

# A insustentável leveza do ser em *Yi-Yi*\*

Ana Catarina Pereira<sup>†</sup>

## Índice

1 Mosaico de histórias entrecruzadas	3
2 O conceito de “eterno retorno” em <i>Yi-Yi</i>	5
3 Espaços abertos numa cidade sufo-cante	7
Bibliografia mencionada	8
Filmografia referida	9
Filmografia de Edward Yang	9

## Resumo

Num filme de quase três horas, tudo acontece no ritmo certo, natural e improvisadamente, como no compasso jazz para que o título nos guie: “*a one and a two*”, “*a one and a two*”. Impondo-se como um dos mais interessantes realizadores da “nova vaga” de cinema oriental, Edward Yang provou, com *Yi-Yi*, ter sido um cineasta da melancolia, da pós-modernidade e da cultura metropolitana. A simplicidade, o reflexo e a identificação do espectador são os seus melhores argumentos.

\*O presente artigo foi primeiramente publicado nos números 24 e 25 (Jan-Dez 2011) da revista Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. ISSN 1517-0845.

<sup>†</sup>Jornalista, mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, investigadora do Labcom e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

**Palavras-chave:** cinema oriental; narrativa entrecruzada; realidade dualista; plano geral; eterno retorno.

A simbiose entre filmes que procuram retratar a época em que são realizados e a influência que um dado momento evolutivo e cultural exerce sobre os próprios filmes é um fenómeno mundial, que acompanha toda a História do cinema. Exemplos clássicos dessa trajectória seriam o expressionismo alemão, o cinema *noir* americano e o neo-realismo italiano, mas também o cinema oriental das décadas de 30 a 50, praticamente desconhecido no Ocidente. Nesses anos, a milenar cultura chinesa viu-se mergulhada em crises profundas, com a invasão da Manchúria em 1931; a posterior ocupação de Xangai, Nankin e do sul da China, pelo Japão, entre 1937 e 1945; e a luta revolucionária que levou ao poder o Partido Comunista, liderado por Mao Tsé-Tung, em 1949.

Nesse mesmo ano, a formação da República da China marcaria uma viragem do cinema deste país para as grandes narrativas de “realismo social”. A partir de então, quase todos os filmes passaram a apresentar um fundo histórico que denotava, não apenas uma ideologia colectiva imposta, mas também uma emergência e assimilação do estilo realista e socialista russo. Aproveitando o sentimento genera-

lizado de rebeldia, os cineastas centraram a sua atenção na exploração de classes, na decadência e corrupção da elite dominante e nos problemas sociais, apelando a uma maior consciência nacional e ao patriotismo. Numa fase que antecedeu a consolidação do neo-realismo, os chineses filmavam já no exterior, procurando reproduzir o quotidiano, aproximando-se das pessoas e das suas realidades. Três clássicos de 1949, que poderíamos inserir no género “melodrama de propaganda política” são exemplos deste espírito: *Crowns and sparrows*, de Zheng Junli; *This life of mine*, de Shi Hui; e *An orphan on the streets*, de Yan Gong Zhao Ming.

Já em 1966, a viragem política à extrema-esquerda restringiria ainda mais os círculos criativos a uma ideologia rígida e inflexível, tendência que viria a ser contrariada nas duas últimas décadas do século XX. Destruído o mito da Revolução Cultural, surgiram cineastas como Chen Kaige e Zhang Yimou, determinados a não prosseguir o género dominante e a buscarem, eles próprios, uma essência do cinema. Apesar disso, filmes como *Raise the red lantern/Esposas e concubinas* (Zhang Yimou, 1991) e *Farewell my concubine/Adeus minha concubina* (Chen Kaige, 1993), então realizados, mantiveram a forma melodramática; outros, como *The big parade* (Chen Kaige, 1987) e *Red sorghum* (Zhang Yimou, 1987), não deixaram de transparecer a visão política e ideológica da época.

É nesta “nova vaga” de cinema oriental que Edward Yang irá surgir, destacando-se como fervoroso opositor à censura política da década de 80 e a todo o tipo de uso propagandístico da sétima arte. Da filmografia de Yang (China, 1947 – 2007) fazem parte

*That Day, on the Beach* (1983), uma narrativa modernista centrada em histórias de casais e famílias; *Taipei Story* (1985), um filme urbano, passado em Taiwan, *The Terrorizer* (1986), com múltiplas e complexas narrativas entrecruzadas; *A Brighter Summer Day* (1991), uma história de *gangs* de adolescentes, influenciados por uma cultura pop norte-americana; *A Confucian Confusion* (1994) e *Mahjong* (1996), dois filmes que reflectem o conflito entre valores tradicionais e modernistas e a relação entre economia e arte, no Oriente.

Em 2000 estreia finalmente *Yi-Yi*, por muitos considerado o filme mais sereno e acessível da sua carreira. Aplaudido pela crítica europeia, o cineasta reverteria, com este filme, o quase desconhecimento a que tinha sido votado pelo velho continente, impondo-se como um dos mais interessantes representantes do cinema asiático, não apenas pela universalidade dos temas tratados, mas também, consideramos nós, pela sua fluidez formal. Nesse mesmo ano, quatro filmes orientais entrariam em competição no Festival de Cannes, realizando uma proeza sem precedentes: *Crouching Tiger, Hidden Dragon* de Ang Lee, *Devils on the Doorsteep* de Jiang Wen, *In the Mood for Love* de Wong Kar-Wai e *Yi-Yi*, que valeria a Edward Yang a Palma de Ouro para o melhor realizador. Para além do reconhecimento em Cannes, *Yi-Yi* foi ainda distinguido com o prémio de melhor filme estrangeiro, pelo *New York Film Critics Circle*, e o prémio de “Filme do Ano”, atribuído pela *National Society of Film Critics* dos Estados Unidos. Seria, no entanto, a derradeira obra do realizador.

## 1 Mosaico de histórias entrecruzadas

Em *Yi-Yi*, Edward Yang capta uma existência “a meio” e mostra-nos uma vida inteira. Filmando o desencontro, o amor, a dúvida, a esperança, a saudade e a rotina, Yang justapõe uma série de histórias que, juntas, formam uma espécie de mosaico. Com a lucidez de um espelho, este filme reflecte uma estética introspectiva e uma filosofia dialéctica originais, transformando Yang em testemunha privilegiada da cultura metropolitana. Nada de novo, portanto, se tudo é filmado na sua essência, com a curiosidade de uma criança, a melancolia de um adulto e a episteme de um idoso - as fases representadas nos três grupos de personagens que povoam a narrativa.

O primeiro, correspondente à mais jovem geração da família, é composto pelos irmãos Yang-Yang (uma espécie de mascote do filme) e Ting-Ting. Demonstrando a sensibilidade e inquietação da “criança-que-virá-a-ser-cineasta”, Yang-Yang constitui uma espécie de *alter-ego* do realizador, sublinhada pela coincidência dos próprios nomes. Ao elemento mais próximo da infância (e do início da vida) cabe justamente a tarefa mais cinematográfica e clarividente de todas, da qual o próprio filme poderia ser também embaixador: constatando que as pessoas nunca se vêem de costas, Yang-Yang fotografa-as dessa perspectiva, para lhes mostrar a sua outra metade. Com a profundidade existencialista de um pequeno génio, o menino de sete anos é o guardião *naïf*, terno e incorruptível, da pureza humana de *Yi-Yi*.

Ting-Ting, a sua irmã, é uma adolescente que começa a dar-se conta da ordem do mundo, sendo, interiormente, a que mais

sofre com o estado de saúde da avó. A sensibilidade de uma menina que prefere o sono e as comédias para não ter de encarar a realidade da vida é bem representada por uma actriz que então se estreava no mundo do cinema. Apesar da sua aparente ingenuidade, e da vivência desgostosa do primeiro amor, antevê-se nela uma personalidade forte e determinada. Como um reflexo da independência feminina que começa a marcar o Oriente, Ting-Ting não transforma o seu desgosto amoroso num acontecimento trágico para si, pressentindo-se que, a partir daquele momento, ela poderá evoluir como Sherry, a ex-namorada do seu pai, agora transformada numa bem-sucedida empresária dos Estados Unidos da América.

No extremo oposto encontra-se precisamente a avó, símbolo da invisibilidade realista deste filme e personificação da morte que se instala no apartamento dos Jian. Como uma espécie de fantasma, ou holograma de outra vida, a sua presença torna-se perturbante para toda a família. No final do filme, como por magia, acorda do coma em que se encontra para tranquilizar a neta e lhe oferecer uma borboleta de papel, protagonizando assim uma das cenas mais fortes e intimistas do filme, qual metáfora simbólica do hiper-real e do simulacro preconizados por Baudrillard.

Entre estes dois grupos de personagens encontra-se um casal cansado, que atravessa uma ultra-denominada “crise de meia-idade”. NJ é um homem de negócios, com cerca de 50 anos, que trabalha numa empresa de informática à beira da falência. O encontro casual com a sua primeira namorada irá fazê-lo repensar toda a existência, constituindo-se como centro melancólico do filme. Colocando em prática

um processo de quase simbiose imagética, Yang apresenta pai e filho como a mesma personagem, em etapas distintas da vida: se, por um lado, o seu filho atravessa uma fase de questionamento pré-filosófico, NJ vive as situações de uma forma algo distante e irónica. O mesmo processo seria aplicado a Ting-Ting e a Sherry, completando, deste modo, uma circularidade irreversível e eminentemente fatalista que perpassa a totalidade da narrativa.

Min-Min, por sua vez, é a típica mãe de família, que concilia o hiper-profissionalismo dos orientais, o desempenho das tarefas domésticas e uma permanente atenção para com a mãe, o marido e os filhos. Espelho de uma acumulação de funções e expectativas colocadas perante o sexo feminino à escala planetária, Min-Min evidencia o triplo papel das mulheres na sociedade oriental. Simbolicamente, os adultos representam assim um ponto de encontro entre a visibilidade das crianças e a invisibilidade da avó. Procurando refúgio fora da vida quotidiana que se cansam de viver (na música ou em retiros espirituais), NJ e Min-Min constituem o arquétipo da insatisfação de outros casais ensombrados pela dúvida e pela incerteza do desejável.

Paralelamente, em *Yi-Yi*, é também sublinhada a importância dos personagens secundários (a cunhada de Min-Min e os vizinhos do apartamento ao lado) na formação de uma arquitectura de sentido. É através do percurso de cada membro da família, dos amigos ou vizinhos – e do modo como cada história comunica e influencia a história dos outros – que se vai construindo um destino que transcende os trajectos individuais. Edward Yang reinventou assim o cinema como uma complexa teia de afectos, com

uma simplicidade cinematográfica invulgar e profundamente identitária. A narrativa entrecruzada utilizada, ou a arte de filmar sem destacar qualquer elemento ou personagem, seria o recurso estilístico potenciador deste efeito, tão caro a Wong Kar-Wai, em *Chungking Express* (1994) e a cineastas ocidentais como Quentin Tarantino, em *Pulp fiction* (1994); Paul Thomas Anderson, em *Magnólia* (1999); e Alexander Iñárritu em *Amores Perros* (2000).

No que diz respeito ao tratamento do tempo, consideramos importante sublinhar que as linhas narrativas de *Yi-Yi* partem de um acontecimento colectivo festivo (um casamento), evoluem com as relações entre o presente e o passado das diferentes personagens, passam por um nascimento e terminam com a morte. Esta evolução narrativa, semelhante à da própria existência humana, faz transparecer o modo como Edward Yang encara o tempo fílmico, não fornecendo apenas espaço para a contemplação, mas também para a reflexão. Os planos de *Yi-Yi* têm, de uma forma geral, o tempo necessário para que o espectador ou espectadora se dê conta, com inteira clareza, do estado de espírito de cada um dos personagens. Ao longo de todo o filme, é notória uma oscilação dos mesmos entre a rotina de um presente conveniente, mas inquietante, e o misticismo de um passado irresoluto, que insiste em tornar-se presente. Este aspecto é representado, sobretudo, pelas antigas namoradas de NJ e do seu cunhado, que irrompem inesperadamente nos momentos festivos, como o casamento e a festa em honra do recém-nascido, lançando a perturbação.

Neste tipo de cenas, quando vários acontecimentos são simultâneos, constatamos uma opção de Yang por filmar à distância. A

escolha possibilita ao espectador uma visualização total da linguagem corporal do actor e da forma como este interage com o espaço em que se encontra. Provando possuir um incrível sentido da *mise en scène*, Edward Yang transforma ainda cada plano num quadro, chegando a filmar cenas de “quadro dentro do quadro”. Tal como na pintura de Bosch, Renoir ou Velázquez, *Yi-Yi* manifesta uma grande profundidade de campo. O espaço é mostrado de uma perspectiva geral e abrangente, havendo várias panorâmicas dos locais onde a acção vai decorrendo (casa dos Jian, escola de Yang-Yang, igreja onde se realiza a cerimónia fúnebre), ao contrário do que acontece em filmes como *In the Mood for Love* ou *Chungking Express*, nos quais Wong Kar-Wai detém o olhar claustrofóbico da câmara em objectos específicos, como um relógio de parede, uma *jukebox* ou uma janela. Para além disso, a capacidade de Yang multiplicar as situações no interior de cada enquadramento fornece ritmo às quase três horas de filme. Como pretendia Bazin<sup>1</sup>, o cinema não se contenta em conservar o objecto no instante – essa é a função da fotografia. Com o cinema, pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas.

## 2 O conceito de “eterno retorno” em *Yi-Yi*

O mote que daria origem a este filme, assumido por Edward Yang em diversas entrevistas, foi o acidente de viação de um amigo e o seu consequente estado de coma. Nesse mo-

<sup>1</sup>Bazin, A. (2003). “Ontologia da imagem fotográfica”. Em Xavier, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.

mento, o realizador tinha experienciado algo semelhante ao que estes personagens vivem no filme, quando o médico pede aos familiares que tratem o doente como uma pessoa normal, pois essa seria uma possibilidade de despertar os seus sentidos. Com elementos assumidamente biográficos, também em *Yi-Yi* se retrata a problemática da “vida em suspenso”, uma vez que a avó não se encontra morta, mas a sua forma de vida é estranha para os familiares. As reacções destes perante o impasse são distintas, focando em profundidade o desenrolar de uma crise familiar, com que os espectadores facilmente se identificam. Neste caso, e pelo realismo recorrente, consideramos que a ficção pode também ser mais reveladora do que o documentário puro, concordando com as palavras de José Luis Guérin ao afirmar: “Creio que existem muitos cineastas que, trabalhando em ficção, conseguiram trazer muito mais luz à realidade do que muitos documentaristas.”<sup>2</sup>

Não se tratando de uma crítica social, de *Yi-Yi* pode, no entanto, extrair-se um certo tom de comentário sobre a vida pós-moderna, onde a fatalidade e o cansaço são inevitáveis. Talvez por essa razão, a alternância entre os momentos de introspecção de alguns personagens (com especial relevo para o caso de Min-Min, cuja depressão levará a um retiro espiritual num templo bu-

<sup>2</sup>Fernández, C. et al (2006). Conversación com José Luis Guérin Originalmente publicada em *Cabeza Borradora*, nº3, Madrid. Disponível em: [http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversaciasn\\_con\\_josac\\_luis\\_guerasn~1037627/](http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversaciasn_con_josac_luis_guerasn~1037627/). Versão original: “Yo creo que existen muchos cineastas que trabajando en la ficción han arrojado muchísima más luz sobre la realidad que muchos documentalistas”.

dista) e os episódios cómicos protagonizados por Yang-Yang (ao fotografar mosquitos na parede com o objectivo de provar a existência destes à mãe, ou ao tentar permanecer sem respirar debaixo de água, no lavatório da casa de banho, para aprender a nadar) sejam uma constante. Tal como a vida, *Yi-Yi* é um filme simultaneamente contraditório e linear, sereno e agitado, repetitivo e surpreendente. Nele, as experiências actuais são sempre decalque ou réplica de uma experiência anterior – sensação transmitida através do espaço em que ocorrem e da própria montagem, como na cena em que o pai, num quarto de hotel, relembra o primeiro encontro amoroso com a ex-namorada. Ao mesmo tempo, a sua filha (re)vive o paralelismo da situação, com os mesmos desenvolvimentos (o namorado irá deixá-la sozinha noutra quarto de hotel, sem consumir o sentimento que os une, tal como NJ terá feito há 30 anos atrás).

A repetição da cena, como já referimos anteriormente, antecipa uma evolução psicológica de Ting-Ting semelhante à de Sherry. A montagem paralela aqui utilizada permite uma antevisão do futuro e, em simultâneo, um regresso ao passado que confirma a noção nietzschiana de “eterno retorno”. De uma forma algo simplista, o conceito consubstancia a ideia de que pólos distintos (criação e destruição, alegria e tristeza, saúde e doença, belo e feio, entre outros) se alternam repetidamente na mesma existência, complementando-se entre si, numa circulação impreterível e infinitamente repetida por todas as coisas, retomada em *Yi-Yi*. Neste sentido, Nietzsche questiona:

“O maior peso. Como seria, se um dia ou uma noite um demónio imperceptivelmente se arrastasse até

à tua mais isolada solidão e te dissesse: ‘Esta vida, tal como a vives agora e tens vivido, terás de vivê-la uma vez mais e mais vezes sem conto; e não haverá nela nada de novo, mas sim te hão-de voltar cada dor e cada prazer, e cada pensamento e suspiro, e tudo o que é indizivelmente pequeno e grande na tua vida, e tudo na mesma ordem e sequência, e de igual modo esta aranha e este luar entre as árvores, e também este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência está sempre de novo a ser virada, e tu com ela, ínfimo grão de pó da poeira!’”<sup>3</sup>

A ideia perpassa grandes clássicos da literatura, como *Madame Bovary* (Gustave Flaubert), *Cem anos de solidão* (Gabriel García Márquez) e *A insustentável leveza do ser* (Milan Kundera). Sendo que a realidade, para Nietzsche, não tem uma finalidade ou objectivo a cumprir, são as alternâncias de prazer e desprazer que se repetem durante a vida que lhe atribuem significado. Tal não implica, porém, que o devir ocorra de modo exactamente igual, mas antes que se experienciem variações de sentidos já vivenciados, apresentando várias faces de uma mesma realidade. Esta não é uma perspectiva pessimista, uma vez que não se traduz numa negação da vida, mas antes na sua afirmação: o desenvolvimento e crescimento só são possíveis, tal como *Yi-Yi* revela, mediante a vivência do declínio e do seu contrário.

<sup>3</sup>Nietzsche, F. (1998). *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d’Água, p. 244 e 245.

A acção é assim, neste filme, uma análise simplista do comportamento humano, reduzido a acções e sentimentos fundamentais, que constantemente se repetem mediante um regresso do passado ao momento presente. Assumindo-se como figura embrionária deste vai-e-vem incessante, Yang-Yang, o “velho filósofo” de apenas sete anos de idade, fotografa as nuças das pessoas. A transparência do título, que em chinês significa “um a um”, “um depois do outro”, associada a uma repetição dos nomes da maioria dos personagens (Min-Min, Yang-Yang, Ting-Ting,...) reforça também esta ideia de uma realidade dualista. Imageticamente, o reflexo pode mesmo ser considerado o motivo estético por excelência de *Yi-Yi*, visível numa das cenas filmadas no Japão, quando Sherry chora no quarto de hotel: o plano é filmado a partir de fora e reflecte a cidade na janela, tornando-o, de certa forma, menos invasivo e mais pudico. Noutra cena passada em Taipé, no escritório de Min-Min, enquanto esta pensa na doença da mãe, o vidro reflecte uma luz vermelha, luminosa e intermitente, semelhante a um coração.

Ao longo do filme, assistimos ainda a outras cenas, separados por um vidro, como a colisão de A-Di (irmão de Min-Min) com a ex-namorada, o encontro de Ting-Ting com o namorado ou o jantar de NJ e Sherry, num restaurante, em Tóquio. A transparência utilizada sublinha uma descrição intrínseca a Yang, possibilitando, não obstante, o voyeurismo do espectador/a, que pode então esquecer a câmara e encarar o “obstáculo” como o único que o/a impede de se imiscuir no dia-a-dia destes personagens – como se o próprio vidro os enquadrasse, reflectisse e diluísse.

### 3 Espaços abertos numa cidade sufocante

Para além de se afirmar como um cineasta da melancolia pós-moderna, Edward Yang exibiu também, em *Yi-Yi*, o seu cepticismo perante as crenças orientais e a existência de segundas oportunidades como proporcionadoras de finais felizes. Se, por um lado, A-Di, quis casar naquele que, de acordo com o almanaque chinês, é o “dia mais feliz do ano”, por outro, a avó acaba por entrar em coma precisamente nesse dia. Exibindo um verdadeiro mecanismo de desconstrução de superstições, Yang filma ainda o fracasso do retiro espiritual de Min-Min (que não lhe devolve a desejada paz interior) e a rejeição de uma nova vivência da antiga história de amor (oportunamente oferecida pelo destino numa fase de incerteza de NJ). Contrariando a tendência do cinema clássico de Hollywood, em que a segunda oportunidade aparece geralmente no final do filme para proporcionar o *happy ending*, neste caso, ela não significa um epílogo próspero, nem sequer trágico: NJ opta pela estabilidade do momento presente (e do futuro), sem que isso seja necessariamente positivo ou negativo.

A esta recusa do monumental associa-se, em *Yi-Yi*, uma procura da elegância e da simplicidade e um contornar de cenas de violência gratuita: em *A Brighter Summer Day* (1991), Yang tinha filmado um jovem a matar a sua namorada, numa cena demasiado explícita e sanguinária. Em *Yi-Yi* há também um assassinato, mas o seu desenrolar é imaginário e substituído pelo plano de um videojogo, o que o torna mais ficcional. Da mesma forma, nunca chegamos a ver o corpo da avó, depois de morta, uma vez que, em casa dos

Jian, a câmara permanece fixa na sala, filmando apenas os personagens que passam à sua frente: NJ e Yang-Yang estão prostrados, diante do corpo, mas só os vemos de costas, à entrada do quarto, respeitando-se a solenidade e a privacidade do momento. A discrição de Yang transmite assim a sensação de que é o próprio espectador que, cerimoniosamente, entra na casa de uma família que só agora começa a conhecer.

Não manifestando intenção de impor qualquer imagem ou ponto de vista ao espectador, o realizador opta essencialmente por planos gerais, em detrimento dos grandes planos. Em inúmeras cenas (como na conversa de NJ, Sherry e Ota na sala do hotel em Tóquio, ou no passeio de NJ e Sherry pelos jardins da capital nipónica), não vemos sequer directamente o rosto dos personagens. Um dos poucos *travellings* utilizados, à chegada de NJ a Tóquio, mostra uma cidade industrializada e triste. Nos restantes momentos, os planos mostram-nos, por diversas vezes, os personagens de costas, sendo que, da discussão de Lili com a mãe e o professor de inglês, só assistimos ao mesmo que Ting-Ting, que se encontra no corredor. Do mesmo modo, também as discussões e encontros de Lili com o namorado são sempre vistos de um ângulo contra-picado, de cima para baixo, num plano muito geral. Quando a cena se concentra num único personagem (Yang-Yang a discutir com o professor na aula, por exemplo), o realizador opta por utilizar um plano médio.

Em *Yi-Yi*, onde tudo parece acontecer livremente em frente a uma câmara quase sempre fixa, predomina ainda a ausência de artificialismos técnicos. Nesse sentido, tomando como referência o movimento impressionista na sua génese, podemos dizer

que a maioria das cenas se enquadra neste estilo, na medida em que a luz natural impregna tudo, cabendo à câmara a tarefa de captar a sua cor e essência. Não recorrendo a qualquer tipo de efeitos especiais, Yang utiliza instrumentos estritamente fílmicos e oferece tonalidades puras: o verde dos jardins, o cinzento dos muros e a luminosidade dos *néons* na escuridão da noite.

A mesma escuridão que faz parte indelével de cada um dos personagens e que leva Yang (Yang) a concluir:

*“Desculpe, Avó. Não é que eu não quisesse falar consigo. Mas tudo o que lhe podia dizer a Avó já sabia com certeza. Ou não estava sempre a dizer que “ouvisse”? Dizem que se foi embora. Mas não me dizem para onde. Talvez por acharem que eu devesse conhecer o lugar. Mas sei tão poucas coisas, Avó...”*

*Sabe o que quero fazer quando for grande? Quero dizer às pessoas coisas que elas ainda não saibam, mostrar-lhes coisas que nunca viram. Vai ser muito divertido e talvez um dia eu descubra para onde foi. Se descobrir posso dizer a todos e levá-los para a visitar? Avó, tenho saudades suas. Especialmente ao ver o meu primo recém-nascido que ainda nem nome tem. Ele lembra-me que dizia sempre que se sentia velha. Quero dizer-lhe que também eu me sinto velho.”*

## Bibliografia mencionada

- Bazin, A. (2003). “Ontologia da imagem fotográfica”. Em Xavier, I. (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.
- Fernández, C. et al (2006). *Conversación com José Luis Guérin Original*



mente publicada em *Cabeza Borradora*, nº3, Madrid. Disponível em: [http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversaciasn\\_con\\_josac\\_luis\\_guerasn~1037627/](http://tierradegenistas.blog.com.es/2006/08/19/conversaciasn_con_josac_luis_guerasn~1037627/).

Nietzsche, F. (1998). *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d'Água.

### **Filmografia referida**

- Crowns and sparrows* (Zheng Junli; 1949)
- This life of mine* (Shi Hui; 1949)
- An orphan on the streets* (Yan Gong Zhao Ming; 1949)
- The big parade* (Chen Kaige; 1987)
- Red sorghum* (Zhang Yimou; 1987)
- Raise the red lantern/Esposas e concubinas* (Zhang Yimou; 1991)
- Farewell my concubine/Adeus minha concubine* (Chen Kaige; 1993)
- Chungking Express* (Wong Kar-Wai; 1994)
- Pulp fiction* (Quentin Tarantino; 1994)
- Magnólia* (Paul Thomas Anderson; 1999)
- Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Ang Lee; 2000)
- Devils on the Doorsteep* (Jiang Wen; 2000)
- In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai; 2000)
- Amores Perros* (Alexander Iñárritu; 2000)

### **Filmografia de Edward Yang**

- That Day, on the Beach* (1983)
- Taipei Story* (1985)
- The Terrorizer* (1986)
- A Brighter Summer Day* (1991)
- A Confucian Confusion* (1994)
- Mahjong* (1996)
- Yi-Yi* (2000)