação entre pai e filho, expectativas e desapontamentos paternos, amor e rebelião filial, e uma inarticulação emocional; alguma outra seqüência no cinema contemporâneo chega perto dessas questões tão sucintamente? (RAYNS, p. 36)

É a criação instantânea da imagem-lembrança a partir dos sentimentos dos personagens como Deleuze a aponta:

[...] as imagens-lembrança já intervêm no reconhecimento automático: inserem-se entre a excitação e a resposta, e contribuem para ajustar melhor o mecanismo motor, reforçando-o com uma causalidade psicológica. Mas, nesse sentido, elas intervêm apenas acidental e secundariamente no reconhecimento automático, na medida em que são essenciais ao reconhecimento atento: este se faz por *meio* delas. Quer dizer que, com as imagens-lembrança, aparece um sentido completamente novo da subjetividade. (DELEUZE, 1990, p. 63)

Pois objetos como uma imagem a correr por uma tela tem a capacidade de aumentar a data de expiração das lembranças, caso não as elimine de uma vez por todas.

4.4 – Felizes Juntos

A anatomia de uma obsessão, a obsessão por um desejo, o desejo por um amor. *Felizes juntos* é um filme sobre um ciclo de obsessão por uma relação que não dá certo. Um ciclo movido pelo amor que faz por repetir continuamente as mesmas ações, os mesmos movimentos perante a realidade. É a história de um casal Lai Yiu-fai (Tony Leung) e Ho Po-Wing (Leslie Cheung), que continuamente brigam, se separam e depois de um tempo se reconciliam.

De (Manuel) Puig vem o cenário argentino e o foco sem embaraços nem homem gay tentando se reconstruir de um caso destrutivo; na agenda mais doméstica, vem a grande metáfora de viver juntos separadamente, uma representação tanto da relação pessoal dos personagens, como das diferenças e igualdades da China, Taiwan e Hong Kong. (RAYNS, p. 36)

Os dois vão para Argentina com o objetivo de acabar com os problemas em sua relação. Fazem uma viagem de carro pelo interior do país em direção às cataratas do Iguazu. Ou seja, tentam pela mudança de espaço, mudar suas ações um com o outro, mudar esse ciclo de ações movido por suas lembranças juntos, que os levam a constantemente se envolver com paixão, para depois a vê-la se desintegrando em brigas, até uma separação, e depois movidos pela falta, pelas lembranças da paixão inicial, se reconciliarem para recomeçar mais uma vez o mesmo ciclo de movimentos pela realidade. Como Bergson apontaria, escolhemos no nosso presente as lembranças que correspondem ao nosso humor. Quando estão afastados, precisam se juntar por serem afluídos de lembranças de seu tempo junto, na falta, quererem reconstituí-lo; quando estão juntos são afluídos de lembranças do que querem numa relação, Lai, controle, Ho, liberdade, e não podendo constituir essas lembranças nos movimentos da realidade, ou

seja, na imagem um do outro, brigam até o ponto de não poderem se manter mais juntos. Assim, brigam no meio da viagem e antes de chegarem as cataratas se separam. A partir daí as cataratas do Iguaçu se tornaram o espaço representante de uma felicidade juntos inalcançável.

Lai, mais organizado, tenta restabelecer sua vida, arranja um emprego em Buenos Aires. Ho se entrega a uma vida de promiscuidade. Encontram-se de vez em quando e se ignoram. Isso até que uma das aventuras de Ho, o leva a ser surrado. Volta assim para Lai, que pelas lembranças da conexão de ambos, aceita cuidar dele, apesar de se manter um passo afastado por não querer recomeçar o ciclo de obsessão. No processo, Lai fica doente e assim acabam invertendo os papéis com Ho cuidando dele. Unidos, a cada dia mais sendo remetidos a lembranças de sua felicidade juntos, delimitados em suas ações na realidade por causa de seus estados físicos, acabam a dançar um tango, reatando sua paixão. Tudo vai bem até que ambos se vêm recuperados, a partir daí começam a ser afluídos de lembranças do que querem em uma relação, e por suas ações as materializam no exterior. Ho quer sair, se divertir, conhecer outras pessoas. Lai quer uma vida calma, cuidando de quem ama, o quer preso em casa, onde não possa recomeçar o ciclo que lhe levará ao sofrimento. Nada adianta, mais uma vez se separam. Ho volta a promiscuidade, Lai volta a tentar organizar a sua vida, arruma um novo emprego num restaurante e faz amizade com Chang (Chang Chen).

Como grande parte dos personagens de Kar-wai, Lai sempre interioriza seus sentimentos. Sua amizade com Chang - cujo temperamento é o oposto daquele de Ho, e que talvez seja também homossexual, apesar de não se envolverem dessa maneira - o faz tentar desfocar no presente de seu ciclo de lembranças, da falta que começa a atormentá-lo. Porém, num determinado momento, depois que Chang lhe conta que pretende ir a Tierra del Fogo, no extremo da América do Sul, um lugar onde as pessoas podem deixar suas tristezas, e se oferece para levar suas tristezas num gravador, vemos pela primeira vez Lai extravasar todo seu sofrimento para o gravador, não deixando uma mensagem, mas chorando.

Tudo segue bem até que Chang parte. Agora, sem sua companhia, Lai precisa encontrar uma outra forma de desfocar da falta de Ho, e acaba fazendo o mesmo que este fizera ao deixá-lo, se entrega a uma vida promiscua. De certa forma acaba o entendendo, pois essa vida o leva a uma dessensibilização de seus sentimentos. Lai, por fim, junta dinheiro para voltar a Hong Kong, decide por vez acabar com o ciclo que

pode fazê-lo retornar a Ho mais uma vez. Porém, antes viaja até as cataratas de Iguazu, viaja para felicidade com Ho que nunca pode concretizar, faz daquele espaço o seu espaço de abandono. Antes de voltar para casa, pára em Taipei, lá encontra a família de Chang, e fica com uma foto dele como recordação. Em Buenos Aires, reconhecendo que Lai acabou com o ciclo dos dois, Ho sofre por ter perdido o seu amor.

Nesse filme, Kar-wai faz um jogo bem explícito de cores para retratar os sentimentos dos personagens, fazendo assim um jogo com a capacidade de associação e lembrança do espectador. A realidade cotidiana é filmada normalmente, predominando cores bem vivas, como em qualquer outro filme do diretor. Porém, quando somos levados pela câmera às áreas com maior carga emocional para os protagonistas, as tonalidades mudam. Quando a tela se torna vermelha, somos levados aos momentos de luta do casal, seus momentos miseráveis, de briga. Quando torna-se preta e branca, somos levados aos momentos da felicidade deles juntos. E, por fim, ao tornar-se azul, somos remetidos a utopia, um sonho, uma felicidade não momentânea, mas eterna, que eles nunca conseguirão alcançar. Na última cena do filme, Lai, distante de todas as suas lembranças com Ho, de todos os momentos construídos juntos, experiência a calma de uma realidade sem as pressões do seu amor, atravessa uma colorida e viva Taipei.

Durante alguns momentos como a movimentada viagem de Tony Leung em um trem elevado pela brilhante noite de Taipei no fim de *Felizes Juntos*, questões de representação são deixadas de lado e o espetáculo do filme oferece um puro êxtase. (JONES, p. 22)

4.5 – Amor à Flor da Pele

Amor à flor da pele é um filme sobre a criação de momentos, de lembranças, de movimentos na realidade, de como esses podem culminar num amor, e como este amor pode ser interrompido por pressões externas que se tornam internas.

Somos apresentados a dois casais que se mudam para quartos em apartamentos vizinhos. O marido do apartamento da esquerda, Chow Mo-wan (Tony Leung), conhece a esposa do apartamento da direita, Su Li-zhen (Maggie Cheung). Sim, a mesma Su Li-zhen de *Dias selvagens*, casada e já distante da lembrança do pássaro que não podia pousar, o *fei*. Durante todo filme a câmera nos oferecerá a imagem-percepção de suas

vidas, e a imagem-afetação de seus sentimentos. A esposa do primeiro e o marido da segunda habitam um mundo fora da câmera, quase em off. Ou, quando aparecem na frente desta, estarão de costas ou embaçados, longes da nossa visão - e nós, longe de seus sentimentos. Kar-wai concentra toda a realidade que vemos na tela nos dois protagonistas. Ou seja, não necessariamente neles, mas nos sentimentos que desenvolvem um pelo outro.

Os dois casais se mudam para os apartamentos, e através da percepção de Mo-wan e Li-zhen logo podemos notar que algo está errado. Seus esposos estão distantes, suas lembranças de como agiam com eles, não corresponde ao presente. Lacunas se apresentam em seus movimentos. Mo-wan é o primeiro a descobrir a traição. A esposa lhe diz que vai ficar até tarde no trabalho, ele decide lhe fazer uma surpresa, e lá descobre que há um bom tempo tem saído mais cedo do que lhe fala. Como um homem que não pode ser afetado, ele age com naturalidade. Na rua, encostado na parede de alguma esquina, num plano médio frontal, um dos poucos que veremos durante todo o filme, vemos em seus olhos outra história. Li-zhen ainda não sabe da traição, mas continua sentindo a distancia, a solidão. Toca o tema de Yumeji⁶ de Shigeru Umebayashi, os dois se esbarram no caminho para a barraca de talharim. A câmera lenta e a música acompanham a solidão dos dois, talvez perdidos no sonho de não se sentirem mais abandonados. Li-zhen, no corredor, escuta a voz de seu marido, bate na porta dos vizinhos, atende a esposa de Mo-wan. Ela lhe diz que o som é da tv e que está sozinha, fecha a porta. Como com Mo-wan, Kar-wai nos oferece o mesmo plano médio frontal com os olhos de Li-zhen a nos revelar o seu reconhecimento da traição. Através de uma imagem distante e embaçada vemos que a esposa de Mo-wan também tem sentimentos, ela questiona o marido de Li-zhen sobre ainda não ter abandonado a sua mulher, decide acabar com tudo, e chora no chuveiro.

Mo-wan e Li-zhen aparentam estar presos num código de comportamento que lhes impedem de ser abertos sobre o que estão sentindo, que lhes impedem de reagir. Como Bergson apontaria, como humanos suas ações no presente estão limitadas a moral das ações que experienciaram dentro da sociedade no passado, suas lembranças lhes ditam como devem agir. Agem pela semelhança que podem se lembrar.

⁶ Yumeji em português significa caminho dos sonhos.

No mundo da Hong Kong de 1962, que é tão superpopulada que as pessoas alugam quartos nos seus apartamentos para casais de classe-média, onde os mais velhos olham os mais novos como gaviões de autoridade cultural, aparências são o mais importante. (JONES, p. 22)

Toca o tema de Yumeji, e mais uma vez em câmera lenta eles se esbarram na escada, caminho para a barraca de talharim. Sua solidão persiste, porém dessa vez seus olhares se intensificam. Não mais vivem a solidão sozinhos, parecem começar a dividi-la. A câmera lenta, a música, a descida da escada são o sistema de signos que Kar-wai usa para marcar sua compreensão da solidão. A solidão se desenvolve num espaço criado pela lacuna dos esposos que não estão presentes: o jantar. À noite, na hora do jantar, após o trabalho, seria a hora em que cada um estaria com aquele que deveria ser o seu amor, é isso que está marcado nos neurônios de cada um para esse horário, e é isso que tem de substituir numa descida com uma garrafa térmica a barraca de talharim.

O casal de “traidores” parte. Mo-wan convida Li-zhen para jantar num restaurante. Avançam juntos na solidão. Transforma-se o espaço da solidão. De escada para restaurante. Toca *Aquellos Ojos Verdes*, interpretada por Nat King Cole. Do caminho para o sonho, às tristezas deixadas por aqueles que partiram. Da lacuna criada pelo não entendimento, à lacuna da certeza do abandono.

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

Aquellos ojos verdes, serenos como un lago,
en cuyas quietas aguas, un día miraré.
No saben las tristezas, que en mi alma han dejado
Aquellos ojos verdes, que yo nunca olvidaré.

Anhelos y caricias, de besos y ternuras.
De todas las dulzuras, que sabían brindar.

Aquellos ojos verdes, serenos como un lago,
en cuyas quietas aguas, un día miraré.
No saben las tristezas, que en mi alma han dejado
Aquellos ojos verdes, que yo nunca olvidaré.”

Nilo Menéndez e Adolfo Utreras

Os dois, pelos códigos que estão presos, pelas reações possíveis lhes oferecidas pela sociedade perante os movimentos que tem de sentir, não podem ser diretos sobre o que estão passando. Falam de objetos. Ele lhe pergunta da bolsa dela. Bolsa lhe dada pelo marido, mesmo estilo de bolsa que agora sua esposa carrega. Ela lhe pergunta da gravata dele. Gravata lhe dada pela esposa, mesmo estilo de gravata que agora seu marido usa. Como Bergson apontaria, são os gostos de cada cônjuge a se materializar no presente através de suas ações. A bolsa e a gravata são presentes que estão associados em suas lembranças como presentes a serem dados a alguém que amam. São ações que sempre reproduziram nas mesmas condições. Ações a provocar movimentos nas imagens externas a si, nas imagens que são aqueles que amam. São suas marcas no espaço que se encontram presentes. Marcas nas imagens que podem ser reconhecidas por aqueles que um dia também amaram e foram marcados do mesmo jeito.

Mo-wan e Li-zhen confessam que sabem que foram traídos, e juntos tentam entender como isso se desenvolveu. Andam na rua a tentar entender por ensaios, cada um reproduzindo o cônjuge do outro, como podem ter começado essa relação. Como Bergson apontaria, usam suas lembranças para entender por semelhança. Encontram-se mais uma vez no restaurante, ao som de *Aquellos Ojos Verdes*, tentam reproduzir um encontro dos seus cônjuges traidores, continuam no jogo de semelhanças, pedem o que eles pediriam para comer. Após o jantar, Mo-wan avança para concretizar a traição, mas Li-zhen se afasta, os códigos incrustados em suas lembranças não a permitem. Porém, após descobrirem que os seus cônjuges “traidores” estão juntos no Japão, acabam juntos no quarto 2046. Por semelhança devem concretizar a traição como eles agora estão fazendo no Japão. O que acontece lá, Kar-wai não nos revela. Só o desconforto e frustração deles depois voltando de táxi. O que aconteceu em 2046 não importa, só a conclusão que os dois não podem ser seus cônjuges, não podem viver pela semelhança das ações dos que os estão traindo.

Seu novo filme é sobre duas pessoas que construíram suas identidades na bases de serem bonzinhos, comportados, que de repente se encontram presos e recorrendo um ao outro, mas que se censuram muito para se entregar ao romance. Enquanto a maioria de *Felizes Juntos* consiste na dança de devoção e rejeição de Liu-fai e Ho-ping, a maioria de *Amor à flor da pele* é dedicado a dança de desejo e medo do Sr. Chow e da Srta. Su, interessantemente refletida por um técnica dramática: cada um interpreta o papel do cônjuge do outro, para entender a traição deles , ou possivelmente (intencionalmente? sem querer?) recriar sua dinâmica. (JONES, p. 24)

Acabou o jogo, porém nesse tempo os dois encontraram um no outro o fim de sua solidão, passam a se relacionar como si mesmos. Mo-wan fica doente, e Li-zhen passa a cuidar dele, lhe levando sopa. Ele lhe fala do seu gosto pela escrita de seriados, ela lhe incentiva a escrever, e se torna sua leitora. Num dia, os donos do apartamentos chegam mais cedo de uma festa, Li-zhen fica presa no quarto de Mo-wan. Não pode sair pela impressão que pode passar, ou seja, pela semelhança nas memórias dos idosos a imagem-ação de uma mulher casada saindo do quarto de um homem que não é seu marido. E lá no quarto dele, ela passa um dia inteiro. Passa a esperar, sem os dois se tocarem, pois como na memória dos idosos, nos códigos da sociedade em que viveu, ela é uma mulher casada que não trai o seu marido. Mo-wan entende isso, e decide mudar para não causar mais inconveniências. Tem de criar um espaço de liberdade, onde novas memórias possam ser criadas sem a repressão das antigas. Muda para o quarto 2046. Li-zhen hesita, visitá-lo naquele quarto ainda é uma quebra do padrão que sempre seguiu, mas acaba por fim indo para 2046, onde lhe leva comida e lê seus textos. Porém sempre como amigos, como ela própria diz: não vamos ser como eles. Lacunas ainda se encontram presentes, pois ainda sentem falta de uma concretização do amor que necessitam sentir. *Aquelos Ojos Verdes* ainda toca quando se encontram. Começam a ensaiar como agiriam seus cônjuges aos lhes revelar a traição. Começam o ritual de ações para fechar seus sentimentos passados e avançarem. Tudo segue bem até que a dona da casa em que vive lhe comenta que não é bom uma mulher casada como ela estar saindo por ai e chegando tarde. Caí toda a pressão da sociedade de como deve se comportar sobre Li-zhen. Passa a evitar Mo-wan. “Ela entende a tristeza de ser uma boa pessoa”, como observa Kent Jones. Ele, por sua vez, decide ir embora, se não pode tê-la não há mais nenhuma razão para estar ali ou habitar 2046. Encontram-se por acidente na rua em meio um temporal, ele lhe fala que vai embora. Como se acostumaram a sentir um com o outro através de ensaios, ensaiam a sua despedida. Só por ensaios se deixam sentir. Tocam mãos, ela chora sem parar em seu ombro. Vão embora de táxi, ela deita a cabeça em seu ombro, se dão as mãos. Ela não quer voltar para casa essa noite, vão para 2046. O que aconteceu lá, mais um vez Kar-wai não revela. Mas é obvio que dessa vez concretizaram seu amor.

Estão eles realmente apaixonados um pelo outro? Ou estão apaixonados pelas imagens idealizadas dos cônjuges que eles projetam um no outro? Ou são só amigos que dividem uma necessidade de amor e companhia no abstrato? O filme toca todas essas possibilidades, e no seu ápice sugere que todas existem umas do lado das outras. (JONES, p. 25)

Pertos, mas distantes. Ele preso no seu amor de tudo que construiu com ela, ela presa a semelhança do tipo de mulher que tem de ser perante a sociedade. Convida-a para ir a Singapura com ele, convida-a para a possibilidade de uma vida juntos. Toca *Quizás Quizás Quizás* por Nat King Cole.

Siempre que te pregunto
Que, cuándo, cómo y dónde
Tú siempre me respondes
Quizás, quizás, quizás

Y así pasan los días
Y yo, desesperando
Y tú, tú contestando
Quizás, quizás, quizás

Estás perdiendo el tiempo
Pensando, pensando
Por lo que más tú quieras
¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?

Y así pasan los días
Y yo, desesperando
Y tú, tú contestando
Quizás, quizás, quizás,

Estás perdiendo el tiempo
Pensando, pensando
Por lo que más tú quieras
¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?

Y así pasan los días
Y yo, desesperando
Y tú, tú contestando

Quizás, quizás, quizás”

Oswaldo Farrés

Li-zhen não vem, Mo-wan sentindo-se abandonado, abandona 2046. Abandona o espaço que construiu na realidade com ela, o espaço construído com suas lembranças. Ela só quebra sua prisão tarde demais, fica sozinha a chorar em 2046.

Mas por causa da sua capacidade, uma mulher como essa nos anos 60, com um marido e trabalho, sua habilidade de ser frágil acaba por ser tomada. Ela é frágil de certa forma, mas não pode dizer: eu te amo, vou com você! - Maggie Cheung.

Cingapura, 1963, Mo-wan conta a história da tradição de cavar buracos em árvores para lá esconder segredos e tapá-los com terra. Está lá para esquecer, mas não consegue, suas lembranças lhe levam a 2046. Li-zhen vai atrás dele, mas não tem coragem de lhe encontrar. Visita seu quarto, rouba objetos. Liga para seu trabalho, escuta sua voz, mas nada diz. Toca mais uma vez *Quizás, Quizás, Quizás*. Talvez não tenham sido realmente as pressões da sociedade que lhe impediram de ficar com ele. Talvez seja a lembrança de como se sentiu com o pássaro que não podia pousar. Talvez seu casamento nunca tenha lhe despertado os mesmos sentimentos. Sentimentos que tem agora com Mo-wan, e que lhe dão medo. Medo, pois um dia quando os teve, acabou abandonada numa esquina escura e chuvosa a extravasar sua vida para um policial. As lembranças do sofrimento por um amor são mais pesadas que as de um código lhe imposto pela sociedade.

Hong Kong, 1966, ela volta para o apartamento, chora pelos momentos que teve com ele. *Quizás Quizás Quizás*. Algum tempo depois ele também volta, também sente pelos momentos tidos. É informado que uma mulher vive agora com seu filho no apartamento ao lado, mas não vê importância nisso. Quem sabe não será este produto daquela noite de despedida em 2046?

Camboja, 1966. Mo-wan acha um buraco na parede de um templo. Lá deixa seu amor e depois lhe tapa com terra.

Amor à flor da pele é um filme que também pode nos ajudar a entender o estilo de filmagem de Wong Kar-wai. No caso, uma filmagem de 13 meses e metros de película não aproveitadas. A interação inicial entre Mo-wan e Li-zhen, seus encontros, foram filmados e refilmados até que os atores se encontrassem nos personagens e na relação entre os dois. Passando de uma idéia inicial de uma relação bem explícita, para uma cheia de sutilezas e impedimentos. Fora isso, Kar-wai não filmou só o que achava necessário para a construção do filme: ele filmou nos mínimos detalhes toda a relação

dos dois. Todos os encontros, todas as palavras, todos os momentos em 2046. Toda a realidade dos personagens encontrou sua forma física em sua película. Só depois após na sala de montagem que se reduziu aos momentos específicos que foram apresentados no produto final.

4.6 – 2046

O que é 2046? É um espaço, um espaço na memória dedicado ao amor. É um pesadelo a assombrar o presente daqueles que vivem de lembranças, que caçam continuamente aquilo que está preso no passado. Preso, intacto, a ser tudo aquilo que deveria ter sido. Como o próprio diretor diz, enquanto *Amor à flor da pele* é uma história de amor, 2046 é uma história sobre o amor. E o amor é desejo, é esperança, é frustração, é arrependimento, é busca, é ilusão. “2046 é uma educação sentimental em que o amor obsessivo é inseparável da estética que representa” (LEE, Filmcomment July-August 2005, pág. 28)

2046 é um turbilhão de lembranças cobertas em neon. Tak (Takuya Kimura) é um dos poucos homens que conseguiu fugir de 2046. Foi para lá reencontrar um amor perdido, foi lá tentar descobrir se ela algum dia o realmente amou. Mas talvez seu amor também seja um segredo a ser deixado no topo de uma colina, escondido dentro de uma árvore. O filme começa com o mundo criado por Mo-wan na sua história 2046, uma imagem-sonho da sua realidade, dos seus sentimentos. “Todas as memórias são traços de lágrimas”, diz Kar-Wai em 2046.

Vemos Mo-wan, onde foi deixado em *Amor à flor da pele*, em Cingapura, seguindo a sua vida após ter deixado o seu amor, Li-zhen. Pretende voltar para Hong Kong, mas quer levar consigo sua nova paixão, a Viúva Negra (Li Gong). Ela aceita, só que com uma condição, ele tem de vencer num jogo de cartas com ela. Ele perde, e como o próprio aponta, ela o rejeita de uma forma indireta. Essa seqüência seria só mais um demonstrativo a nossa percepção de uma das forças motoras do protagonista para a sua vida solta, já que não quer mais se entregar a ninguém. Porém, no fim do filme, somos apresentados a um flashback, uma imagem-lembrança, como Deleuze apontaria, que reestrutura nossa compreensão da realidade. Nesse flash-back, vemos Mo-wan após voltar do Camboja, onde deixou seus sentimentos num buraco da parede de um templo. Aí que começa sua vida sem direção, como o próprio aponta, ele se entrega ao jogo,

onde conhece a Viúva Negra. A Viúva Negra que se revela chamar também Su Li-zhen. Ele revela-lhe tudo sobre sua paixão pela outra Li-zhen. E de certa forma, por essa coincidência, se apaixona por ela por sua semelhança. Ele a usa para tentar reproduzir aquilo que está preso em sua memória em 2046. “O Sr. Chow de 2046 tem uma memória do seu primeiro amor tão perfeita que nada mais pode chegar ao seus pés. Fetichizando o passado, ele se condena a rejeitar o presente.” (LEE, Filmcomment July-August 2005, pág. 28)

Hong Kong, fim de 1966, Mo-wan volta a cidade, começa sua vida de jornalista, sedutor, leva muitas mulheres para cama. Nunca se prende para não ser mais marcado como foi por Li-zhen, ou por estar ainda marcado por ela. Talvez qualquer sensação presente de um sentimento profundo lhe remetam imediatamente a lembranças dela, e a isso tenta evitar ao máximo. Encontra Lulu (Carina Lau), a mesma de *Dias selvagens*, a mesma ainda marcada por seu amor pelo pássaro que não podia pousar. Como ele agora, ela também segue uma vida usando outros para tentar reviver suas memórias, passa de relação em relação buscando a semelhança daquele que perdeu. Não é a primeira vez que se encontram, já tiveram uma relação em Cingapura, só que como o usou unicamente como um substituto, nada se lembra. Eles conversam e no final da noite a leva bêbada para o quarto dela de hotel. Deixa-a dormindo, mas quando sai, nota uma coincidência, mais uma semelhança a lhe levar ao espaço na sua memória onde está preso, seu quarto é o de número 2046. Volta dois dias depois, Lulu não está mais lá, foi esfaqueado por um namorado ciumento. Ele precisa voltar para 2046, logo pede para alugar o quarto, como ainda o estão limpando, o empurram para o 2047. Ao saber de Lulu, e lembrar dos seus sentimentos, toca como em *Dias selvagens*, *Perfidia* por Xavier Cugat.

Mo-wan se acostuma com o quarto ao ver que o 2046 está sendo usado por Wang Jing-wen (Faye Wong), a filha do dono do hotel, para praticar japonês. Ele a contempla à distância no terraço do hotel. É uma nova imagem-semelhança de Li-zhen. Toca *Casta Diva* da opera Norma.

“Casta Deusa,
Casta Deusa, que prateias
Estes sagrados, estes sagrados, antigos
Ramos
A nós volta o belo semblante
A nós volta o belo semblante
Sem névoa e sem véu

(coro)
Casta Deusa
Que prateias
Estes antigos ramos sagrados
A nós volta o belo semblante e sem

Acalma oh Deusa
Acalma tu, dos corações ardentes
Acalma também
Acalma também, acalma também o zelo audaz
Espalha sobre a Terra
Aquele paz
Espalha sobre a Terra
Espalha sobre a Terra
Aquele paz, que reinar tu fazes
Tu fazes no céu”

Bellini

Jing-wen é uma deusa distante e misteriosa que pode contemplar sem se machucar. Por um flashback, a reestruturar mais uma vez a realidade por sua imagem-lembrança, vemos que se apaixonara por um japonês, mas que com ele não pôde ficar por causa da discordância de seu pai. Como Li-zhen, ela limita sua ação as regras de conduta da sociedade. Ele pede para ela ir junto dele, ela fica muda. Mo-wan só tem a se ver na imagem desse japonês que ama, mas só recebe um silêncio em retorno. No presente, o japonês volta, mas o pai ainda proíbe, logo nada muda. Jing-wen começa a falar sozinha, acaba internada num hospital, talvez por uma tentativa de suicídio.

Somos rapidamente apresentados a Jie-wen (Jie Dong), a filha mais nova do dono do hotel, praticamente uma lolita assanhada a chupar um pirulito no terraço do hotel. Uma vítima da edição, sendo deixada praticamente fora do filme, mesmo existindo milhas de película com sua personagem. Ela foge com um baterista de banda.

Mo-wan começa a construir seu mundo de sonho, se isola para escrever 2046. Sua criação é como um sonho, difusa, com corpos e percepções deformados. "De sorte que o sonho seria sempre o estado de um espírito cuja atenção não é fixada pelo equilíbrio sensório-motor do corpo" (BERGSON, p. 204). Nessa imagem-sonho vemos uma representação de sua vida, com ele, como o japonês, e todas as mulheres que passaram por seu caminho transformadas em atendentes andróides num trem para 2046. Sua realidade construída é um mundo confuso de neon, onde a única direção a ser buscada é aquela da lembrança, do tempo em que se sentiu algo, e todos estão desesperados tentando chegar lá. Todas as mulheres são autômatos que funcionam

reagindo a partir de certas ações de quem entra em seu caminho. Essa é a visão que construiu das mulheres a partir de suas experiências passadas: robôs que respondem a certas ações, às vezes imediatamente, às vezes de forma atrasada, às vezes ficando mudas. É assim que se tornou um sedutor, provocando com suas ações, e esperando as respostas. No seu mundo de sonho, constrói-se aquilo que só soube por rumores, vemos Lulu traindo e sendo esfaqueado pelo namorado ciumento.

De volta à realidade cotidiana, entra Bai Ling (Ziyi Zhang), a nova hóspede do 2046. Dividem a mesma vida de ter muitas mulheres e homens. Ao fundo, a letra e a música de *Siboney*, a canção de Ernesto Lecuona interpretada por Connie Francis, parece ser o comentário perfeito para a situação dessas mulheres:

“Siboney yo te quiero yo me muero por tu amor.
Siboney, en tu boca la miel puso su dulzor.
Ven aquí que te quiero y que todo tesoro eres tú para mí.
Siboney al arrullo de tu alma pienso en ti.

Siboney de mi sueño si no oyes la queja de mi voz,
Siboney si no vienes me moriré de amor.
Siboney de mi sueño te espero con ansia en mi caney,
Siboney si no vienes me moriré de amor.

Oye el eco de mi canto de cristal
no se pierde por el rudo manigual.”
Ernesto Lecuona

Mas Bai Ling, nova habitante do mundo de 2046, não se comporta como Su Li-zhen. É mais uma bela mulher que pode seduzir. Começa brincando com ela, mandando o seu editor ao seu quarto. Basicamente começa o seu flerte com a afirmação que ela não é Li-zhen, mas sim uma prostituta. Força-lhe um presente. Ela é como ele, merece seu desejo, mas não seu amor. É alguém que quer seduzir, que quer que o ame, para provar a si próprio que isso é possível, e que naquele espaço distante em 2046, também foi amado. Contempla-a no terraço, toca mais uma vez *Siboney*. No natal de 1967, convida-a para jantar. Ela divide as aspirações que teve com o último namorado, ele lhe fala como usa as mulheres para passar tempo. Quer que o ame exatamente pelo que ele se tornou. Fazem sexo, e mantendo a barreira, lhe oferece \$200 no final da noite, ela reluta, mas vendo que não a jeito, entra no jogo e aceita \$10. Chora, pois sabe que está entrando numa relação de jogo, com barreiras que ele nunca vai transpuser. Bai Ling é para Mo-wan, como Lulu foi para o pássaro que não podia pousar. Saem mais vezes, e

todo final de sexo, ele lhe dá \$10 e vai para seu quarto. Ela acumula as notas numa pequena caixa em baixo da cama, a caixa contem seu amor por ele, se adaptou a essa realidade que ele a forçou. Mo-wan, já tendo o seu amor, cansa e começa a se distanciar. Recusa sexo, pois não tem dinheiro para pagar. Vai para Macao e se diverte sem ela. Na volta, fazem sexo em 2047. Ela deixou de habitar sua memória do amor de 2046, pois ele já sabe que ela o ama, e quem o ama não vive em 2046, faz parte da realidade de 2047. Após o sexo, vira o jogo, e diz que ela é quem tem de pagar para ficar com ele. Ela diz que só quer ele na sua vida, ele diz que não quer nada. Chega ao máximo de frieza e crueldade no seu flerte com ela, sente o poder que nunca teve com Li-zhen. Bai Ling começa a trazer homens para provocá-lo, de costas para ela, se sente mal, mas não sai do papel que construiu para se proteger das lembranças. Por fim, ela se muda, em festas se esbarram e se ignoram. Bai Ling vai para 2046.

Volta Jing-wen, volta a imagem-semelhança de Su Li-zhen. Troca cartas com o japonês. Mo-wan se oferece para recebê-las. Começa uma relação platônica entre os dois. Trocam textos, ela também escreve. E como Li-zhen um dia leu os seus textos, ela agora também o faz. Vira sua assistente, escreve seus textos quando ele não pode. Ficam juntos no terraço ao som de Casta Diva. Porém, ela só pensa no seu japonês, em juntar dinheiro e fugir para ele. Jing-wen pede para que escreva um conto sobre algo que nunca mude, sobre o que o seu namorado japonês possa estar sentindo mesmo depois de 6 anos mal se vendo.

Mo-wan escreve 2047, com seu japonês, imagem-semelhança sua, a se apaixonar por uma andróide, Jing-wen, que não parece reagir ao que ele acredita que ambos devam estar sentindo. No caminho para 2046, lhe explicam que a viagem pode ser tediosa, mas que para isso que servem as atendentes andróides, lhe satisfazer os desejos, desde que por elas não se apaixone. É para isso que lhe servem as mulheres que passam por seu caminho, lhe satisfazer até que encontre o seu verdadeiro amor. E Jing-wen é exatamente isso, uma andróide imagem-semelhança da mulher que ama, que talvez possa usar para descobrir se algum dia ela também o amou. Porém, a andróide não lhe dá as respostas que quer. Cogita que talvez ela só sinta com um certo atraso de algumas horas. Talvez todas as mulheres só possam sentir por ele com um atraso, já que estão desgastadas por tudo que passaram em suas vidas. Um dia para sorrir, um dia para chorar. Lembra como tento o mesmo com Lulu. Conclui, que talvez não tenha sido uma resposta atrasada, mas sim que ela simplesmente não o amava. Desiste.

24 de dezembro de 1968, Mo-wan convida Jing-wen para jantar. A véspera de natal e o natal são dias que as pessoas precisam de mais calor, ela se sente sozinha e vê no futuro só a impossibilidade, ele faz ela ligar para o namorado no Japão. Mo-wan sente que não há ninguém para aquecê-lo, mas se sente feliz por ela, num dos poucos momentos que demonstra uma real felicidade em sua face. Jing-wen talvez seja a imagem-semelhança perfeita de Li-zhen, pois lhe trás todas as suas lembranças de volta, porém como ela está apaixonada por outro, nenhuma das necessidades de encontrar com ela suas respostas. Sua andróide demora 10 horas para reagir, pois ama outro. Sozinho no terraço, onde antes contemplará tantas mulheres, ao som da *Casta Diva*, analisa por fim sua situação.

O amor é uma questão de tempo. De nada adianta conhecer a pessoa certa cedo demais ou tarde demais. Se eu vivesse em outro tempo, em outro lugar, minha história talvez tivesse um final diferente - Wong Kar-wai, 2046.

Jing-wen vai para o Japão se casar. Pede de presente um final feliz para 2047. Mo-wan tenta para escrever, mas passam 10 horas, 100 horas, 1000 horas, não consegue, seus sentimentos estão imóveis em 2046. Lá as lembranças não podem ser mudadas. As lembranças, como assinala Bergson, estão imutáveis em nossos neurônios, podem ser ignoradas, podem ser renegadas perante outras mais interessantes, mas não podem ser mudadas. Pensa em Li-zhen, com ela poderia ter sido feliz, não indiretamente como através da felicidade de Jing-wen. Reencontra Lulu, ela lhe é um exemplo que alguém que está preso em 2046, mas ainda persiste. Depois, revê Bai Ling, que lhe pede uma recomendação para trabalhar num clube em Singapura. Ela também está presa em 2046, pelo seu amor por ele. Fala-lhe como sentiu sua falta no natal passado, estão em 1970. Porém nessa data em que as pessoas precisam de mais calor, ele sentiu a falta de sua viúva negra, sua primeira imagem-semelhança de Su Li-zhen. 24 de dezembro de 1969, voltou a Singapura para encontrá-la, mas lá ela não mais estava. E aí que vemos por seus flashbacks, como todo o tempo ele realmente esteve pensando na Li-zhen de Amor à flor da pele. Aqui que conhecemos sua história juntos, como ele a usou como substituta da outra. Vemos sua despedida, num plano quase igual de sua despedida da primeira Li-zhen. Mas dessa vez, ele não só diz adeus, ele faz o que queria ter feito com a primeira, lhe dá um beijo apaixonado de despedida. A viúva negra não pode ficar com

ele porque também está presa no passado. Mo-wan só realmente se apaixona pelas mesmas impossibilidades imagem-semelhança de Li-zhen. Voltando a 1970, Bai Ling lhe pede dinheiro emprestado para ir para Singapura, porém logo no dia seguinte lhe diz que conseguiu com outro homem, e quer lhe devolver o dinheiro, lhe dá as notas de \$10 que recebeu dele, lhe dá seu amor por ele. Ela queria que as coisas fossem como antes, queria estar em 2046. Mo-wan não a ama, e não pode lhe dar isso. Vai embora, fica sozinho com as suas lembranças de Su Li-zhen, dos dois num táxi no dia que lhe anunciou que iria partir, dela deitando a cabeça em seu ombro. Mo-wan está em 2046.

5 - Formas do amor e do desejo

Na cinematografia de *Wong Kar-Wai* podemos encontrar personagens presos numa constante rememoração de sentimentos por aqueles que já foram e por aqueles que ainda podem estar por vir. Personagens que se lembram, habitando espaços que também se lembram com eles. Personagens a eternamente buscar um estado de ser que talvez só exista no reino de sua própria memória. A lembrança pode ser mais doce que a realidade que a proveu. Mas a lembrança também pode ser tudo que compõe a realidade a qual habitamos. Nossa realidade, nosso instante presente. Instante movido pela ação.

Uma conclusão geral decorre dos três primeiros capítulos deste livro: a de que o corpo, sempre orientado para a ação, tem por função essencial limitar, em vista da ação, a vida do espírito. Com relação às representações, ele é um instrumento de seleção, e de seleção apenas. Não poderia nem engendrar nem ocasionar um estado intelectual. No que diz respeito à percepção, nosso corpo, pelo lugar que ocupa a todo instante no universo, marca as partes e os aspectos da matéria sobre os quais teríamos ação: a percepção, que mede justamente nossa ação virtual sobre as coisas, limita-se assim aos objetos que influenciam nossos órgãos e preparam nossos movimentos. No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. (BERGSON, pág. 209)

5.1 - Diferentes Amores

Existem quatro tipos de personagem na filmografia do diretor, personagens que são diferentes estágios do mesmo. 1 - Aquele que perdeu seu amor e o espera de volta. 2 - Aquele que perdeu seu amor e tenta reproduzir seus sentimentos nas outras pessoas

que encontra pelo caminho, sempre de forma infrutífera. 3 - Aquele que ama, mas não é correspondido, já que a pessoa que ama está perdida em lembranças de um amor perdido. 4 - Aquele que ama e é amado, mas sua situação impede a concretização desse amor. Tanto uma situação concreta, como uma formalidade social, um casamento que impede sua união, tanto uma situação psicológica, com algum dos amantes, ou ambos, com alguma limitação sobre como sua relação deve seguir.

1 – O Abandonado - Aquele que perdeu seu amor e o espera de volta. Preso a lembranças de movimentos passados com outra pessoa. Esse personagem é um que amava a pessoa com quem estava, não pretendia perder essa pessoa, mas foi abandonado por ela de alguma forma. Podemos encontrá-lo nas garotas apaixonadas pelo rebelde em *Dias selvagens*, ou nos dois policiais de *Amores expressos*, como também na traficante desse mesmo filme. Esse personagem é um que habita um mundo de lembranças, geralmente associadas a objetos, ou que também busca transmitir através desses mesmos objetos as diferentes etapas do seu sentimento de perda. Com isso temos o policial que associa o fim dos seus sentimentos com a data de expiração de uma lata de abacaxi. Ou o outro policial que trata todos os objetos da sua casa como aqueles que realmente estivessem sentindo o sentimento de perda pela garota.

A construção dessa personagem é bem definida, todos os seus maneirismos se mantêm os mesmos. Estamos falando de alguém que amou absolutamente, e foi deixado, e no momento que foi deixado se manteve calado, esperando um arrependimento que nunca veio. Na superfície, lidando muito bem com a situação, não correndo atrás do seu amor perdido, não caindo aos pedaços, mas interiorizando tudo, correndo num campo, para poder suar muito, esgotar toda a água de seu corpo, e não deixar nenhuma lágrima vazar de seus olhos. Outro exemplo da definição desse personagem é o constante uso do diretor de *voice over* que transmitem de forma sutil os sentimentos dos protagonistas. Nunca demonstrando a sua dor, mas a subjetivando através de suas descrições dos fatos.

O segundo policial de *Amores expressos* quando recebe a carta da aeromoça por quem estava apaixonado, não a abre, hesita recebê-la, pois sabe que se ela quisesse voltar, estaria ali na sua frente e não mandando uma carta. Logo, não importa, a carta é só uma concretização do que ele já sabe, e ele não quer materializar mais isso no seu exterior.

2 – O Perdido - Aquele que perdeu seu amor e tenta reproduzir seus sentimentos nas outras pessoas que encontra pelo caminho, sempre de forma infrutífera. Esse personagem sabe que viveu o grande amor da sua vida e que estará para sempre marcado. Tenta assim reproduzir de forma desenfreada as mesmas condições que se apresentaram nesse amor original. Assim, somos apresentados ao dono de bar em Amores Expressos, que faz a sua amante traficante, e mais tarde a outra mulher a quem seduz, usarem uma peruca loira. Ou o escritor protagonista de 2046 que passa de paixão a paixão, se perdendo nas lembranças da mulher casada que não quis fugir com ele. Ou a garota apaixonada pelo assassino de *Anjos caídos*, que se transforma completamente, mais uma vez usando o objeto da peruca loira, para se fazer memorável aquele que a deixou. Ou a cantora de cabaré de Dias Selvagens e 2046, eternamente presa ao seu amor pelo rebelde, mesmo sabendo que nunca poderá tê-lo já que este morreu, reproduzindo desenfreadamente seus sentimentos por ele em pessoas que considera seus semelhantes.

3 – O Amante - Aquele que ama, mas não é correspondido, já que a pessoa a qual ama está perdida em lembranças de um amor perdido. Este personagem encontramos na figura do policial de Dias Selvagens, que se apaixona pela atendente deixada pelo rebelde. Ou na atendente da lanchonete viciada em California Dreaming, que se apaixona pelo policial. Ou na prostituta de 2046, apaixonada pelo escritor. É um personagem que ama, e sabe que não é amado, mas mesmo assim não consegue controlar os seus sentimentos e busca formas de atingir de alguma forma aquele que ama. É um agente ativo que movimenta a narrativa, buscando solucionar o coração partido de sua obsessão, geralmente partindo o seu no processo, ou tomando as características da pessoa que abandonou aquele que ama. Em 2046, a prostituta primeiro tenta provar que pode ser igual a ele, distante nos seus sentimentos, mas no final não pode parar de o amar, e finge uma necessidade com o único objetivo de ver se ela ainda sente algo, e também afim de lhe entregar o seu amor na materialização que são as notas de \$10 que ele lhe deu toda vez que faziam sexo.

4 – Os Desencontrados - Aquele que ama, e é amado, mas cuja sua situação impede a concretização desse amor. Esse personagem pode ser visto na relação entre o assassino e sua agente de *Anjos caídos*, se amam, mas de uma forma que a situação não lhes permite estar juntos, já que cada um tem uma necessidade específica na sua relação. Ou os vizinhos de *Amor à flor da pele*, cujo casamento de cada um, mesmo

insatisfatório para ambos os impede de tomar ação sobre seus sentimentos, mesmo quando as outras partes de cada casamento estão juntos os traindo. Ou no casal homossexual de *Felizes juntos*, se amam, mas raramente encontram um momento de paz um com o outro, cada um sentindo sua necessidade específica não satisfeita. É um personagem de uma moral muito fixa, sua relação só pode acontecer de uma maneira e nada além disso é aceitável, tudo deve seguir um ritual específico, o que acaba trazendo o desencontro para suas vidas. E geralmente um deles, com a moral mais forte, é quem acaba domando os caminhos da relação, mesmo isso significando seu próprio sacrifício. Como podemos ver no caso entre a filha do dono do hotel em *2046* e seu caso com o japonês. Pela necessidade de obedecer ao seu pai, não aceita ir com seu amor, o que a leva primeiro a loucura e depois a uma possível tentativa de suicídio.

Cada tipo de personagem é um continuum um do outro. O abandonado, geralmente foi abandonado pelo perdido, que por sua vez já foi um amante de um abandonado, ou de outro perdido. Sendo que todos podem ter se originado num par de desencontrados.

5.2 - Soluções para cada Amar

O diretor não busca unicamente demonstrar a condição de cada um dos seus personagens apaixonados, mas também mostra o processo pelo qual cada um pode evoluir, transpor, sua condição.

O abandonado obrigatoriamente tem de passar por um ritual onde possa expurgar para o exterior os seus sentimentos. Tanto comendo abacaxi fora da validade, ou executando aquele que o abandonou. E encontrando outra pessoa para afogar as magoas no processo. O perdido tem de aprender a conviver com a memória, e lentamente expurgá-la enquanto tenta reproduzir em outras relações o que teve na que o cicatrizou para vida. O amante tem de se entregar totalmente a felicidade e as necessidades dos sentimentos daquele que ama. Curando suas feridas pela criação de novas lembranças. Os desencontrados tem de se separar, aceitar sua impossibilidade e deixar o tempo cuidar do resto. Temos então um processo ritualístico, um processo de substituição, um processo de entrega total, e um processo de aceitação.

1 – O Processo Ritualístico – Nesse processo o personagem tem de escolher e passar por alguma situação, praticar algum conjunto de ações, para extravasar os seus

sentimentos. Encontramos isso na procura desenfreada do policial de Amores Expressos por latas de abacaxi com data de expiração para o dia exato que decidiu parar de sofrer por seu amor perdido, ou no ato deste mesmo policial de correr sem parar a fim de suar o suficiente para seu corpo não produzir mais lágrimas. Em Felizes Juntos temos isso quando o protagonista, após ter sido definitivamente abandonado por seu amante, se deixa chorar pela primeira vez em um gravador. Gravador este que será levado por seu amigo para a beira da terra, no fim da Argentina, para que quando lá tocado, disperse seus sentimentos pela existência. Em *Dias selvagens*, é o ato da atendente de lanchonete de contar tudo que está sentindo para o policial. Em *Amor à flor da pele*, é o ato de deixar seu amor no buraco de um templo no Camboja e cobri-lo de terra.

2 – O Processo de Substituição – Nesse o personagem usa outros para afogar as suas magoas, viver tentando esquecer aquela que o deixou. Em *Dias Selvagens* é isso que o rebelde faz com a atendente e com a cantora. Elas são só uma válvula de escape da magia que quer dispersar do seu amor não correspondido de sua mãe. O mesmo faz o assassino de *Anjos Caídos* com a garota que encontra no McDonalds, à qual nem se lembra de ter conhecido. Ou faz o escritor com a prostituta em 2046, e todas as outras mulheres que passam por seu caminho que não são a imagem-semelhança de seu verdadeiro amor. Em *Felizes Juntos*, o protagonista usa seu amigo do restaurante para se provar que ainda pode ter uma conexão com alguém, mesmo que essa não seja romântica, do mesmo jeito que usa um homem que encontrou num cinema gay, para se extravasar sexualmente. Como também o faz constantemente a cantora de cabaré em 2046 ao se arriscar em uma relação após a outra que sempre acabará mal, como acabou com o rebelde.

3 – O Processo de Entrega Total – Nesse aquele que ama, mas sabe que seu amor está perdido em pensamentos de outro, se entrega totalmente a missão de curar as feridas do outro, não importando as conseqüências para si. Assim, temos o policial em *Dias selvagens*, que vai atrás do rebelde só para entender se todo o sentimento da atendente é realmente compartilhado por ele, para prová-la que todo seu sentimento não foi uma farsa. Ou o mudo de *Anjos Caídos*, acompanhando a garota Charley por suas aventuras bêbadas na noite atrás de Johnny, o homem que a deixou. Fazendo tudo que ela quer a fim de lhe ajudar aplacar a sua dor. Ou a atendente da lanchonete de *Amores Expressos* que invade a casa do policial e começa a reformar ela a fim de renovar as suas lembranças sobre seu amor perdido, as passando para características suas, ao

mesmo tempo que ela toma características da aeromoça que o deixou. Ou o escritor em 2046 ao forçar a filha do dono do hotel a não perder as esperanças e ligar para seu namorado no Japão.

4 – O Processo de Aceitação – É pelo qual os personagens oficialmente desistem de realizar suas ambições amorosas por verem uma impossibilidade intransponível na situação em que estão. Como em *Amor à Flor da Pele*, em que os protagonistas se mudam da casa partindo para direções opostas. Ou em *Felizes Juntos*, em que o protagonista depois de se entregar aos mais diferentes trabalhos e a partidas de futebol, decide voltar para Hong Kong, deixando qualquer possibilidade de sua relação defunta na Argentina. É o ato do policial de *Amores Expressos* de não ler a carta que a aeromoça deixou para ele. Ou mais uma vez em *Felizes Juntos*, do protagonista não aceitar ver de novo o seu amor para lhe entregar seu passaporte, porque sabe que com isso não agüentaria a separação. Ou da atendente em *Dias Selvagens*, que se recusa a voltar para o rebelde, e sofre com suas magoas na esquina chuvosa em direção ao apartamento, usando o policial para extravasar seus sentimentos.

5.3 - Objetos que dizem tudo

Em cada relação, por cada fase, por cada processo necessário a ser passado, os personagens interagem com uma série de objetos, cada um com sua função bem determinada. Alguns são puras materializações da relação, são objetos que estavam sempre ali durante a criação dos momentos de amor. Outros são os objetos necessários para que possam extravasar seus sentimentos quando o momento é necessário. Sendo que tais qualidades podem ser passadas de um para o outro, podendo um objeto que uma hora marcou um momento, agora estar se transformando para marcar o sentimento da perda.

Em *Amores Expressos* são os enlatados de abacaxi que com sua data de expiração determinam a data de expiração de seus sentimentos. Ou os objetos na casa do segundo policial que marcam a transição de seus sentimentos, primeiro só parte do movimento que foi a sua relação, depois uma representação de seus sentimentos de abandono, e depois a transformações proporcionadas pelas ações da atendente da lanchonete. Em *Felizes Juntos* temos durante todo o período da relação do casal de protagonistas, uma lâmpada com o desenho das cataratas de Iguazu. É para ela que

ambos vão sempre olhar quando estão pesando no outro. E também é ela que representa a viagem que nunca fizeram juntos para as cataratas. É o símbolo que sempre estava ali durante tudo que tiveram, mas também é o símbolo de tudo que não concretizaram, como a visita as cataratas. Em *Amor à flor da pele*, os objetos se vêem mais importantes no reconhecimento da relação dos cônjuges traidores. Quando estes dão a seus amantes os mesmos presentes que deram a seus cônjuges. São estes que demonstram como deixam suas marcas na imagem exterior ao qual interagem. Em *2046* está na caixa que a prostituta mantém embaixo da cama com as notas de \$10 que o escritor lhe dá ao final de todo sexo. Ela nunca as usa, e no fim, tentando se livrar do seu amor, entrega-lhe as notas.

Porém, os objetos não precisam ser só utensílios, ou lembranças, podem ser também músicas, e não precisam ser só usadas pelos personagens, mas também pelo diretor para afetar nossa lembrança do que é nos oferecido em tê-la. Seu constante uso de repetições de certas músicas para certos personagens e certos estados emocionais, é sua forma de construir na nossa lembrança associações com suas criações.

5.4 – Espaços concretos de memória

Não são só objetos que os personagens usam para exteriorizar seus sentimentos, ainda mais presentes que estes são os espaços que transformam em vales dos seus sentimentos. Alguns espaços se tornam áreas de esquecimento, outros em de puro amor.

De esquecimentos podemos ver a esquina de *Dias Selvagens*, em que Su Li-zhen se prende na impossibilidade de voltar para Yuddy. Uma esquina escura e chuvosa que é a sua solidão. Ou o corredor com a escada descendo para a barraca de talharim em *Amor à flor da pele*, onde os protagonistas passam na sua solidão para buscar uma refeição que deveria ser com o seu cônjuge que naquele momento o está traindo com outro.

De amor temos espaços de tempo como o um minuto em *Dias Selvagens*, que Yuddy construiu com Li-zhen, ou o quarto 2046 de *Amor à flor da pele*, em que toda a relação entre Mo-wan e Li-zhen se construiu, não mais como traídos, mais como dois indivíduos se amando, construindo momentos juntos a base um do outro. Ou o táxi que os dois dividiram na sua despedida, quando Li-zhen deitou sua cabeça sobre o ombro de Mo-wan – espaço que o assombrará até 2046.

De amor, esquecimento e transformação podemos ver a casa do segundo policial em *Amores expressos*. Lá concretizou todo o seu amor pela aeromoça, lá estão traços de todos os seus momentos com ela, e com sua partida, acaba se tornando um espaço repleto de traços a serem esquecidos, traços que sentem falta do que um dia foram, traços as serem transformados em novas lembranças pela atendente da lanchonete. E é claro as histórias escritas por Mo-wan, 2046 e 2047, que são materializações das suas lembranças, onde pode moldá-las com suas impressões presentes.

6 - Conclusão: um autor fiel à sua temática

Tanto o público como a crítica já perceberam a característica central da obra de Wong Kar-Wai: seus filmes formam um contínuo estudo do amor. Cada filme parece um quadro que, ao lado de outros, ajuda a compor um panorama da relação amorosa nos tempos modernos. Dessa maneira, cada quadro expressa um aspecto diferente das relações amorosas, revelando e escondendo as emoções do diretor que, entretanto, se deixa perceber no processo narrativo. É isso que Kent Jones destaca:

Quando ele primeiro fez sucesso com *Amores Expressos* no meio dos anos 90, foi como ligar num sinal novo de uma nova frequência: sua direção parecia que se movia por uma sedutora necessidade de dissolver o ponto de vista do diretor, da câmera, do herói solitário, da audiência, e transformar isso numa complicada entidade super-sensitiva. (JONES, p. 25)

Toda a energia e a criatividade de Wong Kar-wai foram colocadas a serviço de uma representação dos sentimentos que lida com o tempo, a memória e a insatisfação a respeito da plenitude da relação amorosa. Em seus filmes, as emoções e o desejo quase sempre estão em conflito com a realidade do mundo em que vivem as personagens ou com suas próprias carências e limitações. *Dias Selvagens* fala sobre a criação de momentos - áreas significativas no tempo e no espaço que podem ser construídas na lembrança compartilhada de dois indivíduos. "A noção de tempo é um conceito que prevalece em todos os filmes de Wong. Sua preocupação em capturar o tempo é constantemente evidente, sua câmera aponta para específicos momentos com o intento de encontrar a diferença pela repetição." (WRIGHT, n. 51, 2009) Em *Amores Expressos*, o que temos é a possibilidade de transmutação dos momentos em outros - através da reconstrução dessas áreas de lembrança. *Anjos caídos*, retrata a dificuldade ou impossibilidade de se desprender de certos momentos - não conseguir os reconstituir,

quando um dos responsáveis por sua existência vai embora Já *Felizes Juntos* se concentra nos ciclos de momentos mais ou menos profundos que duas pessoas podem criar juntas. Também *Amor à flor da pele* focaliza os altos e baixos de um casal às voltas com a possibilidade de uma relação total em momentos emocionais que, infelizmente, não supera as barreiras que podem (e dificultam) a plenitude de dois seres solitários e ansiosos. E, por fim, em *2046* Wong Kai-wai vai mais longe ao mostrar que, mesmo quando concretizado o envolvimento, o amor pode se transformar numa prisão.

Na descrição disso tudo, trabalhando com rara sensibilidade humana e extraordinário domínio da técnica cinematográfica, o diretor nos lembra aqueles pintores modernos que pensam em todas as alternativas possíveis no uso da cor dramática e na criação de uma atmosfera visando um propósito: oferecer emoção, poesia, humanidade. Ao contrário dos seus personagens, dos tipos que comparecem em seus filmes e vivem o drama da frustração, Wong Kar-Wai conclui seus trabalhos exatamente como quer. Essa habilidade é ainda maior quando sabemos que ele filma em meio às precariedades de um esquema de produção independente, autônomo:

Para aqueles que amam seus filmes, é difícil separá-los da lenda por trás deles: os insanos esquemas financeiros, as filmagens infinitas, os atores e a equipe paciente e devotada, as horas e mais horas de material filmado e depois descartado, a maratona de edição no esforço de bater a data de entrega a Cannes. É difícil não ver cada filme como o resultado de um longo trabalho heróico. E as histórias e mitos dotam eles de um certo esplendor interativo. (JONES, p. 25)

E como podemos constatar a partir de seus filmes, não faltam em todos eles um conhecimento dos mecanismos da mente, da relação do ser com o meio, da relação do presente com o passado, da relação das lembranças, da memória com tudo que compõe nossa realidade. Esse conhecimento o aproxima dos ensinamentos de Bergson, cujas lições sobre “matéria e memória” parecem ganhar uma ilustração prática nos filmes do artista chinês. Tudo isso também aponta no sentido daquilo que Deleuze, filósofo que amava filmes, avançou a partir do cinema. E essa capacidade de representação de Wong Kar-Wai, se dá graças a esse seu objeto de estudo: o amor - essa força-motora que move os seres humanos. Através dos momentos emocionais criados entre dois seres humanos, podemos melhor analisar seus movimentos na realidade, suas percepções e ações

perante o exterior, as imagens que os rodeiam, como, por fim, constroem suas lembranças e a partir delas e habitam assim cada um essa realidade a sua maneira.

7 - Filmografia: obras examinadas

Dias Selvagens (Days of Being Wild/A Fei Zhengzhuan) (1991)

Amores Expressos (*Chungking Express/ Chongqing Senlin*) (1994)

Anjos Caídos (*Fallen Angels/Duoluo Tianshi*) (1995)

Felizes Juntos (*Happy Together/Chunguang Zhaxie*) (1997)

Amor à Flor da Pele (*In the Mood for Love/Huayang Nianhua*) (2000)

2046 (2004)

8 – Bibliografia

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

DELEUZE, Gilles. *Cinema -Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990

JONES, Kent. “Of Love”, in *Film Comment*

RAYNS, Tony. “Charisma Express”, in *Sight and Sound*, v. 10, n. 1, jan. 2000.

WRIGHT, Elizabeth. “Wong Kar-Wai”. Maio, 2002, in *Senses of Cinema*, edição 51 -

Disponível: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wong.html>

Consultado: Junho, 2009.

LEE, Nathan, “Wong Kar-Wai” in *Film Comment* July-August 2005

ANTON WILSON, Robert. *Prometheus Rising*. Arizona: New Falcon Publications, 1983

ANTON WILSON, Robert. *Quantum Psychology*. Arizona: New Falcon Publications, 1990

CIMENT, Michel e NIOGRET, Hubert. “Wong Kar-wai et les cinemas chinois” in *Positif*, Novembro, 2000