

“TODAS AS LEMBRANÇAS SÃO RASTROS DE LÁGRIMAS”: A memória na criação de Wong Kar-wai

Adriana Câmara

Formada em cinema pela Universidade Estácio de Sá (UNESA) e possui Mestrado em Teatro pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tem trabalhado com audiovisual desde 2001, tendo atuado principalmente nas funções de diretora, assistente de direção e editora. Atualmente, é proprietária da produtora audiovisual *Menina dos Olhos do Brasil*, e professora das disciplinas Direção Técnica de Produção Audiovisual I e Argumento e Roteiro II, da Fiam Faam.

Resumo: Esse artigo investiga o papel da memória na criação dramática do diretor e roteirista chinês Wong Kar-wai. O ensaio baseia-se em três filmes de Wong Kar-wai: “Dias selvagens” (“A-Fei Zheng Zhuan”, 1990), “Amor à flor da pele” (“Huayang Nianhua”, 2000) e “2046” (2004) e analisa o papel da memória sob quatro focos: o foco nos personagens, incapazes de se desvencilhar de um passado que guia suas ações e os impede de viver plenamente o presente; o foco na obra, pensada numa estrutura de série, em que os filmes posteriores remetem à lembrança dos anteriores; o foco no autor, que situa seus filmes na década de 60 como uma maneira de preservar suas lembranças dessa época; e o foco na cidade de Hong Kong, que, para fugir à inquietação da espera das mudanças decorrentes de sua reintegração à República Popular da China, refugia-se na lembrança do passado.

Palavras-chave: Wong Kar-wai, Memória, “Dias selvagens”, “A-Fei Zhengzhuan”, “Amor à flor da pele”, “Huayang Nianhua”, “2046”

Abstract: This essay investigates the role of memory in the creation of the Chinese script writer and director Wong Kar-wai. The paper is based on three films of Wong Kar-wai, “Days of being wild” (“A-Fei Zhengzhuan”, 1990), “In the mood for love” (“Huayang Nianhua”, 2000) and “2046” (2004), and analyzes the role of memory under four foci: the focus on the characters, unable to get rid off a past that guides their actions and prevents them from fully living in the present; the focus on the work, designed in the structure of a series, where the later films refer to the memory of the previous ones; the focus on the author, who located his films in the 60’s as a way to preserve his memories of that time; and the focus in the city of Hong Kong, which, to escape the anxiety of the changes expected due to its reinstatement to the People’s Republic of China, takes refuge in the memory of the past.

Keywords: Wong Kar-wai, Memory, “Days of being wild”, “A-Fei Zhengzhuan”, “In the mood for love”, “Huayang Nianhua”, “2046”

Introdução

Este ensaio procurará demonstrar a importância do papel da memória na criação dramática do diretor e roteirista chinês Wong Kar-wai, tomando por base três de seus filmes: “Dias selvagens” (“A-Fei Zhengzhuan”, 1990), “Amor à flor da pele” (“Huayang Nianhua”, 2000) e “2046” (2004).

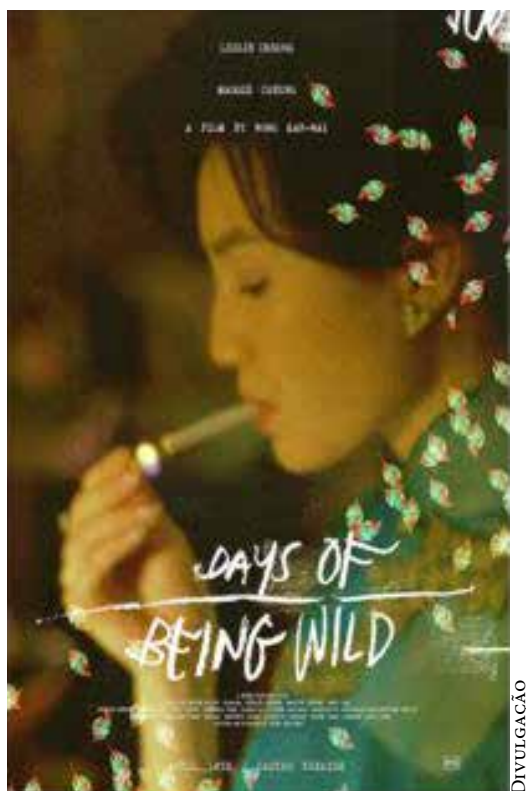
Nos últimos anos, a memória tornou-se uma das principais preocupações políticas e culturais de nossa sociedade. Segundo Andréas Huyssen:

A crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada para o consumo e o lucro cria quantidades cada vez maiores de objetos, estilos de vida e atitudes fadados à rápida obsolescência, e assim faz encolher efetivamente a duração temporal daquilo que pode ser considerado o presente, num sentido concreto. O aspecto temporal dessa obsolescência planejada é, evidentemente, a amnésia. Esta, porém, gera simultaneamente o seu próprio oposto: a nova cultura museica como uma formação reativa. Seja um paradoxo ou uma dialética, a disseminação da amnésia na nossa cultura se faz acompanhar de um incoercível fascínio pela memória e pelo passado (HUYSEN, 2000: P.75-76).

Conforme veremos, o cineasta Wong Kar-wai não foge a essa problemática.

A memória dos personagens

Em “Dias selvagens”, “Amor à flor da pele” e “2046” os personagens são incapazes de se desvencilhar de um passado, que, recriado em suas memórias pela vivência posterior, guia suas ações e os impede de viver plenamente o presente.



DIVULGAÇÃO

Dias selvagens

166

Na Hong Kong de 1960, Yuddy (Leslie Cheung) é um rapaz namorador, absolutamente incapaz de estabelecer um relacionamento estável e de tratar suas mulheres com um mínimo de respeito. Compara-se com um pássaro sem pernas, que só pousa no dia em que morre (DIAS selvagens, 2001: 0:24:27). Yuddy seduz So Lai-chen (Maggie Cheung), que trabalha num depósito de bebidas: “16 de abril de 1960, um minuto antes das 3:00h. Nós estivemos aqui juntos. Por sua causa, eu sempre lembrarei desse minuto” (DIAS selvagens, 2001: 0:04:51), ele lhe diz. Mas Yuddy acaba por abandonar So Lai-chen quando ela sugere morarem juntos. Começa então a namorar Lulu ou Mimi (Carina Lau), uma dançarina de cabaré, que aceita com mais facilidade suas grosserias.

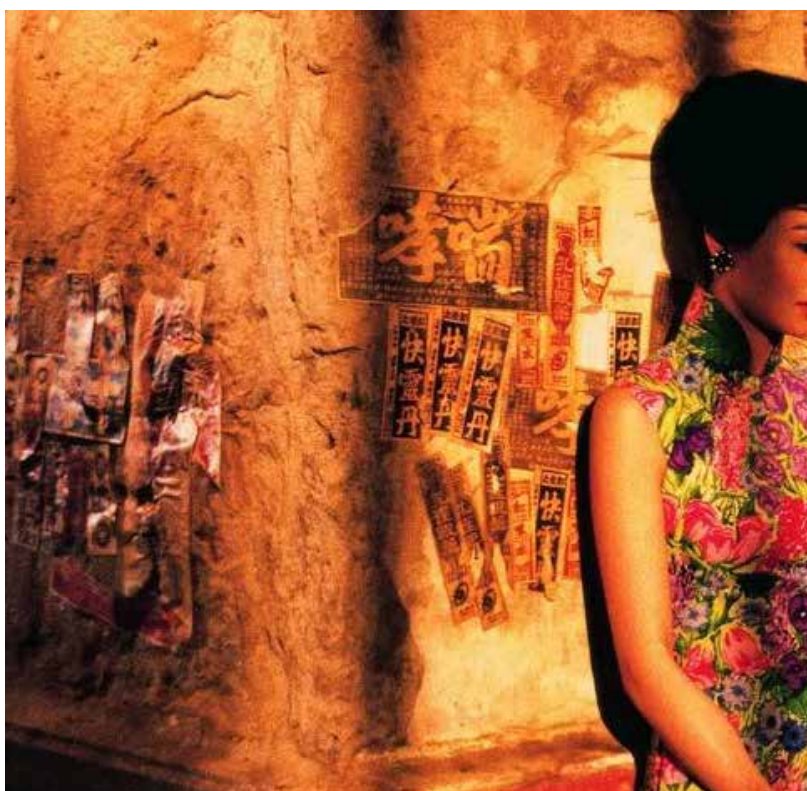
Triste e insone, So Lai-chen começa a percorrer todas as noites as ruas próximas ao prédio do ex-namorado. Tide, um guarda de rua, lhe serve de confidente e lhe faz companhia em seus passeios pelas ruas desertas. So Lai-chen não esqueceu aquele minuto de 16 de abril, mas imagina que Yuddy já o tenha esquecido.

Yuddy sempre insiste para que sua mãe adotiva (Rebecca Pan) lhe revele quem é sua verdadeira família Filipina. Com medo de perdê-lo, ela sempre guardou segredo. Quando resolve casar-se e deixar Hong

Kong, a mãe adotiva entrega a Yuddy as cartas da família. Yuddy abandona Mimi e segue para as Filipinas, mas a verdadeira mãe não quer recebê-lo. Nas Filipinas, encontra-se com Tide, o guarda, que agora é marinheiro. Yuddy rouba um passaporte falso para a América. Ele e Tide fogem juntos. Yuddy é perigosamente ferido. Agonizante, indagado por Tide, diz ainda lembrar-se daquele minuto do dia 16 de abril passado com So Lai-chen. Mimi segue à procura de Yuddy nas Filipinas, mas ele já não está lá.

O tempo passa. So Lai-chen está trabalhando na bilheteria de um estádio. Vemos planos dos locais antes freqüentados por So Lai-chen e Tide, mas agora desertos: a rua por onde caminhavam, o posto de trabalho de Tide. Os personagens não estão presentes, mas as imagens nos trazem a lembrança deles. Então, o telefone de rua, para o qual Tide esperara tão ansiosamente que So Lai-chen ligasse, começa a tocar. Mas já não há ninguém para atender.

Logo no início, “Dias selvagens” coloca um desafio à memória: a lembrança daquele minuto antes das 3 horas da tarde do dia 16 de abril de 1960. So Lai-chen, que jamais esqueceu esse minuto, insone, atormentada pela lembrança do relacionamento frustrado, questiona se Yuddy ainda se lembraria dele. No final, sabemos que ele nunca esquecerá. Abandonada por Yuddy, também Mimi vive presa à lembrança do namoro, e segue para as Filipinas com o objetivo de resgatá-lo. O próprio Yuddy quer todo o tempo resgatar seu passado, suas origens, ao tentar descobrir o paradeiro de sua mãe biológica filipina.



Amor à flor da pele

Dois casais, Sr. e Sra. Chan e Sr. e Sra. Mo-wan, mudam-se no mesmo dia para quartos em apartamentos contíguos num pequeno prédio na Hong Kong de 1962. Os Chan se mudam para o apartamento da Sra. Suen. Os Mo-wan vão para o apartamento do Sr. Koo. A Sra. Chan (Maggie Cheung) é a So Lai-chen de “Dias selvagens”, dois anos depois do primeiro filme, e agora trabalha numa agência de viagens. Chow Mo-wan (Tony Leung) é jornalista

Com o tempo, durante viagem de seus consortes, So Lai-chen e Chow Mo-wan acabam descobrindo que o Sr. Chan vem mantendo um caso com a Sra. Mo-wan e que ambos estão juntos no Japão. Na tentativa de descobrir como o caso começou, Chow Mo-wan e So Lai-chen começam a passar muito tempo um com o outro. Chow Mo-wan se faz passar pelo Sr. Chan, So Lai-chen finge ser a Sra. Mo-wan. Tentam construir o passado dos amantes, mas insistem que não serão como eles. Juntos, ensaiam o que dirão para seus consortes quando eles voltarem do Japão. Chow Mo-wan pede a So Lai-chen que o ajude a escrever um romance de artes marciais. O receio de que os vizinhos desconfiem que há entre eles um romance que não existe faz com que Chow Mo-wan alugue um apartamento de número 2046 noutra edificação para as tardes em que escreverão o romance.

Um dia, Chow Mo-wan se descobre apaixonado por So Lai-chen: “Achei que não seríamos como eles. Mas eu estava enganado. (...) Só tinha curiosidade de

saber como tinha começado. Agora eu sei. Os sentimentos aparecem de surpresa assim mesmo” (AMOR à flor da pele, 2006: 1:05:10). Depois da declaração de Chow Mo-wan, insinua-se que entre eles pode se passar algo. So Lai-chen deve ir para Singapura junto com Chow Mo-wan. Mas ela se atrasa e ele parte sozinho. Então, So Lai-chen, em 1963, começa a visitar o apartamento de Chow Mo-wan em Singapura durante seu expediente no trabalho. Eles jamais se encontram.

Em 1966, So Lai-chen vai sozinha ao seu antigo apartamento. Sua senhoria está de partida para os Estados Unidos e vai vender o apartamento. Propõe a So Lai-chen que o alugue. Ela diz que vai pensar na proposta, e, então, pergunta quem mora no apartamento do lado. “Não os conheço. Os Koo quase faziam parte da família. Era tão bom naquela época, não?”, responde a Sra. Suen. Os olhos de So Lai-chen enchem-se de lágrimas (AMOR à flor da pele, 2006: 1:22:50). Pouco tempo depois, Chow Mo-wan também volta ao seu antigo apartamento. Quando pergunta pela Sra. Suen, o novo morador lhe diz que ela viajou e, agora, no apartamento do lado mora “Uma mulher com o filho. O menino é lindo” (AMOR à flor da pele, 2006: 1:23:53). Quando está indo embora, Chow Mo-wan pára por um instante e olha para a porta do apartamento do lado. Uma cartela cobre a tela enquanto ouvimos os passos de Chow Mo-wan descendo a escada: “Aquele era passado. Nada do que pertencia a ela existe mais” (AMOR à flor da pele, 2006: 1:24:28). Dentro do apartamento, So Lai-chen chama a criança e se dirige para a saída. Do lado de fora do apartamento, o corredor está vazio.

No mesmo ano, no Camboja, Chow Mo-wan susurra um segredo num buraco na parede de um templo. Em seguida, tapa-o com barro. Na cartela que encerra o filme lê-se: “Ele lembra aqueles anos que se foram, como se estivesse olhando através de uma vidraça embaçada. O passado é algo que ele pode ver, mas não tocar. E tudo o que ele vê está borrado e indistinto” (AMOR à flor da pele, 2006: 1:28:55).

Em “Amor à flor da pele”, Chow Mo-wan e So Lai-chen tentam construir um passado para o romance de seus consortes ao tecer suposições sobre como o caso teria se iniciado. Depois que eles próprios sucumbem ao amor que uniu seus consortes, eles se separam. Muitos anos depois, So Lai-chen e Chow Mo-wan voltam para o prédio onde se conheceram, numa tentativa de restabelecer o seu passado. Porém, o letreiro deixa claro que “Aquele era passado. Nada do que pertencia a ela existe mais” (AMOR à flor da pele, 2006: 1:24:28).



DIVULGAÇÃO

2046 começa com um longo off sobre imagens do romance “2046” escrito pelo personagem Chow Mo-wan (Tony Leung):

Um trem misterioso parte para 2046 de vez em quando. Todo passageiro que vai para 2046 tem a mesma intenção: recuperar lembranças perdidas. Porque nada jamais muda em 2046. Ninguém sabe como é por lá porque ninguém jamais voltou. Exceto eu (...) Se alguém quer sair de 2046, quanto tempo leva? Algumas pessoas saem facilmente. Outras acham que leva muito mais tempo. Eu já esqueci há quanto tempo estou nesse trem. Estou começando a me sentir muito só (...) Sempre que alguém me pergunta porque deixei 2046, dou sempre a mesma resposta vaga: antigamente, quando as pessoas tinham segredos que não queriam partilhar, elas subiam numa montanha, encontravam uma árvore, faziam nela um buraco e sussurravam o segredo no buraco. Depois, cobriam o buraco com barro. Assim, ninguém jamais descobriria o segredo. Uma vez, eu me apaixonei por alguém. Depois de um tempo, ela não estava mais lá. Eu fui para 2046. Imaginei que ela talvez estivesse esperando por mim lá, mas não consegui encontrá-la. Eu não podia parar de me perguntar se ela me amou ou não. Mas eu nunca descobri. Talvez a resposta fosse como um segredo que ninguém devesse saber.” (2046, 2005: 0:03:42)



168 Em seguida, lemos, numa cartela: “Todas as lembranças são rastros de lágrimas”(2046, 2005: 0:05:14).

A história do filme se inicia em dezembro de 1966, quando Chow Mo-wan volta a Hong Kong. Mo-wan instala-se num pequeno hotel e escreve colunas para jornais. Um dia, reencontra Mimi ou Lulu (Carina Lau), personagem de “Dias selvagens”. Ela parece não se lembrar dele. Tentando ser reconhecido, ele lhe diz, que, na época em que se conheceram, ela falava muito de um ex-namorado Filipino, que morrera jovem, fatos ocorridos naquele filme. Ele a deixa adormecida no pequeno quarto de hotel em que mora e então verifica que o número na porta do seu quarto lhe é familiar: 2046 era o número do quarto que alugara para encontrar-se com So Lai-chen em “Amor à flor da pele”. Dias depois, quando retorna para devolver a chave do quarto, que ficara com ele, dizem-lhe que Mimi já não mora lá. Na verdade, fora assassinada por um namorado ciumento. Chow Mo-wan se propõe a morar no quarto 2046, já que é bastante apegado a esse número, mas, como ele está sendo reformado, aceita ficar temporariamente no quarto contíguo, o 2047, e acaba se habituando a ele. Depois de um tempo, Bay Ling (Ziyi Zhang), uma prostituta de luxo, instala-se no quarto 2046. Em dezembro de 1967, Chow Mo-wan e Bay Ling, iniciam um rela-

cionamento. Mas Chow Mo-wan já não é o mesmo de “Amor à flor da pele”. Frustrado com a perda de So Lai-chen em “Amor à flor da pele”, Chow Mo-wan tornou-se um sedutor irresponsável, incapaz de envolver-se sinceramente com qualquer mulher. Infeliz com o desapego de Chow Mo-wan, Bay Ling termina o relacionamento e se muda.

Em paralelo, desenvolve-se a história de Wang Jing Wen, filha do dono do hotel. Antes mesmo de Chow Mo-wan mudar-se para o hotel, ela se apaixonara por um rapaz japonês (Takuya Kimura) que um dia se hospedou no hotel. Porém, como o Japão e a China haviam estado em guerra, o pai proibiu o namoro. O rapaz partira sem que ela conseguisse expressar a ele quais eram os seus sentimentos. Em 1968, eles ainda se correspondem, escondidos dos pais. Chow Mo-wan ajuda-a recebendo as cartas e repassando para ela. Então resolve escrever uma história para deixar claro para ela como seu namorado devia estar se sentindo. Deu à história o nome de “2047”: no trem que parte de 2046, o fugitivo japonês apaixonou-se por uma andróide com problemas de reação retardada. Ele lhe pede que parta com ele. “Eu continuava perguntando, mas ela jamais responde. Eu comecei a procurar desculpas para o seu silêncio. (...) Aos poucos, eu comecei a duvidar de mim mesmo. Talvez a razão para ela não responder não era porque suas reações



Divulgação

eram retardadas, mas simplesmente porque ela não me amava.” (2046, 2005: 1:24:30). No Natal de 1968, Chow Mo-wan convence Wang Jin Wen a telefonar para o seu namorado japonês. Pouco depois, Wang Jin Wen e o japonês se casam. Do Japão, ela manda dizer a Chow Mo-wan que achou o final de 2047 muito triste e lhe pede que mude. Mas ele não consegue. Sobre as imagens em preto e branco e granuladas de So Lai-chen ao seu lado no táxi, em 1962, um off de Chow Mo-wan diz: “Eu também queria que a história tivesse um final feliz. Mas não sabia como escrevê-lo. Alguns anos atrás, eu tive um final feliz em minhas mãos, mas deixei escapar”(2046, 2005: 1:39:00).

Em 1970, Bay Ling reaparece, pedindo a Chow Mo-wan que lhe consiga um lugar numa boate em Singapura.

Então o filme volta para 1963, em Singapura. Separado da esposa e sem a So Lai-chen de “Amor à flor da pele” (sem saber que, na sua ausência, ela visita o seu quarto), Chow Mo-wan começa a apostar em cassinos. Lá, uma jogadora profissional, conhecida como Aranha Negra, mas também chamada Su Lizhen (So Lai-chen em mandarim) recupera para ele o dinheiro que perdeu. Quando decide voltar a Hong Kong, no final de 1966, ele lhe pede que vá com ele, mas ela recusa. “No amor, não existem substitutos. Eu esperava sentir por ela o que eu sentia pela outra

Su Lizhen. Naquele momento, eu não percebi isso. Mas tenho certeza de que ela percebeu”, Chow Mo-wan conclui na *voice over* (2046, 2005: 1:55:10).

O filme volta para 1970. Chow Mo-wan deixa Bay Ling em casa, depois que ela lhe devolve o dinheiro da passagem. Ela lhe pergunta, entre lágrimas: “Por que não pode ser como antes? Não vá. Fique aqui essa noite” (2046, 2005: 2:00:41). Mas ele a deixa. Segue caminhando pela rua. Ouvimos novamente, em off, Bay Ling perguntando: “Por que não pode ser como antes?”

Na cena final, num táxi, com a textura da cena de 1962, em que So Lai-chen e Chow Mo-wan dividem um táxi, Mo-wan está só, recostado no banco de trás do carro. O off do começo do filme é repetido: “Todo passageiro que vai para 2046 tem a mesma intenção: recuperar lembranças perdidas. Porque nada jamais muda em 2046. Mas ninguém sabe se isso é verdade ou não porque ninguém jamais voltou”(2046, 2005: 2:02:53).

2046 é o número do quarto de hotel que Chow Mo-wan e So Lai-chen partilhavam em “Amor à flor da pele”. É também um lugar ou um tempo onde se recuperam lembranças perdidas no romance escrito por Chow Mo-wan. Em “2046”, Chow Mo-wan ainda não conseguiu esquecer So Lai-chen. Procura, noutras mulheres, aquele grande amor que uma vez sentira. Não é capaz de encontrá-lo. Também Bai Ling está presa à lembrança do grande amor que sentiu por Chow e que desejaria tanto recuperar. E Mimi ainda chora ao lembrar de Yuddy, que abandonou em “Dias selvagens”.

169

O despertar e a manutenção da lembrança

De acordo com Andreas Huyssen, o passado rememorado com vigor está sempre inscrito no presente, uma vez que participa da nutrição de nossos desejos inconscientes, e é até mesmo capaz de orientar nossas ações conscientes. Porém, esse passado, transformado em memória mítica: “Não está imune à fossilização, e pode tornar-se uma pedra no caminho das necessidades do presente, ao invés de uma abertura no continuum da história” (HUYSSSEN, 2000: P.69). Tal é o que ocorre com os personagens de “Dias selvagens”, “Amor à flor da pele” e “2046”. Chow Mo-wan, So Lai-chen, Mimi, Yuddy e Bai Ling isolam-se do tempo em que vivem, põem suas vidas presentes em pausa, presos à lembrança idealizada dos relacionamentos anteriores. E não serão felizes enquanto não estiverem “em paz consigo em com seu passado”(KAR-WAI, em entrevista a Han Ong, 1998).

A principal característica das lembranças desses personagens é a carga de dor que carregam. Segundo Nietzsche, “só aquilo que não cessa de doer perdura na memória”(apud HUYSSSEN, 2000: P. 67). A dor da perda ou do abandono do ente querido, contribui para que Chow Mo-wan não se esqueça de So Lai-chen, So Lai-chen não esqueça de Yuddy e, posteriormente, de Chow Mo-wan, Mimi não se esqueça de Yuddy, Yuddy não se esqueça da mãe filipina, e Bai Ling não se esqueça de Chow Mo-wan.

Mas não é somente a dor que impede o esquecimento. Segundo Maurice Halbwachs:

Se a lembrança subsiste apesar da separação, apesar da morte, é que além da ligação pessoal, havia um pensamento comum (...): é o elemento estável que transformava a união dos dois seres de base simplesmente afetiva numa sociedade, e é o pensamento subsistente do grupo que evoca a aproximação passada, e que salva do esquecimento a imagem da pessoa (HALBWACHS, 1990: p. 122).

Assim, a partilha de experiências sociais comuns como as três horas da tarde do dia 16 de abril de 1960 (“Dias selvagens”), como a traição dos cônjuges, os ensaios, os romances de artes marciais, a convivência no apartamento apertado, habitado por vizinhos curiosos e fofoqueiros, a necessidade de esconder sua relação (“Amor à flor da pele”), como as diversas ceias de Natal, a cobrança pelas noites de amor, o barulho vindo do apartamento contíguo (“2046”), contribuem para que a lembrança perdure apesar da passagem do tempo.

O espaço e os objetos que preenchem esse espaço servem de base para a memória dos personagens, pois, por serem meio material durável, conservam o passado (HALBWACHS, 1990: p. 143). Assim, a visão do relógio que marca três horas da tarde (“Dias selvagens”), do apartamento em todos os fatos se deram (“Amor à flor da pele”), do número 2046 do quarto de hotel e das notas de 10 com que Chow Mo-wan pagou as noites de amor de Bai Ling (“2046”) reacendem na memória dos personagens a lembrança do amor perdido.

Memória como reconstrução

Essas lembranças, mesmo provindo da dor, mesmo tendo sido mantidas pela partilha de experiências sociais comuns, mesmo sendo despertadas pela visão de um lugar ou um objeto do passado, não são completamente confiáveis. De acordo com Maurice Halbwachs, “A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados em-

prestados do presente” (HALBWACHS, 1990: p. 71). O Yuddy do passado é, para a Mimi e para a So Lai-chen do presente, um rapaz completamente idealizado; a So Lai-chen do passado também é completamente idealizada pelo Chow Mo-wan do presente e o Chow Mo-wan do passado é idealizado pela Bai Ling do presente. O retrato que a lembrança faz deles não é completamente fiel à realidade. Essa assertiva fica bastante explicitada quando o personagem Chow Mo-wan recorda-se, em “2046”, do percurso de táxi feito ao lado da personagem So Lai-chen em “Amor à flor da pele”.

Em “Amor à flor da pele” (AMOR à flor da pele, 2001: 1:09:31), um plano mostra o vidro traseiro de um táxi. Dentro dele, de costas para a câmera, estão So Lai-chen, à esquerda e Chow Mo-wan à direita. Ouvimos So Lai-chen falar “Não quero voltar para a casa hoje”. Em seguida, ela reclinou a cabeça sobre o ombro de Chow Mo-wan. Um plano detalhe mostra a mão de Chow Mo-wan sobre a de So Lai-chen. Ele aperta a sua mão. Ela retribui. Um plano médio lateral mostra o rosto dos dois. So Lai-chen tem a cabeça reclinada sobre o ombro de Chow Mo-wan, que reclinou a sua cabeça sobre a dela.

Em “2046” (2046, 2005: 1:39:00), uma cena semelhante é repetida em preto e branco, sob a fala em off de Chow Mo-wan: “Há alguns anos, tive um final feliz ao meu alcance, mais deixei escapar”. O plano do vidro de trás do carro mostra Chow Mo-wan, à direita, com a cabeça reclinada. O plano lateral e o plano frontal seguintes revelam que é sobre o ombro de So Lai-chen que ele está reclinado. Ela, com o rosto ligeiramente apoiado sobre a mão, olha para fora do carro, com uma expressão ativa, forte. Ele está adormecido e traz um bigode, que não usava em “Amor à flor da pele”.

Na cena de “2046”, Chow Mo-wan lembra-se de um o momento vivido em “Amor à flor da pele”. Porém, Mo-wan não reconstituiu a cena exatamente como ela se passara.

Esse momento em “Amor à flor da pele” é aquele em que So Lai-chen mostra-se mais frágil. Depois de muito resistir, somente aqui ela cede aos seus sentimentos por Chow Mo-wan. So Lai-chen tem uma postura e uma expressão de extrema vulnerabilidade, com a cabeça reclinada sobre o ombro de Mo-wan. Este, por sua vez, acolhe-a com carinho, reclinando a sua cabeça sobre a dela e segurando a sua mão.

Oito anos depois, Chow Mo-wan está convencido de que foi responsável pelo fim do romance com So Lai-chen, que jamais conseguiu esquecer. Essa certeza contamina a memória de Mo-wan, alterando a

imagem recordada. A lembrança de Chow Mo-wan em “2046” passa a adequar-se a esse sentimento. Assim, Chow Mo-wan deixou que seu “final feliz” escapasse porque, no momento em que So Lai-chen cedeu a seus sentimentos, ele simplesmente dormia. Como Mo-wan dormia, So Lai-chen não pôde encontrar nele alguém que a acolhesse. Assim, ela precisou ser forte, ativa. Na lembrança de Chow Mo-wan, So Lai-chen não é a moça vulnerável de “Amor à flor da pele” e parece indiferente a ele, olhando para fora do carro, como se não lhe despertasse qualquer carinho o fato de a cabeça de Mo-wan estar reclinada no seu ombro.

Por outro lado, em sua recordação, Chow Mo-wan assume a fragilidade de So Lai-chen como sua. É ele que tem a cabeça reclinada, não ela. Na verdade, essa fragilidade é do Chow Mo-wan presente, infeliz, nostálgico, e não do Mo-wan do passado, apaixonado, decidido, acolhedor. O próprio Chow Mo-wan, ao se ver retratado em sua memória, atribui-se um bigode que não usava naquela época, mas apenas agora.

A cartela que encerra “Amor à flor da pele” também se encarrega de demonstrar que o passado não pode ser recordado com absoluta clareza: “Ele lembra aqueles anos que se foram, como se estivesse olhando através de uma vidraça embaçada. O passado é algo que ele pode ver, mas não tocar. E tudo o que ele vê está borrado e indistinto”(AMOR à flor da pele, 2006: 1:28:55). O presente é a vidraça embaçada que borra a imagem do passado.

Réquiem para o passado

“Dias selvagens”, “Amor à flor da pele” e “2046” têm, no poder paralisante do passado, seu principal tema. Seus personagens são incapazes de viver plenamente o presente, presos como estão à lembrança do passado. Esse passado, vivo na memória dos personagens e na maneira como guia suas ações, está, entretanto, materialmente morto, pois “aquela era passou” (AMOR à flor da pele, 2006: 1:24:28) e nada “pode ser como antes” (2046, 2005: 2:00:41). “Dias selvagens”, “Amor à flor da pele” e “2046” representam juntos um réquiem em sua homenagem.

A memória das obras

Os filmes de Wong Kar-wai são quase sempre pensados inicialmente como séries, em que os posteriores remetem à lembrança dos anteriores.

“Dias selvagens” havia sido pensado como um

díptico. Da segunda parte, porém, usou-se apenas uma cena, colocada no final da primeira e aparentemente deslocada de seu contexto (TEO, 2005, p. 31). “Amor à flor da pele” havia sido concebido como um tríptico, reunindo três histórias sobre comida, das quais somente uma foi aproveitada (KAR-WAI in BRUNETTE, 2005, p. 123-124). “2046” pretendia-se uma ópera com três histórias curtas sobre uma promessa, terminou como a odisséia de um personagem que vive o presente preso ao passado (KAR-WAI, 2004, entrevista a concedida a Mark Salisbury).

Segundo o próprio cineasta, seu método de trabalho sempre começou com histórias curtas que, quando não podem ser reunidas num único filme, acabam por serem aproveitadas pelos filmes seguintes (KAR-WAI in BRUNETTE, 2005, p. 125). Assim, dos três episódios dessas três séries frustradas, Wong Kar-wai terminou por realizar uma outra trilogia sobre os anos 60 em Hong Kong, no qual “Dias selvagens” cobre o período que vai de 1960 a 1962, “Amor à flor da pele” engloba os anos 1962 a 1966 e “2046” conclui a série situando-se no período que vai de 1966 a 1970. Entre esses filmes, circulam personagens e histórias comuns e repetem-se temas como “as dolorosas contradições do amor, a persistência da saudade, da memória, do arrependimento, e a desesperança de recapturar, modificar ou se livrar do passado” (BRUNETTE, 2005, p. 105).

O plano seqüência que conclui “Dias selvagens” mostra um personagem interpretado por Tony Leung que jamais aparecera nesse filme, num quarto pobre de teto extremamente baixo, aprontando-se para sair. Com um cigarro entre os lábios, ele lixa dedicadamente suas unhas, veste o paletó, põe nos bolsos dois pacotes de cigarro, algumas moedas, um molho de chaves, um gordo maço de cédulas, que conta antes de guardar, e uma das três caixas de baralho que estão sobre a mesa. Em seguida, olhando-se no espelho, dobra cuidadosamente o lenço que enfeitará seu bolso e penteia os cabelos lustrosos de brilhantina fixando-os para trás com as mãos. Verifica então as horas no relógio de pulso, apaga a luz, joga o cigarro pela janela e sai.

O modo com o personagem de Tony cuida dos cabelos, lembra Yuddy (Leslie Cheung), protagonista de “Dias selvagens”, assassinado algumas cenas atrás. Embora essa cena propusesse uma ligação com uma segunda história que jamais existiu, sua colocação no final de “Dias selvagens” parece demonstrar um certo reinício da primeira história através das características da personalidade de Yuddy repetidas por aquele homem mais velho.

Quando Wong Kar-wai concluiu “2046”, essa cena pareceu explicar-se melhor. O personagem de Tony Leung em “Dias selvagens” seria o Chow Mo-wan de “2046”, que, no ano de 1966, envolve-se com jogos de cartas em Singapura. Assim, entre a penúltima e a última cena de “Dias selvagens”, o filme dá um salto temporal de quatro anos para retratar Chow Mo-wan (Tony Leung) que, na fase vivida em “2046”, não difere muito do Yuddy de “Dias selvagens”: apesar da marcante diferença de idade, ambos são homens vaidosos, sensuais, mais absolutamente incapazes de se comprometer.

Como vimos, o personagem Chow Mo-wan é também o protagonista de “Amor à flor da pele”. Casado e traído pela esposa, Chow Mo-wan apaixonou-se por So Lai-chen. As decepções que o romântico Mo-wan de “Amor à flor da pele” sofre com essa paixão, gerarão o novo Chow Mo-wan de “Dias selvagens” e “2046”, um sedutor incapaz de se deixar envolver.

A personagem So Lai-chen (Maggie Cheung), que chora o desprezo do namorado Yuddy em “Dias selvagens”, reaparece em “Amor à flor da pele”, mais madura, agora casada, mas logo traída por seu marido, terminando por se apaixonar por Chow Mo-wan (Tony Leung). Há quem não concorde que essas duas aparições de So Lai-chen representem a mesma personagem:

Em termos da cronologia dos dois filmes, dois anos separam os eventos: “Dias selvagens” começa em 1960, enquanto “Amor à flor da pele” começa em 1962; e pode ser dito que a transição de So Lai-chen de um jovem pássaro aprendendo a voar para um gracioso cisne parece de alguma forma implausível. Apesar da correlação entre os dois filmes, é provavelmente melhor vê-los como trabalhos separados. Diferenças de tema e assunto separam os dois filmes: um trata da selvageria e insegurança da juventude solteira, o outro de adultos estabelecidos aproximando-se da maturidade (TEO, 2005, p. 117).

Preferimos ficar, entretanto, com a posição do cineasta que orientou a própria atriz nesse sentido (BRUNETTE, 2005, p. 111) e acreditar que o tempo curou suas feridas e o casamento a fez amadurecer.

A So Lai-chen de “Amor à flor da pele” reaparece ainda em “2046” mas aqui ela é apenas uma imagem em preto e branco, presente na memória de Chow Mo-wan (TEO, 2005, p. 137-138). Neste último filme, outra So Lai-chen aparece, a personagem interpretada por Gong Li com o nome de Su Lizhen (So Lai-chen em mandarim). Trata-se de uma jogadora profissional de cartas que, em 1966 na cidade de Singapura, ajuda Chow Mo-wan, o mesmo personagem de “Dias selvagens”, a pagar suas dívidas. Como a an-

tiga So Lai-chen, Su Lizhen também se apaixonou por Chow Mo-wan, mas compreende que ele apenas procura nela um reflexo da outra e se recusa a segui-lo. A coincidência do nome desperta em Chow Mo-wan a lembrança da antiga So Lai-chen.

Em “Dias selvagens”, outra personagem disputa o amor de Yuddy. Trata-se de uma dançarina de cabaré que se chama ora Mimi, ora Lulu. Essa personagem reaparece logo no início de “2046”. Chow Mo-wan a encontra numa boate e trava com ela um diálogo nostálgico, procurando fazê-la lembrar-se dele: “Você realmente esqueceu ou está só fingindo? Você disse que eu era como o seu namorado morto. (...) Um filipino chinês de uma família rica. Você queria se casar com ele, mas ele morreu cedo demais. Ele foi o amor da sua vida”. Esse texto elimina qualquer dúvida que ainda pudesse existir sobre o fato de Chow Mo-wan de “2046” ser uma espécie de re-apresentação do Yuddy de “Dias selvagens”. Mimi/Lulu habita um quarto de hotel de número “2046”, que é o mesmo número do quarto alugado por Chow Mo-wan para seus encontros com So Lai-chen em “Amor à flor da pele”. Diversos outros elementos de “Dias selvagens” e “Amor à flor da pele” estão presentes em “2046”:

A música tropical de “Dias selvagens” reaparece. Há uma alegre brincadeira sexual que lembra momentos similares entre Yuddy e Lulu/Mimi (em “Dias selvagens”). Muitas vezes vemos Mo-wan olhando-se num espelho para pentear seu cabelo molhado, exatamente como o personagem de Tony Leung (...) fez no fim de “Dias selvagens”. Há também uma referência ao “pássaro que não pode pousar”, motif de “Dias”, como também ao fato de se contar segredos num buraco e depois cobri-lo, que concluiu “Amor à flor da pele”. O sensual Ah Ping (Ping Lam Siu), amigo e alter-ego de Mo-wan, aparece novamente. Como Li-zhen em “Amor”, nós sempre descobrimos que estamos num dia diferente apenas em virtude do fato de que Ling está usando uma diferente cheongsam. E todo o sexo que nós não tivemos em “Amor”, mas talvez em certo nível quiséssemos, aparece aqui em diversas ocasiões, o que obviamente foi pretendido por Wong como um contraste deliberado (BRUNETTE, 2005, p. 106).

Esses vários cruzamentos de histórias levam Ackbar Abbas a afirmar, sobre a obra de Wong Kar-wai, que:

Todo o filme então é um fragmento, incompleto em si mesmo; o retorno a um local cujas características já foram notadas antes, mas apenas parcialmente. Os princípios estruturais da série não são mudança e desenvolvimento, mas antes repetição e memória (ABBAS in LALANNE, Jean-marc et al, p. 41).

Nada disso, porém, foi pensado de antemão. A ligação entre os três filmes realizou-se ao sabor das

circunstâncias¹. A segunda parte de “Dias selvagens” não seria “2046” e tampouco este seria uma continuação de “Amor à flor da pele”. Durante a construção dos filmes posteriores, entretanto, Wong não pôde resistir à tentação de referir-se aos filmes anteriores, de rememorar, nos filmes posteriores, personagens, histórias, temas dos filmes anteriores. Os três filmes, todos de estrutura bastante fragmentada, repletos de idas e voltas no tempo, no espaço e na narrativa, talvez procurem no fato de referir-se continuamente à memória uns dos outros um modo de garantir para si um porto seguro. Como teoriza Andreas Huyssen:

O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido (HUYSEN, 2000, p. 20).

A memória do autor

O tempo e o espaço vividos por Wong Kar-wai da década de 1960 até o ano de 2005 (data do lançamento de “2046”) têm, a propósito, bastante a dizer sobre o papel da memória na obra desse cineasta.

Wong Kar-wai nasceu em Shangai e mudou-se para Hong Kong em 1963, aos cinco anos. Muitos anos mais tarde, depois de haver situado três de seus filmes na década de 1960, Wong Kar-wai afirmou: “Eu queria lembrar as coisas que eu temia esquecer depois” (KAR-WAI, em entrevista a CIMENT, in BRUNETTE, 2005, p. 20). Noutra ocasião, o cineasta conta:

Como eu não tinha recursos para recriar o período de maneira realista, decidi trabalhar inteiramente de memória. E memória é, na verdade, sobre um sentido de perda – sempre um elemento importante do drama (KAR-WAI, citado por RAYNS, in BRUNETTE, 2005, p. 20).

Segundo Maurice Halbwachs, “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória” (HALBWACHS, 1990, p. 60). Ao trabalhar “de memória”, ou seja, baseando-se mais em sua me-

1 Um exemplo claro deste acaso é citado pelo próprio Kar-wai: “Um dia eu estava filmando ‘Amor à flor da pele’ em Bangkok, num quarto de hotel, o quarto em que Tony e Maggie passam seu tempo. Eu percebi que os números eram 3 – 0 – não sei o quê e pensei: por que não colocamos o número 2046? No começo pareceu uma piada, mas, para mim, psicologicamente, os dois filmes são relacionados. Então a estrutura de ‘2046’ começou a mudar. Agora, essas duas histórias tinham algo em comum e o personagem que Tony interpretava tornou-se a ligação entre os dois filmes. No início, nós não tínhamos esse personagem do escritor em ‘2046’. O personagem original era um carreiro”. (KAR-WAI, entrevista concedida a Mark Salisbury, 2004)

mória autobiográfica do que na memória aprendida, Kar-wai foi capaz de apresentar um quadro “bem mais contínuo e mais denso” (HALBWACHS, 1990, p. 55) do que produziria se contasse apenas com a memória histórica.

A memória da cidade

Na época em que esses filmes foram feitos, Hong Kong vivia uma situação peculiar. Até 1997, havia entre os cidadãos um estado de medo e insegurança sobre a maneira como se daria a reintegração de Hong Kong, até então sob o domínio da Inglaterra, à República Popular da China. Em 1997, ao retomar o domínio sobre Hong Kong, o governo chinês garantiu que durante os primeiros cinquenta anos da reintegração, Hong Kong não sofreria qualquer mudança. 2046 é o último ano desse prazo. A partir de 1997, quando se determinou que não haveria qualquer mudança por um período de cinquenta anos, Hong Kong ingressou num estado de tempo imutável, enquanto aguarda as grandes mudanças que virão a partir de 2046. Essa longa espera funciona como um suspense, mantendo os cidadãos na mesma situação de inquietação que viviam antes de 1997. Essa tensão termina por gerar um personagem sem raiz como Chow Mo-wan, “que se muda para Singapura e volta a Hong Kong. Em Chow Mo-wan nós verificamos que amor, permanência, fidelidade e segurança são elusivos, e esta é a dor que aflige o coração da trilogia e também a dor que aflige o coração de Hong Kong” (TEO, 2005, p. 141-142). O apego de Chow e do próprio Kar-wai ao passado, como único elemento estável nessa sociedade, poderia expressar o medo que ambos nutrem sobre o futuro.

A narração em *off* que inicia o filme “2046” refere-se ao espaço-tempo de 2046 como um local em que nada muda. Por essa razão, todas as pessoas que recorrem a 2046 têm a intenção de recuperar lembranças perdidas. Fora da tela, o ano de 2046, como último ano de tempo imutável, será o último momento para que se podem voltar aqueles que procuram recuperar seu passado.

No trem que parte de “2046”, as andróides que servem as cabines sofrem de reação retardada, um delay, um atraso na resposta a qualquer ação. Segundo um dos funcionários do trem:

Nossas atendentes são muito bem projetadas, mas elas apresentam um problema. Depois que elas servem em muitas viagens, o cansaço começa a dominá-las. Por exemplo, elas podem querer rir, mas o sorriso demorar para se mostrar; elas podem querer chorar, mas a

lágrima não rolará antes do dia seguinte (2046, 2005, 01:24:54).

A cidade de Hong Kong, como a andróide, vive um período de reação retardada: embora já tenha passado do domínio dos ingleses para o controle dos chineses, só esboçará uma reação em cinquenta anos. Até lá, para fugir da inquietação trazida por esse suspense, resta apenas aos cidadãos de Hong Kong, a Wong Kar-wai e a seus personagens, refugiar-se na segurança da memória.

Referências bibliográficas e filmográficas

2046. Direção e roteiro: Wong Kar-wai. Produção: Paradis Films, Orly Films, Classic SRL. Intérpretes: Tony Leung; Maggie Cheung, Carina Lau, Ziyi Zhang e outros. Música: Peer Raben, Shigeru Umebayashi. Sony Pictures Classics, 2005. 1 DVD (129 min), 2.35:1, son., color.

AMOR à flor da pele. Direção e roteiro: Wong Kar-wai. Produção: Block 2 Pictures. Intérpretes: Tony Leung; Maggie Cheung e outros. Música: Michael Galasso. São Paulo: Versátil Home Video, 2006. 1 DVD (98 min), 1.66:1, son., color.

DAYS of being wild. Direção e roteiro: Wong Kar-wai. Produção: Media Asia Group. Intérpretes: Leslie Chung; Maggie Cheung; Carina Lau e outros. Kino Internacional 2001. 1 DVD (94 min), 1.85:1, son., color.

BRUNETTE, Peter. **Wong Kar-wai.** Chicago: University of Illinois Press, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAR-WAI, Wong. **An interview.** Londres, 2004. Entrevista a concedida a Mark Salisbury – Fazed, em 2004. Disponível em <www.fazed.com/movies/wong_kar-wai.html>. Acesso em 13 set. 2006.

KAR-WAI. **Wong Kar-wai.** Entrevista concedida a Han Ong – BOMB Magazine número 62, Winter, 1998. Disponível em <http://bombmagazine.org/article/2113/wong-kar-wai>. Acesso em 28 dez. 2014.

LALANNE, **Jean-marc et al.** **Wong Kar-wai.** Paris: Editions Dis Voir, sem data.

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

[Artigo recebido em 19 de dezembro de 2014 e aprovado em 05 de janeiro de 2015.]