

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



Escrita e Imagem em In the Mood for Love

Programa em Estudos Comparatistas

Miriam de Sousa

2014

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



Escrita e Imagem em In the Mood for Love

Programa em Estudos Comparatistas

Tese Orientada por Professor Doutor Fernando Guerreiro

Miriam de Sousa

2014

RESUMO

A partir da análise do filme *In the Mood for Love* (2000) de Wong Kar Wai, e em paralelo com a análise do romance *Tête-Bêche* (1997) de Liu Yinchang, esta dissertação procura reflectir as contaminações, transições e intersecções entre espaço da escrita e imagem no filme.

Adaptando o romance *Diudao* (1997) de Liu Yichang – *Intersections* na tradução inglesa, e *Tête-Bêche* na sua tradução francesa, versão que será objecto de análise nesta tese –, *In The Mood for Love* mobiliza múltiplas dinâmicas do desejo na imagem que se cristalizam na intersecção de diferentes espaços e tempos, problematizando várias componentes (formais e narrativas) do espaço do cinema.

Neste sentido, esta dissertação procura reflectir as contaminações e intersecções entre espaço da escrita e imagem, tendo em consideração a representação do desejo no filme, explorando, também, a forma como esta mediação entre escrita e imagem se reproduz nos corpos em movimento dos protagonistas do filme.

Enquadrada nos Estudos Fílmicos, fundamentada em conceitos como *simulacro*, *fetichismo*, *nostalgia*, *imagem-tempo*, esta tese divide-se em três focos de análise: Espaço da Escrita, Tempo e Espaço e, por fim, Corpo e Escrita.

Escrita e Imagem, Simulacro, Nostalgia, Corpo.

ABSTRACT

From the starting analysis of *In the Mood for Love* (2000) by Wong Kar Wai, along with the analysis of the novel *Tête-Bêche* (1997) by Liu Yinchang, this dissertation looks upon reflecting the exchanges, transitions and intersections between space of writing and image in the film.

Adapting the novel *Diudao* (1997) by Liu Yichang – *Intersections* in its English translation, and *Tête-Bêche* in its French translation, version that will be subject of analysis in this thesis -, *In the Mood for Love* establishes multiple dynamics of desire in image that crystallize at the intersection between different spaces and times, questioning several components (both formal and narrative) of space and time in cinema.

Therefore, this thesis aims at reflecting the intersections and exchanges between image and writing regarding the representation of desire in the film, along with an analysis of the means how writing and image mediation is reproduced on the protagonists moving bodies .

With a conceptual framework in Film Studies, based in concepts as simulacra, feticisme, nostalgia, image-time, this thesis divides into three points of analysis: Space of Writing, Time and Space, and finally, Body and Writing.

Writing and Image, Simulacra, Nostalgia, Body.

INTRODUÇÃO.....	1
I ESPAÇO DA ESCRITA	
1.Simulacros	8
1.2. Duplos.....	24
1.3. 2046	38
II TEMPO E ESPAÇO	
1.1.Tempo-Espaço	46
1.2. Déjà Disparu	51
1.3. Nostalgia	55
2. Corpo enquanto inscrição narrativa na cidade de Hong Kong	58
2.1. Caminhar na cidade = escrever na cidade.....	58
2.2. Cidade fantasma = cidade cenário	59
2.3. Vazio e preenchimento: o segredo	62
III CORPO DA ESCRITA	
1. Corpo do Desejo	65
1.1. Coreografia	67
1.2. Corpo e escrita	70
2. Tempo do desejo.....	73
2.1. Música, repetição e memória	73
2.2. Migrações da escrita	77
2.3. “A poet of time”	81
CONCLUSÃO.....	87
BIBLIOGRAFIA	89
ANEXOS	94

INTRODUÇÃO

In *The Mood For Love*¹, filme de Wong Kar Wai realizado no ano 2000, tem por objecto a relação amorosa entre o Sr.º Chow e a Sr.ª Chan, personagens centrais do filme. Os constrangimentos ao desenvolvimento da relação das duas personagens, a traição dos seus parceiros que motiva a sua aproximação, bem como as restrições sociais à concretização do acto amoroso, transformam a sua relação numa sedutora dança entre a aproximação e o afastamento que resulta na construção de uma atmosfera fílmica carregada de erotismo onde o que fica por acontecer e dizer é tão fundamental que condiciona definitivamente a leitura/recepção do filme.

A imagem em IML sedimenta uma visão do desejo que transita entre a sua concretização e a sua frustração, entre a música e o silêncio, entre a ficção e o documento, entre a escrita e a imagem. Organizada a partir do motivo do desejo, e do desejo enquanto força motriz, a acção tende sobretudo para a não resolução. A suspensão do desfecho, e do desejo, condicionam a arquitectura visual do filme, que se detém nos pequenos olhares, na forma de olhar – maneira de dar a ver aquele universo – momentos intersticiais que convocam o espectador a viver com as personagens aquele amor. O enamoramento pela imagem está intimamente ligado aos processos de estilização do filme, uma vez que a própria imagem funciona como uma onda que vem e elimina os vestígios da imagem anterior, para de novo regressar e imprimir na tela os mesmos motivos, as mesmas marcas, permanecendo sempre o vestígio da passagem da onda, como sombra ou fantasma daquilo que acaba de desaparecer.

¹ IML passa, por vezes, a estar no lugar do título do filme por extenso.

Adaptando o romance *Diudao* (1997) de Liu Yichang – *Intersections* na tradução inglesa, e *Tête-Bêche* na sua tradução francesa, versão que será objecto de análise nesta tese –, *In The Mood for Love* mobiliza diferentes dinâmicas do desejo na imagem que se cristalizam na intersecção de diferentes espaços e tempos, problematizando várias componentes (formais e narrativas) do espaço do cinema. Neste sentido, esta tese, procura analisar as intersecções presentes no filme, partindo da relação entre escrita e imagem, ideia presente no título da obra, de diferentes formas, nas suas múltiplas traduções.

Esta tese passou por diversos momentos, tendo iniciado com a premissa de que a o desejo em *In The Mood For Love* faria corresponder a imagem a uma ideia de poesia. Inicialmente, procurei relacionar a esteticização do desejo que o filme encena com uma tentativa de reproduzir uma estrutura da poesia, ou uma atmosfera lírica, que seria alimentada pela natureza da temática – a promessa da continuidade que o sujeito experiencia no movimento para a concretização do acto amoroso (BATAILLE) – que, consequentemente, daria corpo a uma visão do desejo. Esta linha de reflexão em torno do desejo estaria ligada a uma pulverização das formas do sujeito, fragmentado na acção e na voz que a narra, que no filme estaria concentrada nos *intertítulos* a par do *slowmotion* e da suspensão narrativa e do silêncio, em paralelo com a música e a dança dos corpos.

Num segundo momento, confrontada com a dificuldade de organizar bibliografia que me permitisse sustentar esta tese, virei a minha análise para a relação entre poesia e imagem, a partir de *Migrações do Fogo* (2004) de Manuel Gusmão, procurando estabelecer pontos de contacto entre a poesia de Manuel Gusmão – que aspira a olhar o mundo através da objectiva, uma poesia caracterizada por referências à imagem e a filmes – e o cinema de Wong Kar Wai, que produz imagens dominadas pela escrita que

acaba por condicionar a acção e a percepção do material filme. As limitações na análise fílmica que tal hipótese requeria, perante a riqueza e extensão da obra de Manuel Gusmão e da especificidade da obra de Wong Kar Wai, fizeram-me desistir desse caminho e prosseguir a temática do desejo na sua relação com o espaço da escrita e da imagem em IML.

Numa última fase, que resulta na elaboração desta tese tal como está concluída, centrei a minha análise na relação do filme com a escrita nas suas diferentes dimensões e representações no espaço da acção, tendo sempre em vista o romance que adapta, afastando-me, contudo, de uma análise centrada na problemática da adaptação. Assim, à luz do romance que o filme adapta e de um enquadramento teórico sustentado nos Estudos Fílmicos, procurei analisar as diferentes intersecções e contaminações entre imagem e escrita enquanto dimensões propulsoras de espaços de vivência do amor das duas personagens, num contexto de transição e mutação constante, e que procuram responder à angustia provocada pela passagem do tempo e a consequente tentativa de o apreender, conservar e repetir pela abertura narrativa e suspensão de um desfecho na acção. No fundo, uma visão do amor enquanto hipótese sempre reformulada e reformada na expectativa de uma espaço-tempo por vir.

Desta forma, a tese constrói-se à volta de uma estrutura da *matrioska* que pretende dar conta da *mise-en-abîme* própria do universo cinematográfico de Wong Kar Wai, que contribui igualmente para a estruturação do efeito de *Tête-Bêche* – imagem espelhada, invertida – da relação entre imagem e escrita que predomina em IML.

Dividindo-se em três centros de análise, que correspondem aos três capítulos da tese, este trabalho procura integrar essa simultaneidade e intersecção das diversas dinâmicas geradas pelo desejo na acção. Partindo de uma visão mais geral para o

particular dividi a análise nos seguintes grupos: Simulacro, Tempo-Espaço e por último Corpo do Desejo.

A divisão em três vertentes de análise teve como objectivo explorar as diversas ramificações do espaço da escrita na imagem (e vice-versa) em IML, através de uma análise que reproduzisse, ou tivesse em conta, a ideia de inverso e de intersecção, tal como indicado nas múltiplas traduções do título.

No primeiro capítulo, a análise centra-se na performance que o Sr.º Chow e a Sr.ª Chan fazem da relação dos seus parceiros, na sua relação com o desejo, com a adaptação do romance *Tête-Bêche* e o espaço da escrita. Pareceu importante explorar a relação do desejo com a criação de duplos – que serão tanto as personagens como a relação da escrita com a imagem – e de espaços de ficção dentro do universo ficcional de Wong Kar Wai. O desejo será explorado enquanto espaço de escrita, de criação de uma narrativa que proporciona o encontro de ambos.

Desta forma, a definição do conceito de *simulacro* foi essencial para a condução de todo o trabalho em torno da ideia de desejo enquanto espaço de cariz ficcional que motiva a acção e, consequentemente, a atmosfera fílmica. Se a relação do Sr.º Chow e da Sr.ª Chan participa da simulação da relação dos seus parceiros, o guião que criam para a relação que imaginam, sobrepõe diferentes níveis de leitura e possibilita a propagação da história do par em duplos, reflexos de um momento original, que multiplicam as formas do desejo e os meios pelo qual a acção se desenvolve no filme.

Assim, pareceu necessário explorar o conceito de simulacro a partir da visão pós-estruturalista de Jean Baudrillard centrada no conceito de *hiper-real*, em *Simulacra and Simulation*, articulada com a teorização do desejo enquanto estrutura triangular, por René Girard em *Mensonge Romantique et Verité Romanesque*, e culminando nas

indagações de cariz historiográfico de Victor Stoichita em *The Pigmalion Effect*, em particular no capítulo sobre o *Vertigo* de Hitchcock.

No segundo capítulo o tempo e o espaço históricos na sua condição nostálgica, da vivência do amor dos dois na cidade de Hong Kong na década de 60, constituirão o principal objecto de análise. A inscrição narrativa do par na cidade passa pelo acto de caminhar, pelas suspensões narrativas do olhar sobre o *devir-ruína* da cidade ou na forma de libertar o amor dos dois e o propagar no espaço-tempo.

A articulação do tempo com o espaço do desejo é uma temática predominante na obra de Wong Kar Wai, assim, o segundo capítulo faz um levantamento das formas como a obsessão com o tempo se traduz na imagem de IML, espelhando a relação dos protagonistas. O segredo e o silêncio, que determinam o decorrer da acção e a recepção do filme, serão analisados como forma de inscrição ficcional de uma narrativa individual no seu contexto histórico. De forma a esclarecer os processos pelos quais a escrita e a imagem gravitam, em IML, em torno da angústia do efémero, o capítulo está dividido em duas partes: o tempo-espaço e o corpo enquanto inscrição narrativa. A primeira parte problematiza a relação do cinema de Wong Kar Wai com a cidade de Hong Kong, como espaço que tende para a desapareição, e um sentimento de nostalgia em relação à cidade do passado como resposta a esse sentimento.

Na segunda parte, procuro relacionar o movimento dos protagonistas e a criação do seu espaço ficcional autónomo no filme com uma forma de inscrição da sua narrativa na cidade e de preenchimento do vazio gerado pelas elipses narrativas. A tensão gerada pelo fluxo de imagens que tendem, por vezes, para a suspensão narrativa, para o silêncio e para o segredo – e, noutros momentos, para a explosão narrativa gerada pela implosão do desejo entre ambos –, não permite, no entanto, uma recepção de cariz binário, pelo

que procurei prosseguir as ramificações, intersecções e fragmentações presentes em IML.

Assim, analisei a tese Ackbar Abbas em *Hong Kong – Culture and Politics of Disappearance*, na sua exploração das representações visuais da cidade de Hong Kongo enquanto forma de resposta à sensação daquilo a que chama *space of disappearance* ou *déjà disparu*. Pensando também na tendência nostálgica presente na obsessão com o tempo e espaço no cinema de Wong Kar Wai, o segundo ponto deste capítulo analisa IML à luz de *The Future of Nostalgia* de Svetlana Boym. Passando por Michel de Certeau em *Walking in The City*, e a criação de discurso através do caminho percorrido na cidade.

Por último, procurei analisar a relação da escrita com os corpos em movimento em IML. O movimento dos corpos (silenciosos) enquanto discurso, como ideogramas, que são corpo da mensagem, mensagem e envelope da mesma. A coreografia do movimento de ambos será problematizada enquanto poesia do tempo, uma vez que, a coreografia e o cinema, ao atribuírem tempo ao corpo, capacitam-no de um discurso.

Desta forma, a coreografia dos corpos dos protagonistas e o carácter ideográfico que cada movimento adquire serão explorados enquanto forma de discurso. A dança que os dois preconizam enquanto caminham, descem escadas, se cruzam, bem como os vestidos da Sr.^a Chan são relacionados com os intertítulos, o *slowmotion*, e o vazio da forma do buraco onde o Sr.^o Chow sussurra o seu segredo para a eternidade.

A coreografia dos corpos em movimento, a sua relação com a música, e os mecanismos de repetição e da memória, são analisados como formas visuais de escrita, ideogramas de tudo aquilo que será inaudível (que não tem desfecho, que não decorre da acção, que é do domínio do segredo) em IML. O filme transforma-se assim numa

espécie de *poesia do tempo*, por integrar uma dimensão temporal, no *tempo fílmico*, e por atribuir à imagem uma abstração visual que força cada *frame* ao limite da sua capacidade de provocar uma reação no espectador. Organizada num disciplinado labirinto onde escrita e imagem se cruzam, interligam, contaminam - as repetições de imagens, da música, das situações, do *slowmotion* –, a estrutura do filme parece emergir de uma ideia de rima, de cadência que reproduz ou lembra a estrutura musical, como um chamamento que se opera tanto nas personagens como no espectador, e reclama uma relação afectiva com o filme. Assim, a experiência do amor, do desejo de ambos, é lembrada e comemorada no erotismo da imagem que aspira a provocar no espectador as mesmas tensões sentidas pelas personagens do filme e firma a história do par, ainda que preservada no segredo sussurrado no templo de Angkor Wat, em película, para que se possam repetir, reencontrar, e de novo se afastarem.

I

ESPAÇO DA ESCRITA

I

ESPAÇO DA ESCRITA

1.Simulacros

A partir de “I wonder how it began...” é formulado um contrato entre as personagens, a Sr^a Chan e o Sr^o Chow, e os espectadores. Como terá começado a relação, quais foram os primeiros passos e de que forma se relacionavam os seus companheiros passam a ser questões para as quais eles procuram uma resposta no jogo, na *simulação* que os dois iniciam a partir daquilo que imaginam ter sido a relação dos seus companheiros. Importa, por isso, definir alguns conceitos que pretendem estruturar a leitura do filme, tendo em conta o romance que adapta, e a perspectiva que será dada do mesmo, em particular no que diz respeito à relação da escrita com o espaço do desejo. Destacam-se os seguintes conceitos: simulacro, fetichismo e desejo triangular como convergentes para uma visão de cinema que nos é dada no filme. Começo por desenvolver o conceito de simulacro e quais as suas repercussões na criação de duplos no filme, para que seja possível partir, nos outros pontos, para a análise do filme à luz deste enquadramento teórico.

Começo por explorar a definição de *Simulacro* no dicionário²: 1) imagem, estátua; 2) visão sem realidade; 3) acto pelo qual se simula ir efectuar uma acção que tencionamos não praticar; 4) fantasma; 5) espectro; 6) sombra; 7) aparência, coisa que vagamente se assemelha a outra ou a traz à ideia. Partindo desta definição analisarei o *simulacro* no filme em vários âmbitos: 1) em primeiro lugar, o filme, enquanto material que simula o movimento de imagens, é um *simulacro*, concedendo-nos uma visão de um tempo virtual é uma *visão sem realidade*; 2) em segundo lugar, o simulacro na

² Dicionário priberam

narrativa do filme, a *performance* das duas personagens centrais, da Sr^a Chan e do Sr^o Chow, que simulam a relação dos seus parceiros; 3) por último, a concepção de imagem cinematográfica, uma vez que o material-filme é uma grande plataforma para a criação de fantasmas, que para sempre ficarão vivos em película (ou até em digital), condenados a ganhar vida no preciso momento em que nos relembram que esses mesmos momentos já são passado. Muito embora ver o filme pressuponha um passado, presente e futuro diegéticos – no caso do cinema tem a duração do filme –, o seu visionamento também convoca o tempo das filmagens, dos actores, do realizador, que não se repete e que, ainda assim, ficará sempre como memorial, testemunho desse tempo.

Não só o filme é em si mesmo, enquanto matéria de imagens em movimento, um simulacro, dando a ilusão de movimento a algo que é inerentemente imóvel (o fotograma, cada *frame*), como a própria temática do filme está impregnada de diferentes formas de simulacro que se disseminam na acção. Se o filme é um simulacro, então, o simulacro dentro do simulacro (a *performance* que os dois fazem da relação dos seus companheiros) é a forma de dar movimento às diferentes dinâmicas do desejo enquanto (ele próprio) matéria de ficção. Possibilidade narrativa em que a paixão, o desejo e o erotismo advêm tanto da presença de um corpo (no caso da Sr^a Chan e do Sr^o Chow) como da sua projecção num outro corpo (quando estão a tentar recriar a relação dos seus parceiros); da sua mediação (na relação que criam, no simulacro) e do confronto com as restrições e condições de possibilidade desse mesmo desejo. O desejo, a relação entre as duas personagens, é apenas possível nos momentos de simulacro em que ambos se jogam, se multiplicam noutras formas, no outro da relação. O simulacro no filme deixa de ser *uma visão sem realidade* e passa a ser o único real possível, problematizando desta forma uma possível leitura binária entre relação concretizada/ não concretizada, tentativa de imitação da relação dos seus companheiros/ a vivência da sua própria

relação. A *simulação*, que no filme está no lugar da ficção, da escrita e da imagem, é por isso tida como única possibilidade de vivência da relação, questão que desenvolveremos ao longo deste capítulo. Desta forma, a ficção – no simulacro que animam – é tão real como o real que o produz e, em certa medida, é mais real pois conduz à criação de um universo fechado e delimitado; condicionando as variáveis e os seus possíveis resultados, assume-se como a única forma certa, por oposição às restrições e incertezas do real.

Simular será, partindo de um molde fixo, tentar mimetizar, reproduzir, o efeito-forma desse molde dito original. Se considerarmos que não há original para o qual a cópia remete, seguiremos então para a ideia de que todo o simulacro põe em causa o seu original, transformando-se ele próprio num objecto ele mesmo original (de si para si) que será sempre outra coisa que não o seu referente, logo, não será uma cópia, mas outra forma independente e única, um simulacro.

Jean Baudrillard, em *Simulacrum and Simulation*, distingue duas formas de cópia, uma que remete para o seu referente (entendido como original-real) e outra que já não remete para o seu original (real) mas que, instituindo-se como objecto em si mesmo, será ela própria original e não terá por isso um original. Na leitura de Baudrillard, estas simulações, cópias de signos que já não remetem para os seus referentes mas que, agora – na visão de Jean Baudrillard –, passam a remeter só e apenas para si mesmas, atirando os signos e símbolos para uma explosão de significados, são parte criadora de um hiper-real que já não tem necessariamente de se relacionar com o real que o antecede e produz, criando um outro real social, político e económico que em nada se relaciona com a experiência do verdadeiro real. Se consideramos que existe um *hiper-real* temos então de reconhecer que esse conceito pressupõe necessariamente que existe um *real* essencial que pré-existe ou sub-existe a esse *hiper-real*.

Podemos considerar que esta visão de Jean Baudrillard, pressupondo uma ideia de verdadeiro *real*, não é mais do que uma reminiscência platónica, que verá sempre na imitação e na *simulação* uma traição ao *real* do objecto, à sua essência que, no caso de Platão é a ideia e, no caso de Baudrillard, é o real, entendido como uma primeira versão da experiência social e portanto natural. Diremos então que o problema não terá a ver com o real/ ficcional mas a sua verdade, que não é o mesmo que falar da sua veracidade. Por esta razão, afastarei a minha leitura duma relação dicotómica ou binária entre original e cópia; objecto/ideia; real/ irreal. Partirei do princípio de que tudo será sempre uma espécie de polissemia plurisignificante de signos, mesmo na relação entre *simulação*, *enquanto imagem sem realidade*, e a sua realidade. Pois, ainda que aponte para um modelo, a sua interacção participa da relação de um sujeito (único) e o objecto com o qual se relaciona. Desta forma, embora me refira à relação dos seus companheiros enquanto *original*, não pretendo apontar para essa relação como fechada e perfeita, que degenera numa cópia, mas apenas simplificar a leitura do filme, na sua complexa estrutura diegética.

Tomaremos a ideia de *multi-universo* – enquanto espaço de formas divergentes e convergentes da acção, que implodem e explodem (na figura dos intertítulos e da *simulação*) no decorrer do filme e que nos são acessíveis através da *simulação* de outros *mini-universos* que, por sua vez, levam a outro e assim sucessivamente – como paradigma de análise do filme. Assim, cada *simulação* será um fingimento do real que pretende *simular*. Teremos, no entanto, de problematizar a ideia de *fingimento*. Pensemos no exemplo que dá Jean Baudrillard: um doente que sofre de uma doença psicossomática, não pode ser tratado para além do sintoma, pois este não tem origem determinada, física, fixa, e no entanto ele sofre. Essa hiper-doença (esse hiper-real) será tão real como a doença que tem sintomas para uma causa específica:

To dissimulate is to pretend not to have what one has. To simulate is to feign to have what one doesn't have. One implies a presence, the other an absence. But it is more complicated than that because simulating is not pretending: "Whoever fakes an illness can simply stay in bed and make everyone believe he is ill. Whoever simulates an illness produces in himself some of the symptoms" (Littre). Therefore, pretending, or dissimulating, leaves the principle of reality intact: the difference is always clear, it is simply masked, whereas simulation threatens the difference between the "true" and the "false," the "real" and the "imaginary." (BAUDRILLARD 2010: 3)

Neste excerto, Baudrillard destaca a diferença entre dissimular ou fingir e *simulação*. No exemplo, a diferença entre a pessoa que finge a doença e aquela que a simula será o sintoma. A experiência do sintoma, como conclui Baudrillard, ameaça ou põe em causa a diferença espectável entre doença real e doença imaginada: ainda que o paciente não padeça sofre, o que é bem real.

Este enquadramento teórico em torno do conceito de hiper-real pretende evidenciar a meta-narratividade do filme que traduz a tensão inerente ao contrato de recepção/visualização do espectador de cinema, problematizando a encenação na sua condição autoral. As próprias personagens, incapazes de viver no seu real-ficcional, criam um guião para o seu próprio filme, dando vida ao seu próprio simulacro, que, simultaneamente, também ganha vida perante a figura do realizador, Wong Kar Wai, visto que as personagens parecem ter vida autónoma ao próprio filme, decidindo o seu próprio rumo, sobrevivendo no seu próprio guião. Esta confusão quanto ao lugar do realizador, transforma a leitura sequencial da acção num acto falhado, uma vez que a maior parte das vezes não é possível discernir se as personagens estão a imitar os seus parceiros (naquilo que imaginam que será a relação de ambos) ou a vivê-la enquanto Sr^a Chan e Sr^o Chow. Levando esta questão um pouco mais longe, podemos considerar que o próprio filme, estruturalmente, na sua narrativa elíptica, pretende confundir o espectador ou traduzir a confusão na qual as duas personagens acabam por mergulhar,

não sabendo elas próprias se padecem da doença ou do seu sintoma; por outras palavras, se estão apaixonados um pelo outro ou se estão a fingir que estão apaixonados. O próprio filme, enquanto simulacro que se fecha sobre si próprio, estrutura uma visão do desejo e devolve-nos (aos espectadores) uma imagem do desejo. Passamos, por isso, da dissimulação para a *simulação*, nem o espectador nem as personagens estão cientes de qual o seu papel, se se trata de uma doença ou apenas de um sintoma sem doença. Quando a Sr^a Chan afirma “Não estava a espera que te apaixonasses por mim” é exactamente isto que está em causa, a própria Sr.^a Chan, pensamos nós espectadores, visivelmente apaixonada pelo Sr^o Chow, não pode distinguir o que faz parte do fingimento, onde começa e termina o guião para o “I wonder how it began”. Estas palavras, que funcionam como palavra (fórmula) mágica, força centrífuga na acção, formulam um contrato entre as duas personagens e com os espectadores, que sabem, a partir desse momento, que parte do filme será a encenação desse tentativa de descobrir como foi.

A *simulação* no filme tem um referente, um momento original: a relação dos seus parceiros que eles aspiram a recriar, mimetizar, copiar, *simular* na figura de “I wonder how it began...”. Notar que a relação tem um referente, momento original do qual parte e para o qual remete, não é o mesmo que dizer que a partir desse momento, no qual o jogo/ *simulação* começa, passamos a assistir a uma cópia de um original que, por essa razão, será menos real ou vivido (no âmbito do filme). Dizer isto é apenas reconhecer que o jogo aspira a ser um sintoma sem doença, como uma espécie de pastiche daquilo que é o momento x, o momento da traição. A incapacidade de levar o desejo, que sentem um pelo outro, até ao fim (até ao momento da sua concretização), está sintetizada na estrutura do fingimento. Eles fingem ser o outro para que possam ser eles próprios. Aparentemente incapazes de levar a *performance* ao seu termo, parecem

ficar retidos no ensaio para a sua própria relação. Esta suspensão do desejo é congruente com o erotismo da imagem, converge e diverge a partir das sequências em *slow-motion*, que se repetem e os repetem aos dois, nas subidas e descidas de escadas, e funcionam como motor narrativo e uma suspensão erótica que só aumenta o espectro fantasmático da relação entre os dois. Ficam a meio caminho, mas o meio caminho não deixa de ser preenchido por uma carga erótica que domina todo o filme e a sua arquitectura visual. Este preenchimento visual daquilo que fica suspenso na acção é estrutural no filme: na figura do simulacro; no silêncio provocado por ele, nas coisas que ficam por dizer, por explicar; e no seu segredo, preenchimento do espaço que lhes falta e que nos é acessível através das implosões/ explosões da acção (como no exemplo das subidas e descidas de escadas), que fica eternizada no soprar do segredo em Angkor Wat e edificado no objecto filme.

Como o momento da *traição* nunca poderá ser reproduzido ou imitado, uma vez que as personagens não o viram, não sabem como foi, podem apenas imaginar, criar uma série de momentos hipotéticos a partir daquilo que deduzem que possa ter acontecido, essa tradução funciona em torno da figura do *suspense*. Quase como a autópsia de um *crime*, em que os dois tentam reconstituir o momento do *crime*, descobrir motivos, formas, frases para um momento que podem apenas imaginar e por isso *simular*. A ausência do rosto dos seus parceiros, o adiamento e não concretização do acto amoroso entre os dois, participam desse enquadramento no *suspense*. Envolvendo a descoberta do *crime* num longo acumular de pistas para a autópsia do *crime* que só será quase desvendado quando o Sr^o Chow convida a Sr^a Chan a partir consigo. Não sabendo como foi cometido o *crime*, toda a tentativa de o recriar será, por isso, um momento único e original, que existe por si próprio e já não tem relação com o seu referente – uma vez que não o pode delimitar, fixar, atribuir-lhe uma forma. A única

possibilidade de o fixar, de o delimitar e atribuir-lhe uma certeza ou uma forma é através da sua hipotética recriação, na forma do *fetiche*. Que não é mais do que a tentativa de fixar, para poder repetir, um momento ou sentimento sem forma nem molde, que será projectado e transferido, numa figura metonímica que estará no lugar daquilo que é informe e irrepetível (situação ou sentimento):

Portanto o fetiche não seria de modo algum um símbolo, mas uma espécie de plano fixo e cristalizado, uma imagem parada, uma fotografia a que se voltasse para conjurar os seguimentos desagradáveis do movimento, as descobertas desagradáveis duma exploração (...) (DELEUZE 1973: 31)

Só na sua repetição condicionada e delimitada se poderá ter a certeza da forma, isso é evidente no modo como ambos seguem um guião para a sua própria relação, que só é possível através da *simulação* da relação dos seus parceiros. A delimitação e a tentativa de controlar sentimentos de natureza dispersa formula-se como uma projecção do passado que antecipa o seu futuro, o fim trágico de que ambos nunca poderão estar juntos, uma vez que performam uma traição, uma relação transgressiva (socialmente não aceite). Tal como a imagem no momento da sua visualização será sempre uma amostra de um passado ironicamente irrepetível, que já está morto, ou seja, ainda que aponte para um futuro – o fim do filme – este é essencialmente um *tempo-espaço* do passado, reproduzindo uma duração temporal virtualmente (na medida do) presente. O tempo e espaço que ocupam, as condições em que o seu amor surge, estão enredados numa série de eventos que os atiram para a traição e repetição de uma experiência dolorosa. A ficção que criam a partir da relação dos seus parceiros e os momentos em que escrevem em conjunto são, também, a única forma de darem a certeza de uma forma àquilo que é incerto, ambíguo e descontrolado. No fundo, uma tentativa de ter uma palavra sobre um momento que não puderam controlar. Pela ficção que criam, controlarem um evento sobre o qual não foi possível actuarem. Tornam-se assim

realizadores e actores de um filme que gostariam de viver. Esta também é a única condição de possibilidade: pensemos, por exemplo, na importância da escrita dos contos marciais para a criação de um espaço de vivência da sua relação³.

Quando falo em *fetichismo*, não pretendo seguir estritamente a visão de Freud, que retrata esta tendência como perversão sexual, nem se pretende aqui discutir a natureza do *fetichismo*, as suas causas ou origens, mas sim, a sua forma, a sua estrutura, os modos como se processa, como meio de fixar, controlar e repetir um momento ou sentimento ao qual se associa prazer ou dor, de forma a poder esquecê-lo, controlá-lo, delimitá-lo e por isso, paradoxalmente, eternizá-lo.⁴ A definição de Deleuze, e a sua síntese do molde do *fetichismo*, será o paradigma da visão de fetichismo que servirá de modelo de análise. Tal como Deleuze também define uma descrição *cristalina*:

Chama-se pelo contrário “cristalina” uma descrição válida para o objecto, que o substitui, o cria e apaga ao mesmo tempo, como diz Robbe-Grillet, e não para de dar lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. É agora a própria descrição que constitui o único objecto decomposto, multiplicado. (DELEUZE 2006: 165).

A leitura à luz do conceito de fetichismo pretende, também, explorar uma tendência generalizada no trabalho do próprio realizador, Wong Kar Wai, que, ao longo da sua filmografia, retoma os mesmos temas, as mesmas personagens e os mesmos objectos, filme após filme, expondo a constelação do seu próprio universo ficcional que cita e recria repetidamente, tornando esse universo sempre mais amplo, mais plurisignificante, e atribuindo-lhe quase uma existência autónoma em relação a si próprio. Pensemos nas características dos seus filmes que esclarecem muito pouco na sua desordem temporal e que permitem ao espectador, através da sua recepção e

³ Questão a desenvolver no último ponto deste capítulo.

interpretação, a criação de novas narrativas sobre o mesmo filme.⁵ O fetichismo, aqui, entende-se como *forma filme*, que será o próprio objecto de fetichismo que pretende e permite fixar um momento que tanto convoca dor como o prazer através da fixação desse mesmo momento em imagem, paralisando no espaço (através do material filme) aquilo que não poderá nunca ser repetido, um determinado tempo.

Regressando ao problema da *simulação*, reconhecer que existe uma aspiração a *simular* a relação dos seus companheiros é fundamental para a compreensão da dinâmica dos dois protagonistas de IML. Ainda que a relação dos seus parceiros seja o original ao qual aspiram (enquanto motivo, espécie de guião do movimento dos dois), esse original é a instância dos múltiplos possíveis da sua própria relação enquanto Sr^a Chan e Sr^o Chow. Toda a cópia será sempre, em si mesma, um original de si própria, objecto diferente, diferenciado e único; assim como, cada *simulação*, cada jogo será sempre diferente entre si: *mini-universo* relacional que os corpos dos dois fazem habitar, atribuindo-lhe o tempo da dança da sua própria relação. Digo que o *fazem habitar* porque o guião, a estrutura, a *mise-en-scène* está pré-definida pelo momento que pretendem reproduzir, ambos têm um papel, contudo apropriam-se dele, transformando-o numa outra coisa, habitando as suas personagens no simulacro.

Desta forma, deixa de se tratar de *imitação*, passamos a testemunhar um sintoma com doença, ainda que ela nem sempre seja clara, discernível ou compreensível para o espectador no curso da acção que, dada a sua natureza elíptica, nos permite imaginar e ver funcionar o *mini-universo* com a sua dinâmica espaço-temporal própria que se sintetiza na representação daqueles corpos e que passa a ser os corpos em movimento. No constante movimento da implosão/contração para a explosão, a acção deixa de decorrer de um tempo monolítico, sequencial, normativo e passa a ser dominada pelos

⁵ Questão a aprofundar no segundo capítulo.

corpos cuja massa distorce o espaço sobre o qual toda a acção gravita. Não existindo cópia, cada um daqueles momentos funciona como espaço de existência de múltiplas hipóteses e múltiplas interpretações. A única forma de criar um original é, paradoxalmente, a criação de uma cópia que, pelo seu carácter fixo, fechado, normativo, e delimitado, será sempre uma espécie de original de si mesmo. Como é o caso do *fetiché* que, em condições manipuladas e determinadas, tenta reproduzir/ repetir um dado momento ao limite, cristalizando-o numa *performance* (como é o caso da representação, neste caso do cinema). O que nunca acontecerá e por isso mesmo será infinitamente repetido, pois, a não ser que as variáveis sejam condicionadas, nunca se poderá reconstituir/ repetir o momento que se pretendeu para sempre infinito. Repeti-lo é comprovar que a sua reconstituição é impossível. Essa é também a matéria do cinema, já que tudo isto também tem a ver com a sua dimensão fantasmática. Pense-se na condição profundamente nostálgica da imagem que reproduz um tempo que já não se pode repetir, o momento em que o filme foi filmado, mas que, ainda assim, ela pode repetir inúmeras vezes, dando assim vida aos espectros, às sombras, ao simulacro de uma coisa que nunca existiu, não tem movimento e, apesar de tudo, passa em frente dos espectadores num tempo virtual.

Deste modo, o espaço da escrita, a ficção que criam em conjunto, desdobra a *simulação* da relação dos seus parceiros. Esse espaço de ficcionalização (o guião que imaginam, o papel que desempenham e os contos de artes marciais que escrevem) funciona como mediador da relação de ambos, da atracção que sentem um pelo outro. O movimento que os aproxima, muito embora fosse já sugerido na forma como deslizavam um pelo outro nos múltiplos cruzar em escadas, é ritmado pela música da ficção que criam, do fingimento, da representação. Sentir-se-ão ambos atraídos um pelo outro ou pela ficção criada pelos dois? Quando se encontram e parecem desenvolver

uma relação, estão no papel de Sr^a Chan e Sr^o Chow ou estão a representar os papéis dos seus companheiros? E se estiveram a representar o tempo todo, é pela Sr^a Chan que o Sr^o Chow pensa estar apaixonado ou é pela personagem criada pelos dois? Nada disto é definido, nem se pretende dar uma resposta, apenas sabemos que há qualquer coisa que acontece e que, essa coisa, já não está no lugar de cada um deles – Sr^a Chan e Sr^o Chow –, nem dos papéis que aspiram a representar, mas no lugar do terceiro termo da relação, o simulacro que criam. Apropriando-me do conceito de *hiper-real* de Jean Baudrillard, e aumentando o seu espectro reflexivo, penso poder afirmar que estamos perante uma *hiper-relação* que transcende os limites do fingimento, da criação de fantasmas, de espectros e que, na sua fixação, na atribuição da certeza de uma forma, de um guião para uma relação se transforma numa explosão de reais, de signos, significados, de caminhos; uma multiplicidade de palavras, de hipóteses, de histórias e narrativas que preenchem a cidade de Hong Kong, o espaço que lhes falta para a vivência da relação, e que acaba a ser soprado, narrado, num buraco no muro em Angkor Wat. O segredo gravado no muro corresponde a uma sacralização da palavra, que fica sempre por dizer no curso da acção e que acaba por implodir, nunca sendo acessível ao espectador. A sua única condição é a da hipótese, da promessa. O mediador passa então a ser a própria ficção, o cinema, enquanto meio de simulacro, construtor de *múmi*as, na sua reprodução do complexo do mito de Pigmalião, como refere Stoichita:

A imagem-movimento (para retomar a feliz expressão de Gilles Deleuze) recupera o antigo desafio lançado por Ovídio (a animação do simulacro) de uma maneira muito intensa, daí ter-se falado, acertadamente, de um “complexo de pigmalião” da sétima arte.” (STOICHITA 2011: 203)

Direi que o filme padece do *complexo de pigmalião*, como refere Stoichita, tal como a encenação do Sr.^o Chow e da Sr^a Chan persegue essa mesma pulsão: as duas personagens tentam recriar um momento que não viveram, encenam; desempenham

cada um o seu papel segundo o guião que criam, dando vida à sua própria criação, animando o seu simulacro.

Desta forma, partindo desta concepção de simulacro, parece-me importante pensar no desejo enquanto força motriz que organiza toda a acção e na sua estrutura, para que seja possível desenvolver ideia de que a *performance* da relação, enquanto criadora dos infinitos duplos da Sr^a Chan e do Sr^o Chow, é, simultaneamente, o *mediador* do desejo de ambos e a força centrífuga que provoca a implosão e explosão narrativa (em imagens *slow-motion*, nos simulacros e momentos em que a máscara cai e, subitamente, estamos perante um ensaio). Caso da sequência em que ambos ensaiam a sua própria despedida, enquanto Sr^o Chow e Sr^a Chan: um travelling que desliza por trás das janelas e espia os dois enquanto ouvimos a Sr^a Chan a chorar e o Sr^o Chow que a acalma “Please, don’t be serious, it’s only a rehearsal. Don’t cry! This isn’t real...”.

René Girard, em *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque* (1969), desenvolve a ideia de *desejo triangular*, afirmando que todo o desejo, mesmo entre dois sujeitos, participa da mediação de três termos: o sujeito que deseja, o objecto desejado e o seu mediador. O desejo não é linear, decorrendo de um movimento em que o sujeito que deseja se dirige para o objecto de desejo; na estrutura tripartida, o que o sujeito realmente deseja é o seu mediador, o seu terceiro termo. Girard dá-nos o exemplo da Bovary que, na realidade, deseja os homens dos seus sonhos, produto da ficção, e de Don Quixote, com os seus romances de cavalaria e o seu herói Amadis:

La ligne droite est présente, dans le désir de Don Quixote, mais elle n’est pas l’essentiel. Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l’objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. L’objet change avec chaque aventure mais le triangle demeure. Le plat à barbe ou les marionnettes de Maître Pierre remplacent les moulins à vent; Amadis, en revanche, est toujours là. (GIRARD 2007 : 36)

Girard distingue dois tipos de mediação, interna e externa, cuja diferença se estabelece a partir da centralidade do objecto do desejo e da relação ocupada entre sujeito que deseja e o seu mediador⁶. Entre o Sr^o Chow e a Sr^a Chan podemos falar de uma mediação interna, na qual o mediador e os seus parceiros estão tão próximos que não só contaminam a relação como a produzem, intervindo na sua dimensão espectral. Mas muito mais do que a figura dos seus sempre ausentes companheiros (nunca lhes vemos o rosto), embora eles se encontrem presentes nos jogos da Sr^a Chan e do Sr^o Chow, o terceiro termo da relação, o seu mediador, aqui, é a própria ficção que ambos criam, o simulacro, e o cinema. A relação dos seus parceiros acaba por mediar a sua própria relação. É para essa relação que ambos caminham e nela se confundem. A própria imagem, a *performance*, transforma-se no terceiro termo da relação. O espaço encenado das personagens que cada um cria e interpreta é por isso o terceiro termo, que lhes devolve a sua própria imagem, a sua própria relação:

Le désir circule et fonctionne sur le mode de l'imitation, il se propage par sa ressemblance, mais il a aussi besoin d'un tiers, de sa présence ou de son regard, fût-il fantasmatique. Ainsi les deux personnages convoquent-ils verbalement leurs époux et épouses respectifs dans leurs conversations, leurs fantasmes sont d'abord nés de ce dédoublement, de la tromperie et de l'artifice de leurs conjoints. (TOUDOIRE-SURLAPIERRE 2005: 79)

Depois do Sr^o Chow e da Sr^a Chan darem por concluída a encenação da despedida, o Sr^o Chow conta ao seu amigo que antigamente quando alguém tinha um segredo que queria que ficasse guardado para sempre, subia ao topo da mais alta montanha, cavava um buraco numa árvore e depois de contar o segredo, guardava-o, tapando o buraco com lama. Para terminar a sua viagem, o Sr^o Chow escolhe as ruínas do templo de Angkor Wat para guardar o seu segredo, sussurrando-o num buraco no

⁶ « Nous parlerons de médiation externe lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de médiation interne lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus au moins profondément l'une dans l'autre » (GIRARD 1969 : 22, 23)

muro, dando desta forma vida ao mito que partilhara com o amigo. A forma circular do buraco, para além de sugerir a natureza elíptica do filme, as constantes repetições e o preenchimento dos vários lapsos narrativos no filme, remete também para a função circular do desejo. O movimento do desejo será sempre para o seu início, para aquilo que impulsiona e efectiva a aproximação do Sr.^o Chow e da Sr.^a Chan, os seus respectivos mulher e marido. Esta forma circular, que regressará no filme *2046*⁷, será uma forma-síntese do percurso que faz o desejo entre os dois. Desde o momento em que o Sr.^o Chow toca na campainha à procura de casa até ao momento da sua mitificação em Angkor Wat. Por outro lado, a representação dos seus companheiros transforma-se, para nós espectadores, na única relação existente, devolvendo-nos apenas a imagem do Sr.^o Chow e da Sr.^a Chan no lugar da ausência do rosto dos seus companheiros. Questão que será desenvolvida no próximo ponto sobre os duplos, mas que, neste caso, pretende demonstrar que a circularidade do desejo de ambos, ainda que seja mediada pelos seus companheiros, remete para o seu início, para a possibilidade de concretização do desejo que sentem um pelo outro.

Se “o simulacro é um objecto ficcional que não representa. Existe.” (STOICHITA 2011: 221), então, o filme que o Sr.^o Chow e a Sr.^a Chan realizam não representa, existe, e a relação dos dois, as múltiplas relações que explodem a partir da sua *performance*, existem e são única condição possível da sua vivência. O mundo ficcional que *In the Mood for Love* sempre convoca, diz-nos que só a ficção, na sua imagem e palavra, é possível. Neste sentido, o filme *Notre Musique* (2004) de Jean-Luc Godard, serve de referência para esta análise. Partimos da sequência/aula sobre o *campo* do texto na imagem: “Elsinor o real, Hamlet o imaginário. Campo e contra-campo. Imaginário: certo; Real: incerto. O princípio do cinema: ir de encontro à luz e conduzi-

⁷ Imagem em anexo 1

la na nossa noite: Notre Musique.” (Godard 2004). Esta sequência sobre texto e imagem sustenta-se na constante reflexão sobre se o real se pode encontrar ou demonstrar numa imagem, sendo a imagem o meio mais próximo da representação do real e é nessa aproximação, suposta fidelidade com o real, que residem as grandes questões em torno da imagem no filme. Quando Godard afirma “Imaginário: certo. Real: incerto”, complementa a visão que no filme vem sendo estruturada: “a verdade tem duas faces”. O que significa, parafraseando o monólogo de Godard nesta aula/ sequência, que Elsinore, antes e depois de Hamlet, é apenas um castelo. O castelo só existe na sua dimensão fantástica quando lhe é sobreposto o imaginário, Hamlet. Só assim o real pode adquirir a sua forma extraordinária e transformar-se na certeza de uma forma.

A imagem carrega em si, na sua formulação imaginária, um potencial que atribui ao objecto real – castelo de Elsinore/ o desejo que sentem um pelo outro –, a certeza da sua realidade. Tal como no caso de Bernadette (GODDARD 2004), que procura na imagem os vestígios do divino da figura que viu, aqui, Heisenberg, decepcionado perante a realidade do castelo de Elsinore, procura vestígios do imaginário ao qual está associado: “Sim, mas se disser o castelo de Hamlet, então ele torna-se extraordinário”. É nesta relação indissociável entre os diferentes e, aparentemente, opostos que subsiste a indagação de Godard. A imagem existe na relação entre o sujeito e o seu objecto, contudo o objecto – imagem – não existe fora dessa relação. Existe numa relação dinâmica sofrendo transformações, que não reside na simples dicotomia de opostos mas na relação entre duas faces da verdade: a verdade é sempre dúbia, dupla e nessa dicotomia ela provoca e sofre transmutações (máscaras e cópias). No caso de *In the Mood for Love* essa é a verdade do desejo. Por outras palavras: “Technique, magic, and art create simulacra on their own or in combination.” (STOICHITA 2008: 203). Este desejo nasce e floresce a partir do duplo, reside na duplicação, repetição, na *simulação*

de uma relação que as duas personagens centrais podem apenas imaginar e que se concretiza na *performance*, no *jogo* pelo qual ambos se deixam levar e pelo qual a imagem se deixa dominar.

A instância cinematográfica (simulacro) existe em paralelo com o tempo da ficção. Pensemos em 2046, o número do quarto em que ambos se encontram e título do filme seguinte de Wong Kar-Wai. O próprio Wong Kar-Wai remete para os seus universos ficcionais, relembrando personagens, situações que nos chegam de *Days of Being Wild*, transitam para *In the Mood for Love* e reaparecem em 2046. Em *In the Mood for Love*, o quarto 2046 transforma-se no cenário por excelência do simulacro em que os duplos podem existir, então, essa existência ficcional está concentrada no espaço do quarto 2046. Se pensarmos que no romance, *Tête-Bêche*, o único momento em que A Xing e Chunyu Bai estão de tal forma próximos que quase poderiam falar um com o outro, é o momento em que se encontram lado a lado na sala de cinema, e que em *In the Mood for Love*, o quarto [2046] – alugado por Chow para que ambos possam ter a privacidade necessária para escrever – é o único lugar em que o Sr.º Chow e a Srª Chan se podem relacionar e aproximar, compreendemos o duplo sentido dos espelhos que se encenam na visualização do filme em *Tête-bêche* e no escrever dos contos marciais em IML (questão a ser aprofundada no próximo ponto deste capítulo). Assim, temos vários planos de duplos, várias sobreposições de imagens, de ficção e *tempos-espacos*.

1.2. Duplos

In the Mood For love é uma adaptação do romance *Tête-bêche* de Liu Yinchag de 1972. Tal como o filme, o romance centra-se em duas personagens, A Xing e Chunyu Bai, que vivem em Hong Kong na década de 70. As duas personagens cruzam-

se, seguem os passos uma da outra na cidade e, no entanto, nunca se encontram efectivamente, nunca se conhecem. Neste ponto, centrarei a interpretação na problemática do duplo no romance e nas suas transposições para o cinema, ao mesmo tempo que procurarei apontar as intersecções entre imagem e escrita nas duas obras.

As duas obras funcionam como um *espelho* entre si, como *gémeos idênticos* que se assemelham ainda que se façam representar por meios semióticos diferentes. O efeito do duplo no *topos* do espelho, que é introduzido no título do romance, terá diferentes manifestações que serão desenvolvidas neste ponto: 1) A Xing e Chunyu Bai enquanto duplos entre si que se intersectam; os reflexos das duas personagens na cidade enquanto projecção de uma narrativa individual; 2) o cinema como lugar de encontro e a sua relação com o sonho; a escrita e a imagem como elementos justapostos que se espelham e interligam; 3) transposição da ideia de duplo para *In the Mood for Love*; 4) o romance e o filme enquanto *Tête-Bêche*.

O romance, tal como o filme, centra-se na relação de duas personagens, A Xing e Chunyu Bai, que se aproximam e afastam, mas nunca se chegam a encontrar. A Xing é uma jovem rapariga que vive entre o sonho e a realidade, que busca sempre nas estrelas pop e de cinema a sua paisagem fantasiosa. Chunyu Bai é um homem mais velho, que vive preso ao seu passado e às memórias que lhe chegam sempre como num sonho acordado. As duas personagens vivem, por isso, entre um universo ficcional e outro real, se considerarmos que os sonhos de A Xing assumem contornos cinematográficos e as memórias de Chunyu Bai são caracterizadas como imagens descoloridas de um passado pelo qual está obcecado, o que também se enquadra numa relação deslocada com a realidade. Para além do momento em que assistem ao mesmo filme, lado a lado, na sala de cinema (nos fragmentos 17 e 18), o único momento em que se encontram é fruto de um sonho, no qual ambos se sonham, se encontram. Os dois

cruzam-se em Hong Kong mas não se chegam a encontrar. Começamos por seguir a voz de Chunyu Bai, originário de Shanghai, que nos fala da sua chegada a Hong Kong e das suas memórias, vistas do presente da acção na década de 70. As duas personagens funcionam como duplos entre si, duas gerações, duas perspectivas, duas vivências da cidade que se interligam e que comunicam ao longo do romance e que estão espelhadas na estrutura em fragmentos que os vai seguindo pela cidade. Ah Xing e Chunyu Bai são profundamente solitários e cada um projecta na cidade, pelo acto de caminhar, as suas frustrações e desejos.

O romance divide-se em 64 fragmentos, intercalando a aparição das duas personagens no percurso que fazem pela cidade. Seguimos cada uma das personagens em cada fragmento, na terceira pessoa, através de uma narração onisciente. Com Chunyu Bai somos iniciados no percurso pela cidade de Hong Kong na década de 70, com várias analepses para outras décadas, em particular a altura da Guerra do Pacífico, e será com Chunyu Bai que o caminho termina. A divisão do romance em fragmentos atribui-lhe um forte potencial cinematográfico. Cada um dos fragmentos funciona como um *plano sequência* em que nos é dado a ver o caminho de cada um, como se o leitor fosse uma câmara que os segue pela cidade; este efeito é construído em torno de uma narração mostrativa na qual os eventos da acção nos são introduzidos, a nós leitores, à medida que eles aparecem/ acontecem às personagens. Este é um dos exemplos das referências ao cinema no romance que, neste caso, para além de temáticas, são estruturais na sua fragmentação.

A tradução em francês do título da obra, *Tête-Bêche*, dá conta da ideia de virado do avesso ou visto ao contrário, enquanto a tradução em inglês, *Intersections*, expressa as múltiplas intersecções, os pontos em que as duas personagens se separam e aqueles que os aproximam nas suas narrativas na cidade de Hong Kong:

The exact meaning of the title – *Duidau* (Intersection, literally “opposite and upside down”), or *Tête-Bêche* – describes stamps that are misprinted with the top of one joining the bottom of the other. In other words, it carries the meaning of a double or upside-down reflection, used as a trope for contrast or juxtaposition. (LUK 2005: 211)

O duplo, enquanto reflexo e experiência fragmentada da cidade, será central em *Tête-Bêche*. As duas personagens funcionam como duplos entre si, como duas versões da mesma vivência solitária na cidade de Hong Kong. A Xing projecta na cidade o seu futuro, as suas ambições e expectativas; Chunyu Bai caminha pela cidade assombrado pelo seu passado. A *figura* do espelho servirá para justapor o reflexo ou fazê-lo divergir, sintetizando as intersecções dos dois na cidade, servindo como figura paradigmática para a relação que os dois têm com ela.

Esta referência ao *espelho* que, naturalmente, reconhece o carácter visual (implica a imagem-reflexo) e o enquadramento das personagens (o espelho funciona como moldura, fotograma, *frame*), aponta também para a predominância do cinema no romance. As referências ao cinema surgem no sentido explícito, na ida ao cinema e nas frequentes alusões às estrelas de cinema, e em sentido figurativo, nas descrições em que o sonho aparece como objecto cinematográfico, como uma fotografia das memórias de Chunyu Bai, que são descritas como imagens descoloridas do passado. A música também participa destas relações e produz sentidos, proporcionando várias leituras à luz da escolha musical. A importância que a música assume no romance é mais um dos traços meta-narrativos, articulando as imagens que nos vão sendo descritas com a referência a várias músicas que se transformam na *banda-sonora* do romance.

O cinema no romance é tão predominante como a escrita em *In The Mood For Love*. São constantes as referências ao cinema, na influência das estrelas do cinema norte-americano e pela realidade que projectam em Chunyu Bai e A Xing. Se em *In the*

Mood for Love as personagens escrevem, e o próprio filme se escreve nos intertítulos, em *Tête-Bêche* as duas personagens registam a sua própria existência na cidade, imprimindo, na figura de sonhos, de memórias e de fantasias, o seu próprio filme. O cinema é o espaço de encontro físico e de construção imagética do mundo das duas personagens no romance, no qual ambas se projectam e a partir do qual ambas se desenvolvem. Os dois, individualmente, aspiram a viver tal como no cinema: A Xing persegue estrelas como Alan Delon, em Chunyu Bai remanescem as suas estrelas do passado.

A imagem é, para as duas personagens, tão fundamental que lhes aparece no seu próprio reflexo em vitrinas e espelhos pela cidade, nos seus próprios sonhos, ou como no cinema. A imagem traduz o ideal ao qual A Xing aspira (ambiciona) e devolve o desespero de Chunyu Bai no confronto com o seu próprio passado. A Xing tem no futuro o seu ponto de fuga; o futuro imaginado que persegue nas imagens que consome, o ideal de vida que lhe é dado a ver em revistas, no cinema ou nas montras da cidade. Chunyu Bai tem no futuro o seu ponto de regressão ao passado, sendo um ser profundamente nostálgico⁸ que percorre a cidade de Hong Kong, como se tratasse das ruínas de uma guerra, onde só pode reconhecer o passado e onde antevê o seu futuro trágico que se unirá à desordem arquitectónica e ao contraste social da cidade que habita, onde nada é perene, apenas o seu passado. Até o cinema, e sobretudo o cinema, alimenta essa propensão nostálgica da narrativa do solitário Chunyu Bai que não tem senão passado. Quando sentado na sala de cinema as imagens aparecem-lhe como reminiscência da sua juventude, mais uma vez, uma visão do seu passado: “A l’écran, on assistait au mariage du héros et de l’héroïne. Chunyu Bai se rappelle le jour de son mariage: la salle était toute en longueur. » (YICHANG 2013 : 110).

⁸ Questão a desenvolver no próximo capítulo.

O confronto de ambos com a cidade está no lugar do seu confronto com o outro. A cidade, no seu todo arquitectónico, é a única personagem com a qual ambos se relacionam enquanto caminham. Este confronto com o outro, que está representada pelo acto de caminhar na cidade, na realidade devolve-lhes apenas a sua própria imagem nos reflexos. Por isso, as duas personagens do romance surgem múltiplas vezes perdidas no seu próprio reflexo na cidade, sobretudo A Xing: “Preuve d’un narcissisme évident, elle prenait autant de plaisir à se regarder dans un miroir qu’à contempler une oeuvre d’art. L’avis des autres ne l’intéressait pas.” (YINCHANG 2013: 39). Quanto maior a multidão nos lugares que os dois habitam maior a tendência introspectiva, tentativa de contrariar o movimento alucinante da cidade de Hong Kong. O único discurso que a cidade lhes pode devolver é o do seu próprio reflexo. Assim, no lugar de proporcionar mais encontros e possibilidades de se relacionarem com outros seres humanos, no romance, tal como no cinema de Wong Kar Wai⁹, as duas personagens são atiradas para a solidão e deixadas apenas com os seus sonhos e efeitos de cinema. Ficção – pensando nos filmes que vêem e nas projecções que fazem de si próprios, na história que contam de si próprios enquanto caminham na cidade – na qual projectam o seu futuro, os seus desejos e, em particular, o desejo amoroso. A marcante falta de relações é por isso preenchida por universos povoados por imagens, contaminados por visões, imagens tipificadas daquilo que cada um deveria ser e do lugar que deveriam ocupar na cidade. O vazio é preenchido por imagens de revistas, de cinema, de sonhos, de memórias e de reflexos da sua própria imagem, enquadrada nas montras das lojas, nos espelhos no elevador ou até nos espelhos das duas próprias casas:

Longtemps, elle resta à contempler la robe, jusqu’au moment où la vitrine du magasin perdit sa transparence pour devenir miroir. Notre demoiselle se

⁹ Exemplo disto são não só *In the Mood for Love* e *2046*, mas também, *Chungking Express* e *Days of Being Wild*.

voyait maintenant vêtue d'une robe en mousseline blanche, belle comme une princesse. (YINCHANG 2013 : 22).

Neste excerto, enquanto A Xing passeia pelas ruas de Hong Kong, a ver as montras, ela funde-se com a imagem que a cidade lhe devolve. No caso de Chunyu Bai, os reflexos que a cidade lhe devolve são mais uma impressão da passagem do tempo:

Aujourd'hui, Chunyu Bai repensait à ces instants passés avec un sentiment mitigé qui n'était ni de la douleur ni la doute de l'inexorabilité du temps. Chunyu Bai se souvenait des abords de la concession internationale de Shanghai embrasés par la guerre. (YINCHANG 2013 : 37)

Tal como no cinema de Wong Kar Wai também em *Tête-Bêche* a sorte, o acaso, desempenham um papel decisivo na vida das duas personagens. A sensação de que o controlo sobre as suas próprias vidas por vezes lhes escapa está implícita na ideia de *virado do avesso*, *virado ao contrário*, mas também nos momentos em que a vida quase permitiu que as personagens tivessem outra história como, por exemplo, quando Chunyu Bai quase podia ter ganho a lotaria:

Chunyu Bai ne sortit pas de sa poche les deux dollars dix qui lui auraient permis d'acheter sa part de rêve. Il se rappelait une histoire vieille de vingt ans. (...) A l'époque, il avait acheté un ticket qui comportait exactement les mêmes numéros que le ticket gagnant...seulement les deux derniers chiffres étaient inversés. (YINCHANG 2013 : 118/119)

Este episódio aponta tanto para o carácter aleatório da sorte que cabe a cada uma das personagens, como para as múltiplas hipóteses, os permanentes possíveis da acção que nunca se fecham e atormentam Chunyu Bai: aquilo que ele poderia ter sido e não foi, mais uma vez os fantasmas do seu passado, a nostalgia daquilo que não existiu.¹⁰ Os números do seu bilhete estavam invertidos, duplos dos números vencedores, tal como a visão que nos é dada do seu percurso e a recorrente utilização da ideia de *virado do avesso*.

¹⁰ Questão no segundo capítulo.

Na sua função mais simples, a obra de Liu Yinchang e a sua adaptação ao cinema são também duplos entre si. Duas personagens na sala de cinema perante os seus *duplos* imaginados no ecrã: a imagem espelhada¹¹ do Sr.º Chow e da Sr.ª Chan (duplos nos sentidos já desenvolvidos) no lugar eleito (no quarto 2046) para a escrita dos seus contos marciais que constitui, ao mesmo tempo, o espaço da oportunidade de existência dos seus infinitos possíveis. As intersecções entre o romance e o filme, como tentei demonstrar até aqui, transcendem largamente o simples princípio da adaptação. De certa forma, A Xing e Chunyu Bai, perante a tela no cinema, estão na mesma posição/situação que os dois protagonistas de IML no quarto 2046, ante os seus infinitos duplos unidos (e criados) na escrita e objectivados (imaginados) em imagem (no filme) e devolvidos em imagem (no espelho): no primeiro caso, na figura, na tela do cinema, no segundo nos espelhos do quarto. Eles mesmos são a matéria de ficção dentro da ficção: no romance, o único momento em que A Xing e Chunyu Bai estão de tal forma próximos que quase poderiam falar um com o outro é o momento em que se encontram lado a lado na sala de cinema; em *In the Mood for Love*, o Sr.º Chow aluga o quarto 2046 para que ambos possam ter a privacidade necessária para escrever. Então, compreendemos o duplo sentido dos espelhos, que se encenam na visualização do filme no romance, e na escrita dos contos marciais no filme. Assim, temos vários planos de duplos, várias sobreposições de imagens, ficção e tempos-espacos.

O encontro no cinema e o lugar desempenhado pelo sonho, no romance, funcionam como duas dimensões paralelas da vivência do espaço em Hong Kong. Depois de se seguirem pela cidade, encontram-se finalmente sentados lado a lado na sala de cinema: “Elle était assise à côté de Chunyu Bai” (YINCHANG 2013: 103). As constantes referências ao cinema são aqui materializadas no momento em que assistem

¹¹ Imagem em anexo 2.

ao filme em conjunto. O fragmento 18 será por isso o único no qual as duas personagens aparecem simultaneamente.

O título do romance, inaugurando o livro e a sua temática, também remete para si próprio: escrita enquanto mensagem que implica um destinador e destinatário; literatura enquanto carta que implica os mesmo intervenientes que, por sua vez, subentendem as mesmas dimensões de produção e recepção, o emissor e emissário do discurso. A referência ao selo (espelhado) dá conta da ironia da forma da mensagem: os desencontros são forma amorosa e são também forma escrita; pontos que se ligam e afastam; narrativas e mundos ficcionais que se cruzam e citam; mensagens que chegam e outras para sempre perdidas; duplicação dos destinatários a quem a mensagem nunca chega e desejos que nunca encontram um depositário final. Pela mesma ordem de ideias, a imagem e a palavra funcionam também como duplos: em efeito matrioska e em efeito *tête-bêche* – denominação que favorece o lugar da imagem no texto e confere fisicalidade às intersecções entre imagem e palavra. No romance, essas intersecções constroem-se, já foi referido, em torno das descrições povoadas por imagens que nos vão aparecendo à medida que as personagens as vivem, nas constantes referências ao cinema, nas imagens que espelham Ah Xing e Chunyu Bai, na descrição constante das memórias de Chunyu Bai.

Em IML algumas dessas intersecções materializam-se na forma dos intertítulos que são citações directas do romance: “He remembers those vanished years. As though looking through a window pane, the past is something he could see but not touch. And everything he sees is blurred and indistinct.” (WONG KAR WAI : 2000)

Intertítulo que termina o filme logo depois de vermos o Srº Chow contar o seu segredo em Angkor Wat. Este intertitulo, importa relembrar, é uma citação do romance

onde se pode ler (aqui sirvo-me da tradução inglesa para que seja mais fácil estabelecer o paralelismo entre os dois excertos):

The mood was different because the times had changed. The times Chunyu Bai longed for were gone. Nothing from that period survived. He could only look for his lost happiness in his memories. Yet, the memory of happiness was like a faded photograph, blurred and unreal. When he heard Yao Surong sing, he remembered those vanished years. Those bygone days were something he could only look at through a dusty window pane; something he could see, but couldn't touch. And everything he saw was blurred and indistinct. (YICHANG 1988: 92)

Este excerto do romance marca a atmosfera (*the mood*) do filme: a música está presente enquanto fórmula encantatória tanto da memória como do desejo; a relação entre as memórias e as imagens, que aparecem a Chunyu Bai como um filme do seu passado; o lugar dos restaurantes e do espaço do bar no filme (que serão o lugar onde ambos se cruzam e encontram mais vezes). No entanto, o elemento mais relevante do processo talvez seja a materialização do passado como “something he could see, but not touch”, isto é, algo que se vê mas não tem corpo, o que se aplica à relação (amorosa) entre o Sr^o Chow e a Sr^a Chan, que é condição da imagem; o ambiente do romance (a música, as imagens empoeiradas do passado) é, assim, traduzido na imagem saturada do filme, profundamente nocturno, no qual parece não existir luz solar até ao final, quando o Sr^o Chow sai de Hong Kong (iniciando assim o processo de fechar as portas do passado) e vemos pela primeira vez o céu. Os planos fechados da cidade, que intensificam a sensação de que se trata de um cenário para um filme, são, assim, substituídos por imagens de arquivo da chegada de Charles de Gaulle ao Cambodja, pela panorâmica sobre as ruínas de Angkor Wat e pelo *travelling* pelos corredores do templo lembrando a profundidade e grandiosidade daquele segredo arruinado. Chegou ao fim um tempo, um estado, agora o Sr.^o Chow pode arquivar e reconstruir.

Para além dos momentos em que os intertítulos nos situam geográfica e temporalmente, existem três intertítulos narrativos no filme que traduzem aquilo que acontece na imagem e o que fica por dizer, e que remetem para o romance: para além do último, citado anteriormente, que adapta o excerto do fragmento 15 (citado em cima), o primeiro intertítulo que inicia o filme: “It is a restless moment. She has kept her head lowered, to give him a chance to come closer. But he could not for lack of courage, she turns and walks way.”, o segundo, que surge poucos momentos antes do final do filme, quando o Srº Chow regressa a Hong Kong em 1966 e que também provém do excerto do fragmento 15 do romance: “that era has passed. Nothing that belonged to it exists anymore”.

Retomando os duplos em IML, explorarei de que forma o *desejo* multiplica o Sr.º Chow e a Sr.º Chan em formas de escrita e de auto-subjectivação na sua relação com a imagem. Partindo do princípio de que o se procura no *outro* não corresponde àquilo que o outro possui, o desejo nunca conduzirá à experiência da sua totalidade (Lacan). Desta forma, ele só existirá sempre em *duplo*: em primeira instância, porque corresponde à imagem que projecta no outro mas que parece viver, ganhar vida, como num espelho; deste modo, a possibilidade da sua concretização ou existência estará sempre condenada à imagem pré-concebida da sua realização que só se poderá para sempre satisfazer, ou aspirar a fazê-lo, na imagem *original* (imaginada) do objecto amado. Os *possíveis*, neste sentido, só se podem jogar no espaço do sonho e do simulacro mas, ainda assim, contaminam a visão do real do objecto, extrapolando essa experiência sempre adiada em detrimento da contingência própria da vivência de um irreal intensamente mais satisfatório e perfeito: nunca chegará a confrontar-se com a medida do real, ou seja, a concretização fatal de que o que originou o movimento do

desejo era à partida impossível de colmatar, fazia parte de um imaginário (uma pré-imagem/ideia), sendo a sua única dinâmica experimentável a da promessa.

Os *duplos* são também o marido e a mulher de quem nunca nos é dado a ver o rosto. Eles existem, tanto quanto nos é mostrado, porque se movem e falam. Mas são indiscerníveis, querendo com isto dizer que, para além do cabelo da Sr.^a Chow, pouco poderia ser elemento reconhecível. A sua existência, tanto quanto sabemos, é restrita à voz que será elemento preponderante no nosso reconhecimento de que estamos perante o marido e a mulher que têm um *affair*. A voz, aqui, dá lugar a uma forma e espaço que será preenchida pela simulação que o Sr.^o Chow e a Sr.^a Chan performam do corpo que lhes falta:

Most significantly, I would argue, the physical void represented by the spouses means that they are more effectively supplanted – in the mind of the spectator – by the protagonists who undertake to simulate their activity. For the spectator, then, the adulterous couple becomes synonymous with, and thus inseparable from, the main protagonists. (BETTINSON 2009: 178)

A não existência do marido e da mulher para o espectador aumenta a aura duplicada da relação do Sr.^o Chow e da Sr.^a Chan, pois proporciona o assumir do lugar do outro par. Na nossa visão, de espectadores, a sua instância duplicada (nos jogos) preenche a ausência dos rostos do outro par (o que não é visto), aumentando o espectro de hipóteses e duplos, como refere Garry Bettinson, quando reflete sobre as figuras do *suspense* em *In the Mood for Love*:

This sartorial duplication thus creates more correspondence between the protagonists and their adulterous doubles: Chow and Mr Chan wear identical ties and Su and Mrs Chow shoulder similar handbags. (BETTINSON 2009: 179)

Curiosa é a forma como o filme explora ao limite este *espelhar*. Se no livro a ideia de espelhos, duplos olhares e de olhares sobre os duplos, se prende mais ao sujeito

– numa visão-consciência narcisista de si próprio (AGAMBEN 2007: 57)¹² –, no filme, pela criação dos simulacros dentro do simulacro que ele próprio constitui, podemos dizer que os selos colados, contíguos, se assumem como estrutura. Apesar de, como referido na citação, os espelhos redimensionarem o espaço e o atrofiarem – lembrando sempre uma atitude *voyeurista* e a restrição imposta pelos outros – eles, acima de tudo, abrem o espaço do desejo. Aqueles momentos permitem que ambos se aproximem e aumentam a tensão erótica entre as duas personagens. Como já foi referido no ponto anterior sobre o *simulacro*, o jogo do desejo prefigura-se como o *real* da vivência que se transforma na relação de ambos. Assim, os múltiplos espelhos presentes em vários planos (ver exemplo na imagem em anexo 2) relembram, também, a dimensão essencial do jogo: ambos fazem jogar o desejo através da relação imaginada dos seus parceiros, ao mesmo tempo que se jogam no desejo que sentem um pelo outro (no simulacro). Por outras palavras, eles representam um papel. Papel esse que compreende vários sujeitos, várias personagens: cada uma das personagens individualmente – o Sr.º Chow e a Sr.ª Chan – os seus duplos – que, aqui, são a figura dos respectivos marido e mulher – e os seus infinitos duplos (indeterminados possíveis) que se jogam para, nos seus desencontros, se encontrarem e para sempre permanecerem descontínuos.

O jogo meta-narrativo do filme transforma-se, assim, numa *mise-en-abîme* na qual não são apenas as personagens que se jogam mas o próprio filme que se deforma e reforma, quase como instância orgânica na sua “(...) arquitectura virtual (fractal) e de fluxos (mole e circular), construída em torno de uma Imagem-virtual, repositório de possíveis narrativos (...).” (GUERREIRO 2010: 112).

¹² “Between the perception of the image and the recognition of oneself in it, there is a gap, which the medieval poets called love. In this sense, Narcissus’s mirror is the source of love, the fierce and shocking realization that the image is and is not our image.” (AGAMBEN 2007: 57).

Esta formulação vitaliza (no sentido de dar vida a) aquilo que é impossível no curso da acção. A multiplicação das *formas-sujeito* nos espelhos, em certa medida, sincroniza aquilo que na sua condição essencial será apenas contíguo, dessincronizado e espelhado tal como os selos colados (em espelho) num envelope. Justapondo os diferentes níveis de acção e leitura/recepção esses *momentos-espelho* tendem a suprimir essa clivagem, essa ausência¹³ que é, também ela, pluri-significante: no desejo/ na impossibilidade do mesmo; no jogo/fora dele; no que acontece/ naquilo que fica por acontecer; no que nos é acessível enquanto espectadores/ aquilo que nos é permitido (induzido a) imaginar. Integrando aquilo que é imaterial na imagem, proporciona uma visão intersticial das hipóteses, daquele amor em potência, tal como um dos intertítulos sublinha: “As though looking through a dusty window pane, the past is something he could see but, not touch. And everything he sees is blurred and indistinct.” (KAR-WAI 2000). Ainda que esta seja uma visão empoeirada ela não deixa de nos aparecer, a nós espectadores, tal como às personagens.

A impossibilidade de fixar uma experiência onírica e eternizá-la atormenta A Xing, no conto, motivando o Sr.º Chow e a Sr.ª Chan, no filme, a perpetuarem esse estado no “jogo” e o erotismo na imagem:

A Xing savait trop bien la différence entre le rêve et la réalité. Dans la réalité, rien ne l'empêchait de se rendre dans un endroit et d'y revenir autant de fois qu'elle voulait. Mais en rêve ? Comment faire le chemin inverse ? Elle ne retrouverait plus cet homme et l'espace du rêve fût-il différent, elle ne renouvellerait pas avec lui la même expérience. (LIU 2013 : 201)

Os duplos são consequência directa do jogo e da imagem que, como já foi referido, procura prolongar esses momentos quase sonhados, não os deixando fugir e mantendo-os intactos como se tratasse da mesma experiência repetida ao infinito. A

¹³ Questão a ser desenvolvida no segundo capítulo: de que forma o filme se estrutura em torno do vazio e o seu preenchimento.

condição, aqui implícita, é a do duplo no desejo. O movimento para a concretização desse desejo estará mais próximo da imaginação do objecto desejado do que da sua realidade, daí a impossibilidade da sua supressão, preenchimento – subentendendo-se que o desejo implica um sentimento de falta que, já foi referido, origina um movimento para o seu preenchimento (AGAMBEN 2007: 53-54).

1.3. 2046

Mais 2046 présente ceci de particulier qu'elle est la chambre des doubles de fiction, le lieu dans lequel naissent les doubles et l'espace qui se dédouble dans de multiples jeux, c'est ainsi que le travail s'y opérant produit l'intensification de la tension vécue à l'extérieur de cet espace. (...). Ce pourquoi la chambre ne cesse de se refermer derrière eux comme un souvenir coupable dès qu'ils reprennent leurs anciens rôles. (PAQUETTE/THÉOPHANIDIS 1990-2004: 71)

2046 é com efeito, o número do quarto que o Sr. Chan aluga para que ambos possam ter privacidade, onde se encontram para escrever os contos de artes marciais, desta forma, o quarto funciona como espaço de criação de ficção. No sentido estrito, espaço de escrita, de criação de mundo ficcional, e único lugar onde a relação de ambos pode existir em hipótese, onde ambos podem ser em conjunto através da escrita: escrevendo os contos de artes marciais e criando, ensaiando a sua própria ficção, o guião para a relação que estabelecem os dois. O quarto é o lugar absoluto do simulacro, espaço de mediação e também de confronto entre os corpos dos dois, que deixam de estar limitados aos múltiplos cruzar e deslizar em escadas e passam a desdobrar-se em formas, reflexos, em duplos na figura do espelho do quarto.

A descontinuidade dos seus corpos é formalizada (por exemplo) num *travelling*, em que vemos os dois reflectidos no espelho enquanto escrevem, no qual surge primeiro

a Sr.^a Chan, e depois o Sr. Chan, e através do espelho olham-se, até naquele momento, em segredo, sendo os seus olhares apenas acessíveis aos espectadores. O movimento de vaivém do *travelling* espia os dois no quarto e convoca um movimento encantatório, pêndulo hipnótico que nos mostra a intimidade entre os dois.

Na impossibilidade da relação, o quarto institui-se como espaço dentro do espaço (quarto dentro do quarto) – que parece sintetizar a visão da cidade de Hong Kong, tendo em consideração a vivência intimista, aproximada, que é dada da cidade: não só ambos estão a escrever contos, em conjunto, como o quarto passa a ser o lugar da escrita, da evidência de que a relação de ambos, ainda assim existe, mesmo que num plano hipotético. A ficção contamina a relação de ambos, funcionando também no sentido inverso, como acontece quando ambos estão presos no quarto do Sr. Chan, enquanto os vizinhos estão a jogar majong, com o pânico de serem descobertos, e o Sr.^o Chan introduz na narrativa a entrada de um vilão que não é mais do que o seu senhorio. Da mesma forma, o espaço da escrita passa a contaminar o espaço (da possibilidade) da relação de ambos. Assim, é pela escrita que ambos se encontram e é nela que ambos, em conjunto, sobrevivem, sendo através dela que vemos a sua verdadeira natureza. O filme, *matéria-imagem*, será também ele forma escrita, de inscrição da possibilidade, da história do par amoroso, tão perto como longe, como na imagem reflectida no espelho.

Os espelhos, como foi dito, enfatizam a dimensão duplicada da acção, adensam as personagens ao mesmo tempo que as desmaterializam, figuram também a imagem cinema sobre o espaço da escrita, em relação ao material escrito. A referência à escrita é por isso constante no filme: por ser uma adaptação de um romance (*Tête-Bêche*), nas múltiplas formas da escrita no filme – na escrita dos contos de artes amrciais, no guião que ambos desenvolvem – e nos intertítulos. A escrita contamina, ou antes, manifesta-se também na relação de ambos. Assim, o espaço do quarto, em *2046*, convoca também

uma ideia de futuro, de ficção, de lugar irreal, mas também de lugar que tende para o preenchimento das falhas, elipses, narrativas que vão pulverizando a acção e que, no quarto, ainda que igualmente esbatidas, são pelo menos sugeridas. Por exemplo¹⁴, depois de combinarem encontrar-se vemos o par, no quarto, enquanto a Sr^a. Chan se dirige para a cama. Podemos apenas imaginar o que vão escrevendo e o que vão fazendo.

Pensemos em *2046*, filme posterior, que funciona como visão amplificada – retoma as mesmas personagens e assume o número do quarto como título do filme – de *In the Mood For Love*. Se em *In the Mood for Love* a escrita é preponderante, funcionando o filme como *imagem-poema* da história de ambos, *2046* surge como *imagem-prosa* do testemunho, percurso, da personagem, para quem a escrita é tanto o reflexo do real vivido como espaço-tempo possibilidade no futuro, precisamente em 2046; este é o número do quarto contíguo àquele no qual a personagem vive (2047) e que ele espia como motivo de inspiração para os seus livros, em especial para o seu livro futurista. Se os duplos em IML funcionam em imagem espelho, no futuro, em *2046*, eles redimensionam-se nos ciborgues, corpos robotizados, com inteligência artificial, com um defeito crucial e fundamental: todas as suas reacções têm um atraso significativo (*delayed reaction*), já que a reacção que os seus corpos têm no presente é sempre a algo que aconteceu no passado, tendo sempre uma causa anterior; por isso, estas personagens são essencialmente nostálgicas, condenadas ao anacronismo e, por isso mesmo, ao falhanço das suas relações, à impossibilidade de comunicarem.

Esta dessincronização da resposta em relação à sua causa, nos ciborgues, está também subjacente às personagens centrais de IML. Também elas estão condenadas à impossibilidade de existirem num tempo-espço presente da sua relação. Na figura dos

¹⁴ Ver imagem em anexo 3.

jogos, das simulações, encenações das situações com os seus parceiros, que simulam tanto o que já passou como o que vai acontecer, estão os dois enclausurados numa espiral que embora tenha um início e um fim, quando vista de cima, em linhas justapostas, concentra a intemporalidade circular na qual ambos estão circunscritos. Assim, de certa forma, a condição nostálgica daqueles corpos está também presentificada nos dois que se movem, por escadas-labirintos, sem nunca conseguirem habitar a mesma escada em simultâneo. Um pouco mais longe, a nostalgia dos dois provém do motivo da sua união, da única relação consumada, a dos seus pares em conjunto, na traição.

No filme *2046* o Sr.º Chow, de certa forma, é também um corpo robotizado. A certa altura no filme ficamos a saber pelo comentário em *voice-over* da personagem que, na tentativa de fugir ao seu passado e na desesperada luta pela sua sobrevivência, também ele apanha um comboio e acaba por se transformar num autómato esquecido pelo seu corpo, e esquecido do corpo, que se limita a cumprir uma rotina estrita e rigorosa, que de certa forma lhe permite entrar mais facilmente no seu mundo ficcional e dar-lhe vida:

His existence is also robotic in its commitment to routine: Chow is locked into an automated pattern of behaviour. (It is not incidental that his diegetic writing fabricates a universe in which “nothing ever changes”; such a place offers utopian comfort for a protagonist seeking habituation and permanence). (BETTINSON 2009: 170)

Tal como acontece com a escrita no quarto *2046*, também os corpos, nas suas, reacções e interacções com o espaço-tempo que ocupam, são fundamentais não só para o desenvolvimento diegético. Assim, os corpos, feitos movimento em cinema, lembram, eles próprios, a sua condição duplicada. A escrita é tão marcadamente visual como narrativa, predominando uma narração em fluxo de consciência enquanto as

personagens se movem e, apesar de tantas palavras e da narração onisciente, o pouco que se sabe não passa de reflexos, de efeitos visuais, de sugestões que não permitem ter uma leitura clara do curso da acção. Assistimos, por isso, às imagens na mesma medida em que as duas personagens as vivem e nada mais. A experiência será por isso sempre *mostrativa* e não explicativa, não resolutive. A acção tem uma forma elíptica, que tende mais a tentar levar à experiência da imagem e, conseqüentemente, daqueles momentos, do que constitui uma forma realista de ficcionalizar aquele mundo. Não tendendo a uma explicação ou resolução restam apenas as palavras, como imagens, impressas na cidade. O tempo-espaço desses momentos será sempre, como qualquer outro, tendencialmente narrativo. Eternizá-lo, inscrevê-lo num lugar, num espaço, é por isso a única hipótese, a única promessa de qualquer daquelas relações. Os dois filmes, seguem uma temática predominante na obra de Wong Kar Wai: o tempo e a necessidade de o apreender e resolver. Os corpos e as imagens em movimento, tal como a escrita, permanecem enquanto tentativa de captar esse tempo ou de congregar nele múltiplas formas do tempo no espaço em camadas, em ruínas que permanecem e continuamente se reformam, desaparecem e retornam, tal como no mito chinês da criação: duas constelações, dois amantes, para sempre condenados a relembrares a sua separação. O mito narra a história de dois amantes, na figura de duas constelações, que estão destinados a para sempre ficarem separados. A maldição obriga-os a que uma vez por ano se reaproximem no céu, sem nunca se tocarem, para de novo se afastarem, num movimento perpétuo ao qual ambos estão condenados pelos deuses. Para sempre longe um do outro mas impossibilitados de esquecerem a triste separação, como refere Adrien Gombeaud:

Cette histoire, sans doute l'une des plus anciennes légendes de Chine, n'a jamais cessé de hanter la poésie, la peinture, la chanson populaire...et bien entendu, ici, le cinéma. Le Bouvier et la Tisserande incarnent le mythe des

amants séparés, symbolisent, les amours impossibles. Le ciel s'est montré sans pitié en les séparant et se montre cruel en les réunissant une fois l'an. Il leur impose ainsi un oubli impossible, ravive chaque année leur douleur en créant un mouvement infini de réunion et de séparation. (FERRARI 2005: 17)

II

TEMPO E ESPAÇO

II

TEMPO E ESPAÇO

1.1. Tempo-Espaço

“He remembers those vanished years. As though looking through a dusty window pane, the past is something he could see but not touch. And everything he sees is blurred and indistinct.” (WONG KAR WAI 2000)

Intertítulo que termina a viagem do Srº Chow, iniciada quatro anos antes, em 1962 na cidade de Hong Kong, que atribui à memória lugar central, retomando a sua ligação a *Tête-Bêche* (adaptando num intertítulo um excerto do romance, aspecto já referido no capítulo anterior). Sabemos pelo intertítulo que estamos agora no Camboja em 1966, nas ruínas do templo de Angkor Wat, lugar que o Srº Chow escolhe para guardar, e assim preservar, o seu segredo.

A renovada referência ao romance, a fixação da palavra no muro, em paralelo com a menção à memória, contribuem para uma leitura do filme em reverso, do seu futuro – aquilo que o Srº Chow sussurra nas ruínas do templo – para o seu passado –, o momento do início do filme em que ambos se mudam para apartamentos vizinhos. Como se as imagens às quais assistimos durante hora e meia – muito embora estejam ordenadas espacial e temporalmente através do intertítulos – fossem o resultado daquilo que o Srº Chow sussurra no buraco que sela cuidadosamente com lama, como uma imagem do segredo que guarda no muro, uma projecção “as though looking through a dusty window pane, the past is something he could see, but not touch.”; tal como acontece com as imagens que se vão sucedendo de forma espacial e temporalmente

difusa, como se olhássemos através das memórias de alguém e, pela natureza desordenada das memórias, só nos fossem acessíveis como uma imagem borrão. Muito embora esta concepção da imagem seja muito mais explícita em *Chungking Express* – no qual a imagem nos aparece achatada, desfocada ou deformada pela lente dando efeitos, por exemplo, de achatamento quando o polícia 223, He Quiwu, corre e a aceleração da imagem transforma a multidão num borrão impressionista e os seus movimentos quase parados contra a multidão achatada –, em IML esta deformação da imagem está igualmente presente. Em IML são os efeitos narrativos, os lapsos, as elipses que, confundindo as medidas sequenciais espaço-temporais, traduzem e formalizam a imagem enquanto memória, fruto da fantasia, do simulacro ou do sonho. Todos estes domínios (fantasia, sonho, memória, simulacro) são de difícil encaixe na compreensão, recepção, da acção na ausência de um contraste narrativo que os permitam discernir, como acontece quando se recorre a *flashbacks* ou à *voice-over* para que se estabeleça um sentido sequencial, uma ordem narrativa no filme. O espectador fica deixado à solidão interpretativa perante imagens que convocam a percepção sensorial e afectiva do sujeito que se relaciona com ela e sem o qual – o *sujeito-espectador* – nenhuma destas relações existiria. O espectador assiste e intervém de forma sensível naquilo que vê:

Pour celui qui tombe dans *In the Mood for Love* et *2046* « comme dans un trou » (selon la formule de Bataille), l'acte de spectateur, le fait d'aller assister à une représentation, n'a plus de réalité propre. Il n'est plus question pour un individu de « suspendre son incrédulité » afin de croire dans les événements faux auxquels il assiste, mais de l'expérience, vécue pour elle-même, d'une affection : cette façon d'être pris au jeu de la fiction selon une modalité d'investissement physique et psychique – en un mot, affective – tout à fait singulière. (PAQUETTE/THÉOPHANIDIS 1990-2004: 84)

O imperativo da sensação, a relação afectiva convocada pelo filme, a capacidade do espectador se relacionar com a imagem e assim ir com o Sr^o Chow e a Sr^a Chan

procurando as pistas para a pergunta “I wonder how it began”, impossibilitam qualquer tentativa de fechamento interpretativo da narrativa. Se o sujeito que observa é chamado a prestar atenção e a interpretar, na sua relação intersubjectiva com o objecto *filme*, a própria interpretação, a leitura do filme, será uma narrativa sobre a narrativa, uma ficção sobre a ficção. Tensão interpretativa que o próprio filme proporciona, deixando ao critério de cada um o que aconteceu e possibilitando a criação de terreno para o que está por acontecer, através dos lapsos narrativos.

Este efeito é frequente na obra de Wong Kar Wai que, de forma consistente e constante, refere os seus próprios filmes, como se cada mini-universo que cria abrisse espaço-tempo a um lugar autónomo, com as suas dinâmicas ficcionais próprias, transformando as personagens do filme, e o próprio espectador, em intervenientes activos na criação e permitindo que cada um dos intervenientes ocupe o lugar do realizador. O afecto ganhará forma nos filmes de WKW e tem uma estética própria, fazendo jogar as várias dimensões de criação do seu universo e estabelecendo uma forma e espaço próprios para a relação afectiva com o objecto filme:

Il faut voir que chez Wong Kar Wai, la relation affective est en soi une forme esthétique. Peut-être dirions-nous plus justement que l'affection, amoureuse par exemple, se compose de plusieurs formes sensibles qui sont autant de motifs esthétiques (d'où l'utilisation de ce terme plus avant dans le texte) se déposant dans la mémoire des personnages. (PAQUETTE/THÉOPHANIDIS 1990-2004: 66)

A propósito da estreia de *Grandmaster* (2013) em Portugal, Wong Kar Wai deu uma entrevista ao Expresso¹⁵, na qual fala da sua obsessão com o tempo. Impedido de parar o tempo, Wong Kar Wai fala dos seus heróis que são tanto vítimas do seu tempo como propulsores de outros tempos-espacos narrativos. Se não se pode nem guardar o tempo, nem concentrá-lo numa medida espacial desejada, então a criação de *imagens-*

¹⁵ FERREIRA, Francisco. 2013. Entrevista a Wong Kar Wai in *Atual* 14 de Dezembro de 2013: 10-11

movimento, que implicam também elas uma duração e uma medida temporal, são uma excelente forma para a edificação de um universo alternativo que, no fundo, quer dar a ver aquilo que fica nos interstícios, diversos modos de contar a mesma história – uma pessoa conhece outra pessoa, amam-se ou não, ficam juntos ou separam-se. O cinema de Wong Kar Wai será esse lugar intersticial, um lugar que é possível recordar mas no qual não se pode tocar e ao qual só se pode voltar em imagem.

O tempo sedimenta-se na imagem (e sedimenta-a) sendo construído em torno da ruína, que aqui terá um sentido de memorial, registo, arquivo de um tempo-espço que se pretende fixar, contrariando assim a sua desapareição ou deterioração causada pela erosão da vivência da cidade no seu contexto histórico particular. A imagem edifica uma memória que será maleável e permeável ao seu futuro, aqui o seu futuro nas histórias por contar por Wong Kar Wai e na sua recepção pelo espectador. A imagem constrói-se em torno da ideia de palimpsesto¹⁶: o Srº Chow em 1966 está em Angkor Wat, ruína de um grande templo e enquanto guarda o seu segredo no muro é observado por um monge. Esta imagem aparece na sobreposição e simultaneidade de tempos e sentidos, o Srº Chow conta a história para que fique preservada ao mesmo tempo que deseja esquecê-la; sabemos pelo intertítulo final que, já nessa altura, tudo era confuso e indistinto; esta imagem aponta para o seu passado, narra-o ao mesmo tempo que convoca uma ideia de futuro (nunca saberemos o que sussurrou no buraco, podemos apenas imaginar), transitando, também, para o seu filme seguinte, *2046*, que começa com uma imagem que remete para o buraco na ruína de Angkor Wat¹⁷. Mais uma vez, no filme, a imagem não é explicativa mas mostrativa (mostra mais do que descreve) e reclama a palavra, mesmo que na sua ausência, no segredo que o vemos contar mas não ouvimos; a ruína do templo é ainda assim habitada por um monge budista que zela

¹⁶ Ver a imagem em anexo 4.

¹⁷ Ver imagem em anexo 1

(como um acto de sacralização e expiação da sua culpa) o segredo do Srº Chow. A imagem aponta para a relação com a palavra que se interliga com a ruína enquanto arquivo e comunica a intersecção entre espaços e tempos, e este é um traço recorrente no cinema de Wong Kar Wai:

Com efeito, o seu cinema é caracterizado por uma forte componente formal: ornamental (“high ornamentation” [Bordwell: 270], emanando de uma imagem densa e saturada (over-loaded vision” [Tong: 64]: uma imagem palimpsesto (*Ashes of Time*, 2046), simultaneísta e interseccionista, construindo-se por camadas: sedimentações, e em que podemos também incluir um tipo quase caligráfico de relação entre o visual e o escrito.(GUERREIRO 2010: 112)

No templo, o Srº Chow está também perante a imensidão do tempo e da sua reduzida experiência dessa imensidão. A atitude não será contemplativa mas a de querer preservar nesse tempo (templo do silêncio) a sua história e sua pequena experiência do efémero.

Esta sequência, na sua representação, encenação, da experiência do tempo, relembra também a própria temática dos filmes de Wong Kar Wai, que frequentemente convocam a cidade de Hong Kong na sua constante mudança e mutação, na qual uma loja de vender malas pode seis meses depois ser um restaurante ou um *take-way*. Exemplo óbvio desta experiência da cidade é *Chungking Express* que espelha, através de vários motivos metafóricos – na obsessão com as latas de atum que expiram a 1 de Maio, na obsessão com o nome May –, a obsessão com todo o tipo de formas que indiquem uma medida do tempo, que depois será suprimida ou suspensa através da narrativa elíptica e temporalmente confusa. Em *In The Mood for Love* são os múltiplos vestidos da Srª Chan que estabilizam e confundem uma leitura linear de um tempo sequencial no filme. Ainda que a mudança de vestido sugira que passou um dia, contribuindo para uma percepção contínua da acção, vista atentamente essa linearidade

não existe. Em *In The Mood For Love* vemos inúmeros planos de relógios, ouvimos as personagens combinar horas de jantar, saídas do trabalho, e nenhum destes elementos contribui para uma maior compreensão do tempo narrativo, pelo contrário, paradoxalmente intensificam a supressão de qualquer medida do tempo. Como se todo o filme aspirasse a dar mais tempo através da sua paralisação, forma de o achatar na imagem e de, na sua fixação (forma de a dar à morte), lhe dar de novo movimento (vida). O ritmo criado pela música desempenha a função de condensar e concentrar esse tempo-espaço, que se quer perene e multifuncional na sua absoluta disfuncionalidade.

O primeiro capítulo foi dedicado ao papel do simulacro no filme e à temática amorosa enquanto integrante (e criadora) de espaços, mini-universos ficcionais, que se transcendem, comunicam e interligam, como acontece na simples relação do romance, *Tête-Bêche*, com o filme, *IML*. Neste capítulo procurarei estabelecer uma relação entre *tempo-espaço* e a temática do filme enquanto ruína potenciadora de universos, de mundos por vir, de possibilidade e hipóteses guardadas no passado, como acontece com o segredo sussurrado em Angkor Wat e como acontece com a memória, que será sempre uma história individual, relato de uma das muitas perspectivas, sobre o mesmo evento. A obsessão com o tempo, na sua relação com o espaço será analisada partindo do princípio de que a história dos dois é gravada na cidade enquanto criadora de mundos possíveis, que traduzem a expectativa de um amor por concretizar, de um lugar por vir.

1.2. DÉJÀ DISPARU

“Wong’s visual fabric of time has more to do with affect, memory, displacement. It is about seeing, as well as not seeing: appearance, disappearance.” (TONG 2003: 54).

Ackbar Abbas em *Hong Kong – Culture and politics of Disappearance*, destaca Wong Kar Wai como um dos maiores cineastas de Hong Kong e o que fabrica mais imagens daquilo a que chama o *déjà disparu*. Seja para o passado ou para o futuro, as imagens de Wong tendem a registar o espaço-tempo do “*déjà disparu*” ou do “*presque rêve*”. As imagens de Wong Kar Wai estão nesse lugar *entre*: “entre” espaço – Hong Kong, Singapura, Angkor Wat –, “entre” tempos – de 1962 e 1966 a 2046 –, “entre” imagem e escrita.

A tese de Abbas explora as representações visuais da cidade de Hong Kong enquanto forma de dar vida à percepção de deserto cultural da cidade. A cidade porto que, na visão de Abbas, será mais um espaço de transição do que um lugar, é habitada pelas dinâmicas de um espaço em constante mudança e que fica entre vários lugares que se intersectam:

Hong Kong has up to quite recently been a city of transients. Much of the population was made up of refugees or expatriates who thought of Hong Kong as temporary stop, no matter how long they stayed. The sense of temporary is very strong, even if it can be entirely counterfactual. The city is not so much a place as a space of transit. (ABBAS 2008: 4).

A sensação de temporário consolida a percepção de espaço cultural que tende para a desapareição ou que não existe, subsistindo de relações contraditórias ou precárias, como é o caso da sua situação política em relação à China enquanto antiga colónia sob o domínio britânico. Na ausência de uma autonomia, Hong Kong passa em 1997 de uma situação de colónia para uma nova situação colonial perante a China, nunca sendo possível encontrar o seu próprio espaço cultural e político de forma autónoma.

Abbas procura analisar nas representações de Hong Kong, no cinema, na literatura e na arquitectura, um traço comum para esse espaço cultural que tende para aquilo a que chama *the space of disappearance*. Wong Kar Wai é analisado como um

dos realizadores do *New Hong Kong Cinema*, como Ann Hui, Tsui Hark, Allen Fong, John Woo e Stanley Kwan. Segundo Abbas, Wong Kar Wai será um dos realizadores que tanto é um resultado desse espaço cultural como, ao mesmo tempo, o produz, problematizando visualmente esse espaço de desaparecimento que advém das intersecções que proporciona e da experiência do temporário:

This third aspect of disappearance consists of developing techniques of disappearance that respond to, without being absorbed by, a space of disappearance. If visual representations make images disappear in clichés, it will be a matter of inventing a form of visibility that problematizes the visual, as in the films of Wong Kar-wai. (ABBAS 2008: 8)

Em Wong Kar Wai o sentido do temporário, e da transição, compreende as temáticas – o amor, que será sempre o tema principal, nas suas restrições espaciais e temporais –, o tempo – que está implícito na temática e que será um motivo obsessivo, como referi, enquanto factor do qual tudo depende e para o qual tudo tende –, a viagem e o exílio –, que será um dos elementos fundamentais no enredo de IML, com as viagens do marido da Sr.^a Chan ao Japão, a comunidade de imigrantes de Xangai, as viagens do Sr^o Chow – e, por último, elemento inerente a todos os outros, o espaço – Hong Kong como lugar de transição e cidade de multidão.

Os filmes estabilizam uma intersecção das várias dinâmicas da cidade de Hong Kong, como uma pulsão para apreender, imprimir em filme aquilo que será irrepetível e imparável. A obsessão com o tempo, na sua relação com o espaço, marca o lugar da memória no cinema de Wong Kar Wai: de forma explícita, na temática e no foco da acção, como em *Ashes of Time* – a personagem principal incapaz de lidar com o seu passado bebe um líquido mágico que o permite esquecer – e em *2046* – no qual o livro futurista que o Sr^o Chow escreve se centra no comboio que as pessoas apanham para 2046 (aqui simultaneamente, um lugar e um tempo) para se lembrarem e reencontrarem

com o seu passado. Seja para o esquecimento ou para a recordação, a obsessão com o tempo é recorrente nos filmes do cineasta de Hong Kong (nomeadamente as décadas de 60 e 70 do século passado): o próprio Wong Kar Wai, natural de Xangai, resulta desse espaço intercultural e de transição. Um espaço em constante transformação, no qual as personagens, por muito que o percorram não podem nunca suprimir a sua solidão, como o polícia 223, em *Chungking Express*, que repete que 0.01cm é o mais próximo que algumas vez estivemos e poderemos estar de outra pessoa. Deste modo, a visão através da janela empoeirada (remeto para o intertítulo) é resposta à multidão e a reivindicação do espaço privado na substância da memória, que em *Tête-Bêche* corresponde às imagens descoloridas do passado que atormentam Chunyu Bai, e em IML são a imagem que traduz essa visão.

Apesar da referência constante às horas, às datas, ao lugar, às rotinas, IML, como sucede com o cinema de Wong Kar Wai, desmaterializa e estilhaça qualquer percepção sequencial de tempo, ou qualquer clareza quanto ao seguimento dos acontecimentos. Esta desconfiguração temporal é a forma de atribuir uma experiência individual e privada ao tempo quando a acção não o permite, ou contraria a tentativa das personagens para controlarem a ordem da acção: “These stories build up some collective picture of Hong Kong as a city whose will is so strong that it always overcomes individual will.” (ABBAS 2008: 120). Se a cidade tem uma dinâmica que absorve os protagonistas da nossa história, então o espaço do “déjà disparu” só pode ser invertido na aceleração do movimento, como acontece em *Chungking Express*, quando o polícia 223 corre e a sua imagem espalma o movimento na cidade, quase como se qualquer tentativa de contrariar o seu movimento normal a levasse à desapareição ou como se ela tendesse sempre para a desapareição. Assim como acontece em IML, a cidade esvazia-se para que possamos ver atentamente o percurso da Sr^a Chan e do Sr^o

Chow. Aqui, as paragens, o vazio, o silêncio povoam a cidade e falam-nos da relação dos protagonistas. Nas imagens em anexo 5 e 6 vemos o Sr^o Chow e a Sr^a Chan parados no corredor ladeado, não por árvores, mas por cortinas ondulantes dum lado e portas do outro. Imagem que convoca de forma literal, os múltiplos caminhos, escolhas, hipóteses entre os dois, no caminho que percorrem em conjunto, para se encontrarem sozinhos a meio do corredor, incapazes de atribuírem sentido ao fechar das portas, ainda que sejam bafejados pelas aragens sedutoras das cortinas vermelhas.

1.3. Nostalgia

Em *IML* e *Tête-Bêche* o sentimento de nostalgia está sempre presente enquanto parte constitutiva das personagens e do olhar sobre a cidade de Hong Kong. No romance, Chunyu Bai vive atormentado pelo seu passado e mapeia a cidade de Hong Kong sobrepondo vários tempos cronológicos, várias projecções do passado e do futuro que ambicionava. Chunyu Bai, procurando na cidade as sombras do seu passado e por vezes sendo assombrado pelas memórias enquanto a percorre, vive a cidade de Hong Kong em retrospectiva. As suas memórias são o traço do seu sentimento de nostalgia em relação ao tempo da sua juventude vivida naquela cidade.

Em *IML* o sentimento de nostalgia traduz o desejo de fixar um tempo-espço em imagem, através do sonho, da lembrança, da imaginação, das fantasias e da ficção. O espaço e o tempo são orientados pela apreensão sensorial e afectiva das personagens, que ocupa um lugar metonímico no olhar da câmara que enquadra as personagens, como sendo ela própria uma personagem, dando a sua perspectiva afectiva da realidade que grava, espreitando por janelas, esquinas e reflexos a vida das personagens. A fixação desse espaço-tempo em imagem cria um lugar que vive das sobreposições, intersecções

e simultaneidade de diversas dimensões dessa mesma experiência do espaço. As imagens de arquivo, a música que passa na rádio, os vestidos, a arquitectura dos espaços interiores denotam o desejo de captar e apreender num só lugar uma ideia do passado. A reprodução, reconstituição, de um passado (que só existe em memória) será sempre uma versão, interpretação desses eventos, uma rememoração. Em certa medida, será a capacidade de ficcionar essa vivência que lhe atribuirá forma através da sua passagem pelo tempo, garantindo a sua perenidade e sobrevivência ao fluir do mesmo: “Nostalgia (from *nostos* – return home, and *algia* – longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy.” (BOYM 2001: XIII)

O sentimento de nostalgia, nesta perspectiva, como um anseio por um tempo irreal, é materializado no cinema de Wong Kar Wai. A memória, um dos temas obsessivos do realizador, ganha a forma das suas imagens que aspiram, sobretudo em IML, a sublimar o sentimento de nostalgia no longo romance com as suas próprias imagens, a sua fantasia, da forma que atribui às suas lembranças. O sentimento de deslocação, a constatação de que estamos perante um cenário, é a estrutura, a forma de estabilizar essa percepção sobre o passado. A hiper-esteticização da forma da imagem (o cuidado com os vestidos, com a decoração dos interiores, os objectos de cozinha como a máquina de arroz, os relógios) integra a trabalhada formalização desse espaço da memória e reflecte esse sentimento nostálgico. O olhar sobre aquele mundo, que nos é dado a ver como um cenário artificial ainda que paradoxalmente seja hiper-intimo e sensorial, convoca a vontade, o desejo de um tempo, um lar, que existiu tanto como é produto dessa hiperbolização da perda do mesmo. Assim o filme apresenta uma certa melancolia associada a esse sentimento de que no momento em que está a ser memorizado, conservado, neste caso, filmado, ele já está perdido para sempre. O erotismo da

imagem, a hipnose afectiva e sensorial instala esse enamoramento por tudo o que é efémero, contraditório, incontrolável:

A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface. (BOYM 2001: XIII)

A imagem em IML instala-se no limite desta quebra, mencionada por Boym, provocada pela tentativa de concentrar num só movimento as múltiplas intersecções que o filme absorve e devolve ao espectador. Os silêncios e as elipses narrativas são alguns desses elementos, firmando a explosão/ implosão provocada por essa sobreposição de tempos-espacos, memórias, desejos, impasses e hipóteses entre os dois na forma da lembrança desse tempo perdido.

Se o sentimento de nostalgia está enraizado numa ideia de tempo, que será necessariamente também ele histórico, então será necessário pensar nele como um olhar sobre a ruína, mesmo que seja através da obliteração do espaço físico (que convoca esse mesmo sentimento) que a ruína se constrói. As imagens de arquivo da chegada de Charles de Gaulle ao Camboja e a viagem a Angkor Wat são mais uma das faces da visão sobre a rememoração da história do Sr^o Chow e da Sr^a Chan. São a ruína, o memorial, o filme que restitui forma a acontecimentos passados.

A experiência do tempo será, por isso, condicionada, delimitada, pelo espaço, e será o espaço que mais contribuirá para a ideia de nostalgia enquanto lugar de um passado distante, nem sempre vivido, que se alimenta de uma ideia de circunscrição de elementos que nem sempre estão unificados – limitados a um universo determinado, delimitado por barreiras físicas.

2. Corpo enquanto inscrição narrativa na cidade de Hong Kong

2.1. caminhar na cidade = escrever na cidade

They walk – an elementary form of this experience of the city; they are walkers, *wandersmänner*, whose bodies follow the thicks and thins of an urban “text” they write without being able to read it. These practitioners make use of spaces that cannot be seen; their knowledge of them is as blind as that of lovers in each other’s arms. The paths that correspond in this intertwining, unrecognized poems in which each body is an element signed by many others, elude legibility. It is as though the practices organizing a bustling city were characterized by their blindness. (CERTEAU 1988: 93)

Michel de Certeau, em *Walking in The City*, descreve o acto de caminhar na cidade como actos de fala, como uma forma de discurso individual que se inscreve na cidade enquanto se caminha. Parafraseando Certeau, discurso esse, caminho esse, no qual o caminhante passa a fazer parte da cidade, com a qual se confunde, como dois amantes nos braços um do outro sendo incapazes de dizer onde começa um e o outro acaba. Assim parece ser a relação de *In the Mood For Love* com a cidade de Hong Kong na década de 60. A cidade, já na época superpovoada, habitada por milhões de pessoas, aparece vazia. As ruas e esquinas filmadas assemelham-se mais à prisão social que os reprime do que à cidade que nos é descrita em *Tête-Bêche*. A história do par amoroso, estará por isso tão condicionada pela arquitectura da cidade como criará espaço, realidade, arquitectura visual da mesma cidade. O Sr^o Chow e a Sr^a Chan caminham pela cidade e enquanto a percorrem inscrevem a sua história nas suas paredes. Não só porque o acto de caminhar será, na perspectiva de Certeau, um acto de fala mas porque ambos desempenham o papel dos seus companheiros pelas ruas estreitas da cidade.

Na sequência em que ensaiam a despedida são os dois observados pela câmara que desliza por de trás das arcadas, lembrando o olhar de alguém que passa por ali e, perante a visão dos dois sozinhos na rua, se detém a espiar a história do par. As sombras

dos seus corpos, que deslizam na parede e os antecipam, delimitam o domínio do ensaio e da performance que fazem, transformando as duas personagens em marionetas do seu próprio espectáculo de sombras que ambos projectam e, desta forma, inscrevem e escrevem na cidade de Hong Kong. Nesta sequência do ensaio da despedida a escrita do corpo na cidade, com os seus contornos cinematográficos, participa dos dois níveis ficcionais no filme – o filme na sua totalidade e o guião dos dois – devolvendo-lhes o seu próprio simulacro e enaltecendo a figura da sombra – da dimensão espectral da história do par que lhes sobreviverá – enquanto forma de imprimir a imagem dos dois naquele lugar.

As indecisões/decisões da Sr^a Chan são também escritas na cidade, pensemos na sequência das escadas em que a Sr^a Chan na sua coreografia encena aquilo que não é dito, não é narrado, e fica apenas registado na figura das subidas, descidas, momentos em que se detém (e ouvimos o som dos seus sapatos, que aqui serão *banda-sonora* do acontecimento, revelar as suas hesitações e os seus avanços).

2.2. Cidade fantasma = cidade cenário

Hong kong é em IML uma cidade vazia, de ruas estreitas, quase cidade cenário. Não temos (vemos), em nenhum momento do filme, qualquer plano geral da cidade de Hong Kong, nenhum plano para além das ruas estreitas e vazias. Só quando saímos da cidade em direcção a Angkor Wat, podemos finalmente vislumbrar o céu. Considerando que a relação de ambos se centra numa série de *performances*, que se repetem e são indiscerníveis da relação que ambos constroem de facto, a cidade de Hong Kong, como edificada no filme enquanto inscrição da história do par na cidade, transforma-se num cenário a nu, como o *backstage* das filmagens. Assim, os múltiplos encontros e

desencontros, encenados na forma do subir e descer de escadas, os corredores, funcionam como inscrição física, uma espécie de forma de deixar na cidade uma marca, um espectro de uma mensagem pelas suas ruas estreitas e escuras vielas.

O primeiro de todos os *plano-sequência* do filme antecipa aquele que será todo o movimento pela cidade. Depois de os intertítulos nos situarem geográfica e temporalmente “Hong Kong 1960”, vemos um plano de uma parede ao longo da qual a câmara desliza pelos retratos pendurados no corredor. O filme será um longo *travelling* por um intrincado labirinto, a cidade de Hong Kong, mas num *close up* gigante das duas personagens principais a caminharem pelos seus labirintos, numa visão aproximada da cidade, dos seus estreitos corredores e escadas:

L'espace domestique est toujours, dans les films de Wong Kar Wai, un cosmos, tout à la fois l'incarnation d'une idée poétique et le lieu d'une prise de pouvoir (...) c'est-à-dire un territoire qui propulse vers le dehors du souvenir, du rêve, de la fiction mais qui est aussi le lieu d'une appropriation, ou d'une vampirisation d'une figure par l'autre. (JOUSSE 2006: 43)

Esta ideia sugerida por Jousse está presente no quarto 2046 que se transforma no espaço da fantasia e ficção do par amoroso, mas também nas casas onde moram, movimentadas e apinhadas de pessoas e objectos, onde as paredes os confinam e sufocam, afastando-os um do outro ainda que lado a lado, como a imagem em anexo 7, na sequência em que o Sr. Chan e a Sr.^a Chow ouvem a mesma música separados por uma fina parede que os confina e separa.

A cidade, que vemos em *IML*, será muito mais um fantasma, como as ruínas da própria cidade ou o avesso do espaço interior da casa. Como se alguém tivesse virado as paredes das casas do avesso e ficassem assim os mesmos corredores, as mesmas escadas, os mesmos becos, expostos, lembrando sempre a sua arquitectura interior, até aqui em *tête-bêche* (invertida). A cidade, como foi referido no primeiro capítulo, na sua

dimensão duplicada, do outro lado do espelho ou no reflexo devolvido ao casal. A escuridão abateu-se sobre a cidade e ficou quase para sempre, terminando apenas no momento em que ambos se separam e pela primeira vez vemos o céu e temos finalmente – paradoxalmente – perspectiva. Os corredores da casa dão lugar (na imagem síntese do plano sobre o céu) às ruínas de Angkor Wat.

Ouvimos, então, o protagonista contar uma lenda que narra a forma como se guardariam e preservariam segredos para toda a eternidade: subindo a uma montanha deveria procurar-se uma árvore e sussurrar no seu buraco o segredo que ficaria para sempre preservado, garantindo a sua perenidade: “In the old times when someone had a secret they didn’t want to share, you know what they did? They went up a mountain found a tree carved a hole in it and whispered the secret into the hole. Then they covered it with mud and leave the secret there forever.” Por isso, depois de vermos o primeiro plano sobre o céu, a primeira vez que o vemos desde o início do filme, sabemos que algo mudou.

A cidade é o palco da relação, parecendo por vezes apenas um cenário para a ficção que os dois vão construindo, mas é também o espaço de inscrição, condição de possibilidade e impossibilidade de vivência da relação. É nela que ambos se encontram e é nela que se separam.

2.3. Vazio e preenchimento: o segredo

A Sr^a Chan regressa ao quarto 2046, depois do Sr^o Chow partir¹⁸, e ouvimos em *voice-over*: “It’s me. If there’s an extra ticket would you go with me?”. A voz é feminina, a voz da Sr^a Chan que relembra o convite do Sr^o Chow ou imagina uma pergunta que gostaria que tivesse sido proferida pelo Sr^o Chow, não sabemos. Sabemos apenas que, tal como acontece nesta sequência na qual a Sr^a Chan, sentada, parece incapaz de reagir, a maior parte dos impasses amorosos entre os protagonistas, ou convergem para o silêncio ou para a não resolução narrativa. Raramente podemos situar espacial e temporalmente a acção, são ainda menos frequentes os momentos em que a voz acrescenta significado à imagem ou esclarece o curso dos acontecimentos. Pelo contrário, a história do par amoroso em potência, parece viver tanto no segredo – os vizinhos não podem saber que se encontram, razão pela qual a Sr^a Chan uma noite se vê obrigada a ficar no quarto do Sr^o Chow e motivo pelo qual alugam o quarto 2046 – como no silêncio, que aqui é apenas o das palavras na sua condição narrativa. Aquilo que fica por dizer, por ver, por determinar da autópsia do crime que ambos preconizam, ficará para sempre guardado nas ruínas de Angkor Wat.

Relembrando, mais uma vez mais, o intertítulo “as though looking through a dusty window pane”, é desse modo que nos parecem chegar as imagens de IML, narradas (segredadas, sopradas) a partir de Angkor Wat, numa torrencialidade de movimentos que se concretiza na hipnose provocada pelas descidas e subidas de escadas do Sr^o Chow e da Sr^a Chan. O segredo que nunca será ouvido, ou sequer proferido no filme, ganha espaço na promessa do amor dos dois, que nunca vemos. O silêncio é preenchido pela dança das personagens, pela valsa que os aproxima: 0.01 cm é o mais próximo que estarão um do outro.

¹⁸ Ver a imagem em anexo 7.

A oscilação entre vazio e preenchimento marca o compasso do filme, está subjacente à ausência dos seus companheiros que é preenchida pelo simulacro que os dois animam: está também presente nos contos de artes marciais que escrevem em conjunto; na autópsia do crime – a traição – cujo cadáver – a relação consumada – nunca nos será acessível; na presença espectral da Sr^a Chan em Singapura, que deixa as provas da sua passagem no cigarro apagado no cinzeiro com as marcas do batom, nos chinelos que desaparecem, nas suas mãos a percorrerem o corrimão¹⁹ – imagem que retornará em 2046, pelas mãos da rapariga apaixonada pelo rapaz japonês –, no telefonema que ela faz ao Sr^o Chow, que nunca ouvirá a resposta para as suas interpelações. Em IML o que fica por dizer, o que fica por determinar e por acontecer, é preenchido e tem profundidade narrativa assumindo forma através, precisamente, da suspensão narrativa. Tudo se joga entre o silêncio narrativo, nas elipses da acção, e o preenchimento sugerido pelo movimento dos dois. Esse silêncio narrativo é também traduzido, escrito, nos intertítulos que funcionam como recordação daquele momento. Tudo o que não aconteceu será para sempre lembrado e edificado em filme: o que fica preservado nas ruínas de Angkor Wat e que projecta uma memória que funciona a partir da ausência da presentificação (esclarecer narrativo) dessa mesma memória, na figura do segredo que sintetiza essa oscilação entre ausência e preenchimento, entre silêncio e barulho narrativo (nos movimentos dos dois, na música, nos ensaios). Este movimento para o silêncio, para o segredo, é articulado com a memória que nos sugere aquilo que nenhum dos dois será capaz de verbalizar, de materializar, no curso dos eventos:

Le souvenir a donc pour fonction de rendre possible une articulation, il opère la rencontre des plans disjoints du passé et du présent, des sens de la vue et du toucher. Et, le souvenir chez Wong Kar-Wai comme ailleurs, c'est toujours ce qui fonctionne à partir de l'absence.
(PAQUETTE/THÉOPHANIDIS 1990-2004: 65)

¹⁹ Imagem em anexo 8 e 9

Os silêncios, o segredo, o que fica por esclarecer, oscila entre o vazio e o preenchimento por aquilo que nos é sugerido. Será este o movimento contínuo na história dos protagonistas de IML, o silêncio tende tanto para o vazio como para a propagação da imagem em infinitas leituras daquilo que terá sido a relação vivida. Os intermináveis possíveis são presentificados nos espelhos e reflexos e na figura da espiral segredada na pedra zelada pelo monge. A singularidade da forma que os dois atribuem à sua história será ditada e expiada na forma do segredo, no muro, adensando assim a própria matéria do segredo, tornando o silêncio no espaço material da palavra dita mas inaudível em IML.

III

CORPO E ESCRITA

III

CORPO E ESCRITA

1. Corpo do Desejo

O gesto cinematográfico que anima os corpos dos protagonistas dando-lhes uma coreografia é a dança, essa dança será a dança do desejo. Esse percurso é feito de diversas formas, contudo o movimento, a cadência e o ritmo dos movimentos será constante e transfere a forma da espiral ou do círculo para a dança entre os dois. Tal como na sua história de amor, a força que os aproxima será tão forte como a que os separa, por isso deslizam um pelo outro e quase se tocam, para de novo se separem continuando o seu percurso individual. O movimento entre os dois será semelhante à forma do buraco no muro no qual o Sr.º Chow preserva o seu segredo. De certa forma, o silêncio narrativo é preenchido pela escrita e pela dança dos dois que reproduz essa forma circular do buraco e que o preenche.

Nos capítulos anteriores, foi referida a relação da escrita com o espaço do simulacro, nas sombras e sonhos que firmam a relação dos dois no espaço que habitam, neste capítulo finalizamos a análise da relação entre escrita e imagem enquanto uma percepção do desejo inscrita nos corpos que, pelo movimento, constroem o sentido/espaço de significação do filme.

No capítulo anterior, centrei-me na relação da memória, enquanto medida individual da vivência de um tempo-espaço particular, na sua relação com a propensão nostálgica de IML e a sua implicação na construção da atmosfera visual. Centrei-me na forma como as imagens traduzem a vontade de retornar e apreender, num só *frame*, um

passado distante ao qual se pode regressar em memória, o que levará à construção de uma imagem borrão, uma narrativa sobre esse passado, que no momento da sua rememoração relembra que é impossível restituí-lo, dar-lhe um corpo, a não ser em cinema. Associei esse movimento ao papel ocupado pela escrita em IML, enquanto criação de espaço para uma narrativa individual que atribui sentido e forma a esse pêndulo do passado e que, simultaneamente, traduz o carácter ficcional da memória: entendido como uma rememoração, que implica uma selecção do passado vivido e depende da forma como se preserva (arquiva e testemunha), imprimindo o sentimento nostálgico do enamoramento pela perda do mesmo.

Perseguindo a relação dinâmica entre escrita e imagem, procurarei demonstrar neste capítulo que um dos meios de contaminação da imagem pela escrita é precisamente a dança, um sistema de signos e gestos no qual coexistem diferentes tempos, espaços e formas de expressão que imprimem a vontade do corpo se concentrar num só espaço. Como uma cristalização do momento em que mensagem e corpo da mensagem não se podem dissociar, em que passado, presente e futuro do corpo se interceptam.

Este capítulo detém-se no movimento dos corpos em IML enquanto forma de escrever a história do par amoroso, como vem sendo desenvolvido até aqui, mas na perspectiva do movimento encarado como forma escrita que preenche as suspensões narrativas e adensa a tensão entre o espectador e o filme, convocando uma interacção sensorial e afectiva com ele. Assim, serão abordados diferentes pontos: a repetição e sua relação com a música em IML; a música enquanto elemento que restitui sentido às suspensões narrativas; Wong Kar Wai “a poet of time”; a escrita no corpo da Sr.^a Chan. Procurarei demonstrar de que forma a música, a repetição e o corpo dançado do Sr.^o Chow e da Sr.^a Chan integram essa tentativa de recuperação e retorno ao passado, tendo

sempre como pano de fundo a sua relação com a escrita. O corpo que se tenta esculpir na acção e que (se espera) ganhará vida, substância, na promessa do cinema.

1.1. Coreografia

A relação entre o papel da palavra e da imagem no filme é mediada pelos corpos que dançam feitos imagem-tempo no filme. Os corpos instalam-se e adquirem autonomia em relação aos processos narrativos decorrentes da acção que se vai desenvolvendo, paralisam a acção e dão espaço à dança entre os protagonistas. Estes momentos são caracterizados pelo *slowmotion* e pela música que retarda os movimentos da Sr.^a Chan e do Sr.^o Chow. O corpo domina a imagem e age sobre ela através do movimento dançado, atribuindo novos sentidos à relação dos dois e ao fruir da acção.

O silêncio sobre o que sentem um pelo outro e a natureza da sua relação, são suplantados pelo movimento de ambos que os desloca do tempo sequencial da acção e concentra tudo aquilo que é do domínio da hipótese, da promessa, do seu amor. Se a vivência do amor é condicionada pelas circunstâncias – exteriores, na intromissão da senhoria da Sr.^a Chan, e interiores, na auto-censura que a Sr.^o Chan faz aos seus próprios sentimentos –, e se as duas personagens são incapazes de agir sobre a sua realidade, então, o movimento, dominado pelo retardar do tempo fílmico, permite dilatar os momentos em que os corpos de ambos assumem o domínio das sensações e dos afectos. No lugar do discurso sobre o amor, os corpos impõem a tensão do desejo que sentem, deformando e reformando o movimento e concedendo-lhes universo, uma existência autónoma.

O corpo feito tempo é uma das características da dança, que introduz no movimento uma condição temporal que participa de um princípio, meio e fim conferindo-lhe uma dinâmica rítmica. Coreografar o movimento é dar-lhe tempo, o que,

por sua vez, lhe permite a construção (que se continua no acto da sua visualização) de sentidos de acordo com o espaço que ocupa, ao mesmo tempo que o desfuncionaliza e autonomiza dando novos sentidos a actos como subir uma escada, agarrar um objecto, correr. Toda a coreografia pressupõe um estado do movimento não-funcional (GIL) que é performativo e implica a consciência de uma medida temporal, uma vez que, à partida, serão movimentos sequenciais que se podem repetir, reproduzir, atrasar, acelerar ou anular.

Todas estas noções do corpo em movimento coreografado implicam uma concepção de temporalidade concentrada no corpo não-funcional (GIL) que produzirá um passado, um presente e um futuro do movimento (BIRRINGER). Contudo, se o corpo é restrito ao bailarino e depende do seu aparato e capacidade física, depende também do espectador, sem o qual nenhum destes momentos existe.

A atribuição de sentidos ao movimento do corpo no espaço (excluindo a dança contemporânea que deu voz aos bailarinos) implica a sobreposição da dança e a capacidade comunicativa de um corpo (sem voz). Não sendo uma linguagem, uma vez que não concentra uma gramática funcional que a torne autónoma e universal, o gesto da dança implica sempre uma relação afectiva e sensorial com o sujeito que a observa, cristalizando num só corpo, num só espaço, todas as dimensões temporais e materiais do acto da sua experiência.

A conjugação da coreografia com a atmosfera fílmica de IML permite, no entanto, recuperar o lugar do corpo enquanto domínio da comunicação entre dois sujeitos. Se o gesto (expressão) não é universal – como no caso do choro ou do sorriso que dependem do seu contexto –, a coreografia, como forma de atribuição de um contexto, permite a circunscrição de um determinado corpo no espaço através do tempo, conferindo-lhe um sentido em potência:

Convém distinguir, aqui, entre os movimentos do corpo nas suas funções habituais, individuais e sociais – como o facto de andar ou efectuar uma tarefa por meio de ferramentas – e os movimentos dançados. Porque, se se recusa com facilidade aos movimentos funcionais o termo de “linguagem”, hesita-se em não o aplicar à dança, caso em que, menos que nas outras artes, assumiria uma significação metafórica. O corpo “falaria verdadeiramente” na dança. O que se ligaria ao facto de a expressividade corporal ser aí elevada ao último grau, de tal modo que o corpo do bailarino se acharia por vezes “saturado” de sentido. Em suma, se o corpo é de qualquer maneira expressivo, sê-lo-ia muito mais quando dança. (GIL 2001: 89)

Ainda que o corpo não fale, não sendo uma linguagem, convoca a sensação e a afecção na sua recepção, lembrando que se os corpos não comunicam, tal como um objecto retirado da sua realidade por si só não significa, ainda assim, a conjugação do corpo com o tempo (que será necessariamente a génese do movimento) será a única forma de lhe atribuir um sentido. Ou seja, o enquadramento, a *mise-en-scène* dos corpos na dança, tal como no cinema, confere-lhe o seu sentido, a sua capacidade discursiva.

Em IML o silêncio e o vazio serão preenchidos pelo segredo sussurrado em Angkor Wat, pela elipse, pela escrita e pela dança do Sr.º Chow e da Sr.ª Chan. As múltiplas hipóteses, os inúmeros desfechos, os permanentes contínuos, são alimentados e arquitectados pela dança dos dois. Os corpos de ambos serão, por isso, a forma de consumação física da sua relação. Não sendo possível vivê-la, o filme dá-lhes tempo para que possam pelo menos desfrutar o prazer que advém do erotismo da performance e da sua corporização nas personagens. Embora, a consumação da relação amorosa lhes seja negada, a dança dos dois reivindica esse espaço e redimensiona as dinâmicas do *simulacro* que constroem.

As inúmeras sequências nas escadas dão forma ao lugar intersticial da acção: convergem e divergem a partir do momento da sua aproximação e do seu afastamento. O corpo será fantasma do desejo, da memória, dos permanentes possíveis, do amor, da

fantasia e do sonho paralisando a acção no tempo, como uma espiral, em torno da qual tudo gravita a partir do encontro do Sr.º Chow com a Sr.^a Chan.

1.2. Corpo e escrita

O Sr.º Chow aluga o quarto 2046 onde é sugerido que eles tiveram um encontro amoroso e convida a Sr.^a Chan a encontrar-se com ele, para que possam ter privacidade e escrever contos de artes marciais. Depois de um telefonema, que formaliza o convite, a Sr.^a Chan apanha um táxi para o hotel enquanto o Sr.º Chow a espera ansiosamente à janela. No hotel, assistimos à sequência em que a Sr.^a Chan indecisa sobe e desce as escadas que levam ao andar onde está o quarto 2046, caminha rapidamente no corredor, hesita, volta a descer as escadas²⁰ e, de repente, vemos o Sr.º Chow à janela e ouvimos alguém a bater à porta, sabemos qual foi a sua decisão. Esta sequência, ao contrário das sequências anteriores nas escadas em que ambos deslizam um pelo outro e dançam o desejo que sentem um pelo outro, comunica as hesitações e medos da Sr.^a Chan. No lugar da música de Yumeji, ouvimos o som dos seus sapatos de salto alto que acompanham a turbulência dos seus pensamentos.

O corpo da Sr.^a Chan expressa aquilo que ela própria é incapaz de compreender e dominar, e que só poderá ser totalmente entendido através da visualização sinestésica dos movimentos do seu corpo. Nesta sequência, o corpo da Sr.^a Chan fala-nos e comunica aquilo que será inaudível. Neste caso, o corpo é a forma da mensagem e o seu conteúdo, adquire uma autonomia similar aos processos dialógicos da acção e assume contornos que, sendo permeáveis à sua visualização, concentram a multiplicidade de sentidos num mesmo momento e reclamam a relação intersubjectiva com o sujeito que

²⁰ imagem em anexo 10

observa. Assim, o corpo é reflexivo e introspectivo, ao mesmo tempo que internaliza e agrega o poder da sua mensagem que, no exemplo, está mais concentrada na presentificação da experiência do que na comunicação da mesma. Assistir às hesitações da Sr.^a Chan é participar da rememoração do que foi sentir aquilo que a Sr.^a Chan terá sentido no momento. Somos convidados a experienciar com a personagem a sua vivência subjectiva daquele momento. Não se trata de uma descrição do momento, trata-se da visualização da ansiedade, das hesitações, dos medos da Sr.^a Chan. O corpo sincroniza a experiência individual dos acontecimentos, a sua presentificação e o momento da sua visualização (da recepção do acontecimento pelo espectador).

O corpo é forma de experiência da realidade, mensagem e meio (envelope) da transmissão da mensagem. Os vestidos da Sr.^a Chan são um exemplo desta tendência metonímica no filme. A centrifugação temporal, movida pelos encontros dos dois, terá como baliza temporal os intertítulos e os vestidos da Sr.^a Chan. Sabemos que o tempo passa, e que presenciamos dias diferentes, porque os vestidos que a Sr.^a Chan desfila vão mudando. Como se o tecido dos seus vestidos fosse a folha na qual se vai desenrolando o texto que (re)escrevem em conjunto. Único elemento concreto possível numa ficção que tende a imprimir na ordem da acção a sobreposição de diferentes níveis de compreensão de uma mesma situação: as formas como estes foram percebidos e vividos pelas personagens, e o objecto que os rememora e conserva, o filme. O tecido dos vestidos aproxima-se da forma de projecção do filme: um ecrã no qual são projectadas as sombras da dança dos dois em Hong Kong, imprimindo assim a sua narrativa individual que pretende estar em conformidade com a sua experiência.

Converge igualmente para esta percepção, a plasticidade visual dos caracteres chineses que são ao mesmo tempo caligráficos, implicando uma marca pessoal no seu movimento, e pictóricos, sugerindo a importância da dimensão visual na grafia dos

mesmos. Os vestidos da Sr.^a Chan podem ser lidos como forma gráfica que reorienta a leitura daquele momento e concentra num só movimento vários sentidos. No entanto, não pretendo afirmar que a Sr.^a Chan se transforma num objecto. Pelo contrário, os múltiplos vestidos que veste, lembram, também, essa dimensão visual da escrita dos caracteres chineses que subentendem uma espécie de caligrafia, uma inscrição individual que a redimensiona no espaço e determina a nossa percepção do tempo da acção. A integração de várias camadas em cada plano que são ornamentadas pelos vestidos, ao mesmo tempo que são enriquecidas pelos sentidos investidos no enquadramento da Sr.^a Chan dentro de cada vestido, passam a incorporar a atmosfera fílmica dando-lhe textura e porosidade. Os vestidos podem também ser interpretados como tatuagens. Tatuagens porque parecem deixar transparecer as oscilações e turbulências emocionais da Sr.^a Chan. Como figuras que o tecido, incapaz de as reprimir, deixa transparecer, como se a tinta transbordasse e manchasse o tecido.

O corpo será, assim, lugar da conjugação e conexão da memória, do desejo, do erotismo e do futuro. Através da sua própria dinâmica de explosão/ implosão, o corpo, compreende e promove a agregação de sentidos que, condensados num só ponto, transbordam e dão lugar ao movimento dos dois na imagem, à dança do adiamento que contesta a experiência do sensível, do sensual e sensorial, reclamando o direito à sua eternidade através da presentificação da vivência fragmentada e plurisignificante do sujeito no tempo-espaço que ocupa. A tentativa de lhe dar um corpo, um espaço habitável, preenche o vazio narrativo, o espaço em falta, que não sendo dominável dará lugar à abstracção da imagem. Na suspensão narrativa, a imagem conflui para esse espaço de desapareção (ABBAS 2000), firmando-a na cidade que ambos habitam.

2. Tempo do desejo

2.1. Música, repetição e memória

Os múltiplos cruzar da Sr^a Chan e do Sr^o Chow são mediados pela música. Se, por um lado, a dança entre os dois domina a imagem, por outro, a música impõe-se nos corpos de ambos. Quando a melodia de Yumeji é tocada sabemos que estamos no universo delimitado pelo desejo dos dois. A música será uma constante que distorce a atmosfera de IML e chama a atenção do espectador para o pormenor, para os detalhes. Prestamos atenção à forma como se olham, como quase se tocam, como deslizam um pelo outro. Tal como em *Tête-Bêche*, em IML a música é também marca histórica, documenta o lugar e localiza-o no tempo e no espaço. As músicas de Nat King Cole participam igualmente da delimitação do campo dos possíveis da relação dos dois, ao mesmo tempo que complementam, ou redireccionam, a leitura da imagem.

Como meio de mensagem, a música está também presente na rádio que toca na casa que os dois habitam e é exemplificativa da importância da música para o desenvolvimento da relação entre as personagens. Quando a Sr.^a Chan faz anos o seu marido transmite a sua mensagem de parabéns pela rádio enquanto está longe no Japão. O papel desempenhado pela música fica assim directamente relacionado com a distância e a comunicação afectiva entre as personagens.

A relação entre música, memória e repetição em IML é determinada pelo desejo. A música funciona como íman que distorce o tempo fílmico (como no caso do *slowmotion* dominado pela melodia de Yumeji), relembra uma década (nas músicas de Nat King Cole), um tempo particular e a forma como foi vivido. A música reclama o espaço da memória:

Our access to memory is through language, through the traces inscribed on the page, our bodies, and in the auditorium in which we speak and listen. Not only do we recall our past in music, but the very techniques that permit us to return there, recordings, are a form of inscription, of writing. (CHAMBERS 1997: 234)

Cristalizar numa música aquilo que se sentiu, a experiência de um momento, permite que a música opere um movimento de retorno ao momento que se preservou na memória. Tal como o espectador de IML se relaciona com a melodia de Yumeji, lembrando o amor dos dois, também as personagens parecem ser relembradas do seu amor na progressão narrativa, precisamente, pela forma musical. Também a música inscreve, e está escrita, no lugar e traduz a vontade de o conservar.

Intrínseca à memória é a repetição, condição da sua existência, uma vez que, lembrar algo implica repeti-lo. Contudo, a repetição de um momento, ou a necessidade da sua repetição, pode significar a vontade de o esquecer. A preservação do segredo no buraco no muro permite a sua sublimação, a passagem do testemunho. O Sr.º Chow totaliza o seu percurso na impressão da sua história no muro ao mesmo tempo que a finaliza. O *travelling* pelas ruínas de Angkor Wat realocaliza o Sr.º Chow no mundo e restitui paz e silêncio à perturbação da paixão. A lembrança é transferida para um sentimento nostálgico em relação a um tempo que será uma imagem desfocada e empoeirada do passado, um tempo a que se deseja voltar e que permanecerá permeável ao futuro, que se modificará com a passagem do tempo.

A música também será meio de transporte para a memória, permite tanto a recordação (do passado) como o esquecimento, constituindo uma forma de, através da repetição, libertar na hipnose e oferecer-se ao esquecimento. Assim, em IML, a música acumula a tensão entre o desejo do esquecimento e a vontade de documentar, preservar a história dos dois:

To consider music as memory is to grasp the vital and physical nature of repetition; of how, according to Freud, remembering (*Erinnerung*) is linked to repeating (*Wiederholen*). In 1914 the father of psychoanalyses wrote a brief essay entitled ‘Remembering, Repeating and Working-Through’. He notes the importance of repetition in discharging symptoms ‘along the paths of conscious activity’. Further, he underlined that repetition can provide both an access to memory and a mode for resisting, refusing and repressing it. Music, as a language of repetition, continually proposes this play between recalling and resisting the past. (CHAMBERS 1997: 233)

A ligação entre música, memória e repetição é por isso um dos elementos fundamentais, em *In the Mood for Love*. Possibilita a compreensão do mapeamento da memória num lugar, Hong Kong na década de 60, mas também o espaço que une o nosso par, que os convoca, como uma espécie de chamamento ao qual eles têm de regressar sempre. A função da repetição é, então, convocar as personagens pela música, uma forma de chamamento, para que se possam de novo encontrar e para sempre ficarem separados. Consequentemente, a dança do encontro dos dois suspende a temporalidade narrativa e transporta os protagonistas de IML para o tempo da memória:

« La mélodie de Yumeji confirmera perpétuellement la suspension de l’écoulement de la temporalité narrative en faisant entrer les personnages dans les temps musical, celui qui les transporte littéralement (« méta-phorein ») dans le hors-temps du souvenir. » (MASSON/ MOUËLLIC 2003: 69)

Nas suas múltiplas transformações ao longo do filme, a música participa desse movimento encantatório da dança dos protagonistas de IML. O futuro da memória, conservado no buraco do muro, será anunciado pela atmosfera criada a partir da desaceleração dos movimentos, em que ambos são dançados pela música que os transporta para lá da vivência proibida do seu amor. No momento da sua experiência será já como uma visão do passado, como a imagem que nos chega segredada do templo de Angkor Wat:

« En reprenant, de façon variée, les configurations musicales du thème de Yumeji, la musique nouvelle de Michel Galasso prend néanmoins la forme

d'une réminiscence : elle inscrit dans le passé, non seulement le thème Yuméji mais, au-delà, toute l'histoire racontée. Elle dit à rebours que chaque moment passé était promis au temps futur de la mémoire, celui de leur condensation à venir dans le secret dont enfin on dépose le poids. » (MASSON/ MOUËLLIC 2003: 70)

A repetição da impossibilidade na dança – ainda que nos mostre a promessa do amor e esteja no lugar da concretização do mesmo – estabelece a relação fetichista entre o desejo que ambos sentem um pelo outro e a imagem desse mesmo desejo no filme. Se partirmos da etimologia da palavra *fetich* enquanto feitiço, efeito de magia, podemos estabelecer um paralelismo com a palavra mágica (expressão, fórmula) – forma de referir o processo que esta formulação exerce no desenvolvimento da acção – “I wonder how it began” (ideia desenvolvida no primeiro ponto). Este feitiço, que se exerce sobre a imagem, tem por *lengalenga* – forma de sussurrar o encantamento da e na imagem – a música de Yumeji: “La mélodie de Yumeji confirmera perpétuellement la suspension (...)” (MASSON/ MOUËLLIC 2003: 69). Esta suspensão opera-se no desejo das personagens e, também, do espectador pelo objecto filme. O ritmo dos movimentos convoca o espaço daquilo que fica por ver e esclarecer, mas fixa uma imagem do desejo que sentem.

Le principe de répétition est une puissance fantasmatique de visualisation autant par ce qui est vu que ce qui est caché : faire voir c'est forcément (aussi) rendre sensible ce qui semble ne pas pouvoir l'être. La répétition devient au fil des images la condition même de la possibilité de la vision, comme s'il fallait répéter pour se donner à voir, comme s'il existait un principe de redondance intrinsèque au visible de sorte que le fantasme fût à saisir dans le présent de la répétition. (TOUDOIRE-SURLAPIERRE 2005: 76)

A *puissance fantasmatique de visualisation* caracteriza-se pela repetição, pelo retardar dos movimentos, a desaceleração simples das imagens nas quais a música tem um papel fundamental na criação de ritmo e também preenchimento de sentido. Permitindo,

também, o contraste/distinção daqueles momentos em relação ao resto do tempo da acção: « Les images déçoivent donc cette attente perceptive et convoquent la musique à jouer un rôle compensatoire. » (MASSON/ MOUËLLIC 2003: 69) A imagem enche-se de significados, sentidos, formas e ritmos, em oposição ao silêncio entre os dois e à ausência da concretização do desejo. Estes momentos, que nos permitem diferenciar, distinguir os tempos, são originados pelo próprio impulso repetitivo, transformando-se em estrutura: assim, os duplos, fantasmas e sombras (já referidos) deixam de estar representados em sombras nas paredes, ou reflectidos em espelhos, passam a existir, adquirem condição própria, um corpo, por outras palavras, existência. Naqueles tempos (*slowmotion*), as personagens degeneram, ou, antes, regeneram em fantasmas, deixam de existir em condição individual, são apenas transeuntes, figuras integrantes dos seus próprios fantasmas. Como máscaras que só se podem para sempre transformar em outras máscaras:

La répétition est vraiment ce qui se déguise. Elle n'est pas sous les masques, mais se forme d'un masque à l'autre, comme d'un point remarquable à un autre, d'un instant privilégié à un autre, avec et dans les variantes. Les masques ne recouvrent rien, sauf des autres masques.
(DELEUZE 1968 : 28)

2.2. Migrações da escrita

Se em IML acção é dominada pela escrita (nos contos de artes marciais que as personagens escrevem, nos intertítulos, no guião que o Sr.º Chow e a Sr.ª Chan desenvolvem), a obra poética de Manuel Gusmão faz do cinema, das imagens em movimento, estrutura para a sua arquitectura formal e temática. No caso de *Migrações do Fogo* o título anuncia a transversalidade e transmutabilidade da sua obra: na palavra *migrações*, que indica a expressão do movimento, e no *fogo*, que figura o lugar da

imaginação, iluminando e projectando nas superfícies as sombras da realidade, e que se propaga o que sugere, novamente, uma ideia de movimento; ou nas palavras de Rosa Maria Martelo:

O título do mais recente livro de poesia de Manuel Gusmão põe desde logo em evidência um princípio de deslocação que, além de remeter para diferentes formas de movência que irão revelar-se essenciais no plano temático, antecipa a presença de um conjunto de estratégias de transposição discursiva igualmente estruturantes, entre as quais de destacam o estabelecimento de relações intertextuais com uma vasta tradição poética (...) e, acima de tudo, o cinema. (MARTELO 2005: 53)

Na citação, Rosa Maria Martelo enfatiza a importância da expressão do movimento no âmbito temático que ecoa a sua relação com outras expressões artísticas, das quais destaca o cinema. Tal como no universo de Wong Kar Wai, em *Migrações do Fogo* tudo transita, a sensação de temporário, de algo que está em trânsito, decorre tanto dos acontecimentos como da forma de os descrever. Por outras palavras, a escrita em *Migrações de Fogo* é uma escrita do movimento que está em movimento. No primeiro caso, porque nos fala sobre personagens e universos em trânsito, porque recorre ao cinema, à luz e à dança; no segundo, porque reproduz, ou simula, uma ideia de movimento pelo ritmo dos seus versos, pela musicalidade, porque convida quem lê a caminhar com o poema e, por fim, porque encerra na ideia de movimento a sua predominância temática, o *amor no tempo*, portanto, de corpos que percorrem o espaço.

Paralelo à expressão do movimento, e como seu resultado, aparece o tempo. Todas estas intersecções são dominadas pelo tempo, que se sedimenta e resolve, no movimento dos corpos pelo espaço que distorce a medida do tempo e vice-versa. As singularidades da poesia – nos dois sentidos: de quem a escreve e de quem a lê – reverberam na experiência do tempo – da escrita e da sua leitura – pelos “corpos

históricos singulares” (GUSMÃO 2010b: 10) que são feitos da acumulação de leituras, experiências, promessas, pinturas, músicas e múltiplos possíveis que a poesia encerra.

No poema “Como Coisas Caindo” o movimento dos corpos medeia o ritmo do poema e a expressão da promessa de um amor que relembra a sua imagem. Na expressão do sujeito poético que se dirige a alguém “Sobre essa mesa escrevo estas nuvens – (...) – em direcção a ti.”, está impressa nas nuvens a descrição de filmes que levitam, ou sobrevoam a cosmologia da poesia de Manuel Gusmão, e irrompem no poema que reverbera essas múltiplas imagens, memórias, migrantes que integram a experiência do tempo e da sua paixão pelo cinema. A repetição, as expressões retomar, retroceder, retornar, regressar, que se iniciam em “Tudo parece ter outra vez começado”, – para além da óbvia aliteração que gera uma cadência no poema e confere uma coreografia ao poema – fazem um esquiço da arquitectura do tempo no poema. Sabemos que aquelas imagens ou são já uma repetição, ou serão sempre repetidas, participando de um passado que contamina o presente do poema e o direcciona no seu destino: a promessa, a hipótese, os múltiplos desfechos possíveis para uma história de amor que será gravada no poema.

A organização temporal, em torno da repetição, é análoga ao caminho do homem do poema pelo labirinto. A repetição, que se opera no poema, estrutura a confusão de caminhos e saídas do labirinto que, por sua vez, remetem para IML e para a dança do Sr.º Chow e da Sr.ª Chan. Também eles percorrem na cidade de Hong Kong um confuso labirinto de escadas, becos sem saídas, ruas estreitas que é físico, a cidade de Hong Kong, e também figurativo, no caminho que ambos percorrem motivado pelo desejo que sentem um pelo outro. A sensação de que aquele caminho já foi percorrido, e de que tudo retorna ao princípio do labirinto, é totalizada na dança que descreve o movimento sedimentado na repetição dos gestos. Em “Como coisas caindo” o labirinto

e a dança projectam as aproximações e afastamentos do trajecto da Sr.^a Chan e do Sr.^o Chow. As indecisões/decisões, aproximações/afastamentos, os becos sem saída transformam-se no poema nos “corredores em ruínas de uma metrópole falsa”:

Por ruas sem céu onde apenas chegam cadentes alguns
reflexos do laser, corredores em ruínas de uma metrópole
falsa. Tudo se passa no filme que alguém está a inventar
na tua cabeça que as labaredas alucinam: nem Deadalus nem
Ariadne são, apenas dois que tendo-se encontrado se procuram,
Que se afastam e se aproximam; sempre sem destino:
O amor sem memória que não a da promessa.

(GUSMÃO 2004: 12)

O caminho pelo labirinto encontra no poema, assim como em IML, uma correspondência com a dança dos corpos. O percurso feito por ambos será lido como uma dança que os dois performam impulsionada pelo desejo que sentem:

uma música que os dança na escuridão densa do sangue e
na prodigiosa elegância em que se movem demasiado lentos
à beira do amor ou da perfeita solidão, à beira da despedida,
um de cada vez, um após o outro, perdendo-se, dançando.

(GUSMÃO 2004: 12)

São ambos *dançados pela música*, tal como em IML pela melodia de Yumijei, *lentamente*, no filme em *slowmotion*, à beira do abismo entre os dois corpos. Os corpos que se movimentam *como coisas caindo* e dançam o desejo – no limite de despenharem juntos – são presentificados no poema na descrição das suas deambulações que traduzem a procura da saída, enquanto se perdem em conjunto e descrevem uma dança pelo tempo do poema. O momento em que os dois corpos se perdem é cristalizado na

dança que, no poema, remanesce a visualização de IML e imprime na pedra, como a viagem do Sr.º Chow a Angkor Wat, as imagens da promessa do amor: “Dançam perdidos em Singapura ou em Bangkoque, em Hongkong,/ (...). As imagens migram de outro filme”. (GUSMÃO 2004: 13).

A música, a dança, o tempo e as imagens, que como nuvens sobrevoam “Como coisas caindo” e se disseminam no poema, propagam na escrita do poema a promessa do amor. Semeando no ritmo do poema e pela sua simples escrita, existência, a condição de vida do amor dos dois, que estará subjugado à presentificação (visualização) da dança que lhes restitui autonomia e liberdade para descreverem a saída para o labirinto que vive, e subsiste precisamente, a partir do momento em que se perdem na dança. A dança do Sr.º Chow e da Sr.ª Chan perdurará nas palavras de Manuel Gusmão tal como no segredo sussurrado em Angkor Wat:

A parede era agora a de um templo que o tempo sulcara como se

A pedra fora de um rosto antigamente amado. Uma ruína opaca:

(...) Era uma derrocada que longínqua vinha e de detinha ainda

Sempre prestes a cair de vez toda a derradeira queda. (GUSMÃO 2004: 12)

2.3. “A poet of time”

Até este ponto debruçámo-nos diferentes ligações e correspondências entre imagem e escrita, e a forma se relacionam em IML e *Tête-Bêche*; neste capítulo, procurei estruturar a relação entre corpo da escrita enquanto forma de atribuição ampla de sentidos e posições na acção de um corpo. Se a dança vive da relação do corpo no tempo que ocupa e produz, também a imagem pode recriar uma ideia de poesia, uma forma de dar à imagem uma dimensão lírica. A fixação dos corpos no tempo, a sua

estetização, a integração de diferentes níveis de leitura e hipóteses, transformam Wong Kar Wai num *poeta do tempo*.

A obsessão com o tempo, em torno da temática do desejo, dará origem à criação de uma estética que se assemelha a um movimento encantatório, a um estado de hipnose, condensado na forma de repetição: tem um ritmo ao qual regressa, uma força que provoca uma espiral na imagem e a transforma. Esse movimento elíptico é o desejo que as duas personagens sentem e corresponde a um estado em que a imagem, dado o seu ritmo e repetição, funciona como uma espécie de esquema rimático em paralelo com os intertítulos: “Tony Rayns rightly calls Wong Kar-Wai the poet of time, in those films we see a vital engagement of time in its many guises – speed, recollection, memory, waiting.” (TONG 2003: 48) Esta sensação em *In the Mood for Love* é, em grande parte, provocada pela música (que no filme espoleta o movimento nas imagens, atribuindo-lhes um ritmo, uma rima) e pelas repetições que nos atraem e puxam para o tempo da dança de sedução entre as duas personagens.

Os corpos instalam-se, significam, são desejo mais do que as palavras, mais do que uma tendência explicativa da narrativa, criando-se assim uma dinâmica de disseminação na acção, correspondente a essa fixação do desejo em imagem, que não pretende seguir um sentido lógico (de tempo sequencial), uma finalidade ou a concretização do desejo mas, sim, prosseguir na simulação imagética desses movimentos para os quais a acção converge e da qual parte:

Il faut voir que chez Wong Kar-Wai, la relation affective est en soi une forme esthétique. Peut-être dirions-nous plus justement que l'affection, amoureuse par exemple, se compose de plusieurs formes sensibles qui sont autant de motifs esthétiques (d'où l'utilisation de ce terme plus avant dans le texte) se déposant dans la mémoire des personnages. (PAQUETTE/THÉOPHANIDIS 1990-2004: 66)

Exemplo disso são os múltiplos momentos em que a imagem é retardada e as personagens se fazem dançar pela música, ou antes, a música se institui nos seus movimentos. Os corpos confundem-se e afastam-se para de novo se aproximarem e regressarem a um outro ponto, do qual partem de novo numa dança constante, em movimento perpétuo (ou assim nos parece quando assistimos à sua dança). Nesta constante dilatação/contracção dos corpos, que são desejo e que constituem o motivo do desejo, o movimento (hipnótico) de afastamento e aproximação, constitui, por si só, a fonte de prazer. Esse ponto, o do encontro, como a ponta de uma caneta sobre o papel no qual a tinta se propaga numa mancha sem um sentido linear, constitui a impressão material da vontade de dilatar esse momento ao limite, em movimento perpétuo. A imagem transforma-se, assim, na estetização desse desejo:

Le fantasme est dans ce film une forme d'esthétisation du désir, il est une déviance de « l'objet sexuel vers des substituts métaphoriques ou métonymiques ». On comprend dès lors que la présence corporelle (le principe de nudité) soit mise au défi de l'évanescence, de la fuite et de la disparition, Wong Kar-Wai substitue au sexuel le modèle par un principe de répétition qui inverse les rapports du nu et de vêtu. (TOUDOIRE-SURLAPIERRE 2005: 102)

Os momentos em que os corpos se cruzam em *slowmotion* materializam as várias dinâmicas latentes na acção. A relação não concretizada entre os dois será a única que vemos, na simulação que fazem e nos corpos que se fazem dançar pela melodia de Yumeji. As duas situações estão no lugar da consumação do acto amoroso.

Em “I travelled 9000 km to give it to you” (2007), curta-metragem realizada por Wong Kar Wai, no âmbito do filme colectivo *Chacun son Cinéma*, o cinema é claramente referido como espaço do desejo. A curta-metragem enquadra um homem sentado numa sala de cinema iluminado pela luz do filme (que nunca vemos, não nos é acessível) projectado na tela fora de campo. O homem troca carícias com uma mulher

sentada ao seu lado, até que a claquete interrompe a curta e dá por terminada a sua fantasia. Tal como em *Tête-Bêche* e IML o cinema é o espaço do encontro, da fantasia e do desejo. Nesta curta-metragem a perspectiva é a do sujeito que assiste ao filme sentado na sala de cinema. O reverso de IML, a imagem espelhada do filme, projectada do ecrã para a sala de cinema. Se em IML não vemos nenhum acto amoroso, é na sala de cinema que o desejo pode então assumir toda a sua força material (ainda que seja fantasiosa). A luz que o ilumina, do filme que não vemos, funciona como *vanishing point* que traduz, tal como em IML, essa associação do cinema ao espaço-tempo do desejo, em diversos planos: no filme, na sala de cinema, na relação da Sr.^a Chan e do Sr.^o Chow, na relação de A Xing e Chunyu Bai, na relação entre May e o polícia 994 em *Chungking Express*. O espaço do cinema, em que quase tudo se desvanece e perece, concentra o poder do desejo e devolve-o ao espectador que é convocado a sentir o mesmo que as personagens e mergulha no universo de Wong Kar Wai. Não se trata de assistir de forma passiva, mas de percorrer com as personagens o caminho que fazem motivado pelo desejo que sentem. Movimento igualmente presente em *Tête-Bêche*: percorrermos a cidade de Hong Kong com as personagens e vamos ao cinema.

Num artigo intitulado “Lyrics Aesthetics”, que integra uma publicação intitulada *Words and Images – Poetry, Calligraphy and Painting*, Yu-Kung Kao desenvolve a ideia de estética lírica enquadrada no contexto cultural tradicional chinês. Yu-Kung Kao desenvolve uma tese integrativa que pretende ler a produção artística chinesa de uma forma mais abrangente, focando a análise na experiência sensível do mundo e na função documental da obra da arte, enquanto vontade de imprimir a experiência tal como foi sentida e vivida sem nenhuma outra finalidade que não seja a sua experiência sensorial. No artigo, Yu-Kung Kao refere a relação funcional com o objecto artístico na tradição cultural ocidental, na qual, tanto no momento de produção como na sua recepção

teórica, a centralidade da análise é o seu princípio funcional de causalidade. Isto, ao contrário da tradição cultural chinesa, na qual a experiência artística é o seu próprio fim, com as suas dinâmicas próprias que dão ênfase à função sensorial, tanto do artista como do espectador, receptor, da obra:

A typical example is the reality-oriented Western Tradition, in which an experience cannot exist as an end in itself, but must be incorporated in a larger framework of outer-directed actions, and this in spite of the fact that self-reflection has been an important philosophical concern in this tradition since the time of Descartes (1596-1650). (...) By contrast, in the Chinese tradition, centripetal experiences constitute a major element of cultural expression. A closer examination of the structure and meaning of the inner-directed experience as an end may help us to see its close relationship with lyric aesthetics. (KAO 1991: 50)

Centrar a análise estética nesta formulação permite compreender que a articulação das imagens, com a escrita e coreografia dos corpos, subentende a integração de diferentes componentes da apreensão da realidade, que só podem ser deslocadas para a experiência artística através da sua sobreposição, no caso de IML essa deslocação implica o desejo e reclama o lugar da sensação lírica no filme:

Language is inadequate to grasp and to transmit these significances, and their totality is too elusive to be disassembled and reconstructed. It seems clear that the impediment lies in the experiences: in their final condensed state in mind, some experiences tend to embody certain meanings impossible to articulate. (KAO 1992: 50)

Em IML a imagem estará próxima de uma cartografia cerebral do realizador, dando um corpo à sua própria apreensão mental e sensorial da realidade. Por sua vez, transforma-se na *mise-en-abîme* do filme que terá, também, lugar no espaço da simulação, da escrita e da dança do guião que as personagens parecem autonomamente produzir. A impossibilidade de transmitir a profundidade da vivência do amor das personagens, regenera numa imagem-tempo do desejo, uma poesia do tempo que

recoloca o erotismo e o devolve ao espectador na sala de cinema. O espectador, por sua vez, dialogará com o filme e criará o seu próprio espaço ficcional, as suas próprias fantasias e narrativas a partir da luz que emana da tela. Se o cinema é a arte da música luminosa, então os diferentes níveis de produção, recepção e propagação da mensagem que eles irradiam serão infinitos na sua eternização pela oralidade e imaginação de quem assiste ao filme.

CONCLUSÃO

Procurei, ao longo desta tese, explorar as dinâmicas de contaminação da escrita e da imagem enquanto interligadas à expressão do amor dos protagonistas de *In the Mood for Love*. Tentei relacionar a condição de possibilidade da relação dos dois protagonistas de IML com a sua capacidade de ficcionalizarem a partir do mundo que habitam e interliguei esse espaço, o da criação de um guião para a relação de ambos, com a escrita e imagem no filme.

Tendo passado por diversos momentos de hesitação na elaboração deste trabalho, mantive como linha orientadora a ideia de intersecção que está presente nas duas principais obras analisadas, tendo como eixo transversal a temática amorosa: entre a escrita e a imagem, entre sonho e ficção, entre diferentes espaços, tempos e desfechos narrativos.

Desta forma, este trabalho é o resultado de um processo de eliminação de vários caminhos possíveis para a análise desta obra, reflecte o percurso de um ano preenchido por extensivas leituras sobre o realizador, entre muitas outras, que, em grande parte, tiveram de ser excluídas da globalidade da tese, por diversas razões – para uma economia do espaço, mas também, para que fosse possível manter coesão argumentativa.

Ficam, assim, algumas questões por desenvolver e aprofundar, das quais destaco a relação sugerida nesta dissertação entre poesia e a imagem que pretendia explorar de que forma a obsessão com o tempo traduz e convoca uma ideia de poesia no universo fílmico de Wong Kar Wai. Por desenvolver fica, igualmente, a relação entre coreografia e imagem, na sua relação com a criação de um discurso em potência, e a sua ligação ao tempo da imagem e uma concepção caligráfica dos corpos em movimento.

BIBLIOGRAFIA

ABBAS, Akbar. 1997. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. University of Minnesota Press.

ABBAS, Akbar. (1997). The Erotics of Disappointment. in *Wong Kar-wai*, ed. Jean-Marc Lalanne, David Martinez, Akbar Abbas, and Jimmy Ngai. Paris: Editions Dis Voir. 39-81

AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Profanations*. New York: Zone Books.

BATAILLE, Georges. 1988. *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona.

BAUDRILLARD, Jean. 1994 [1981]. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

BETTINSON, Gary. 2005. Happy together? Generic hybridity in 2046 and in the mood for love. in BUCKLUND, Warren (ed), *Puzzle Films – Complex storytelling in contemporary China*, Wiley-Blackwell.

BIRINGER, Johannes. 1998. The Movement of Memory: Scanning Dance Author(s). *Leonardo*. MIT Press: Vol. 31, No. 3, pp. 165-172.

BORDWELL, David. 2005. Transcultural Spaces – towards a poetics of Chinese film. in LU, Sheldon H. e YEH, Emilie Yueh-yu (eds.). *Chinese Language Film: historiography, poetics, politics*. University of Hawai'i Press, 141-162.

-----, 1985. *Narration in the Fiction Film*. London& New York: Routledge.

-----, 2000. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Harvard: Harvard University Press

- BOYM, Svetlana. 2001. *The future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- BRUNETTE, Peter. 2005. WONG KAR-WAI. University of Illinois Press.
- CHAMBERS, Ian. 1997. Maps, Movies, Musics and Memory. in CLARKE, David (ed.) *The Cinematic City*. London and New York: Routledge, 230-340.
- CERTEAU, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. London: University of California Press.
- DELEUZE, Gilles. 2000 [1968]. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- , 2006 [1985]. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- , 2009 [1983]. *A Imagem-Movimento – Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques. 1997. *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- FENOLLOSA, Ernest. 1968. *The chinese written character as medium for poetry*. San Francisco: City Lights Books.
- FREUD, Sigmund. 1991. *Esquecimento e fantasma*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- , 2009 [1920]. *Para Além do Princípio do Prazer*. Lisboa: Relógio D'Água.
- , 1950 [1914]. Remembering, Repeating and Working-Through. Standard Edition, 145-147.
- GAME, Jérôme. 2010. *Images des corps/ corps des images au cinéma*. Lyon: ENS ÉDITIONS.
- GIL, José. 2001. *Movimento total – O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GIRARD, René. 2007. *De la violence à la divinité*. France:

GRILO, João Mário. 2008. *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.

GUERREIRO, Fernando. 2010. A forma musical de Wong Kar Wai. *Ítaca* in Cadernos de Ideia, Textos e Imagens, nº2.

GUSMÃO, Manuel. 2004. *Migrações do Fogo*. Lisboa: Caminho.

-----, 2010. *Tatuagem & Palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim.

JOUSSE, Thierry. 2006. Wong Kar Wai. Paris: Cahiers du Cinéma.

KAO, YU-KUNG. 1991. Chinese Lyric Aesthetics. MURCK, Alfreda & FONG, Wen (org.) *Words and Images – Poetry, Calligraphy and Painting*. Verona: Metropolitan Museum of Art & Princeton University Press.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.-B. . 1990 [1967]. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Presses Universitaires de France.

LUK, Thomas Y. T. 2005. Novels into Film – Liu Yinchang's *Tête-Bêche* and Wong Kar-Wai's *In the Mood for Love*. in LU, Sheldon H. e YEH, Emilie Yueh-yu (eds.). *Chinese Language Film: historiography, poetics, politics*. University of Hawai'i Press, 210-219.

MARTELO, Rosa Maria. 2012. Manuel Gusmão – Brevíssimo retrato em forma de alfabeto. *Telhados de Vidro* nº16: 139-151

-----, 2008. Imagens de Imagens na poesia de Manuel Gusmão. In BASÍLIO, Kelly Benoudis e BUESCO, Helena Carvalhão (org.). *Poesia e Arte. A Arte da Poesia*. Lisboa: Caminho.

- MASSON, Marie-Noëlle. 2003. In the Mood for love (Wong Kar-Wai): pour une rhétorique de l'hétérogène. In MANSON, Marie-Noëlle e Mouëllic, Gilles (eds.). *Musiques et Images au Cinéma*. Presses Universitaires de Rennes, 65-71.
- MULVEY, Laura. 2006. *Death 24x a Second - Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books Ltd.
- , 1992. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In MAST, Gerald (ed.). *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, 747-757.
- PAQUETTE, Étienne e THÉOPHANIDIS, Philippe. 1990-2004. « Wong Kar-Wai ou l'esthétique-fiction ». in Cinéma, Vol.15/ N° 2-3, *Cinélekta 5 – Index Général de la revue CiNéMAS* : 1 -14.
- PESSANHA, Camilo. 1993. China – Estudos e Traduções. Lisboa: Veja.
- STOICHITA, Victor I. 2008. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. University of Chicago Press, 181-204.
- TEO, Stephen. 2009. *Chinese Martial Arts Cinema – The Wuxia Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- , 2005. *WONG KAR-WAI*. London: British Film Institute.
- TONG, Janice. 2003. Chunking Express: time and its displacements. in BERRY, Chris (ed.) *Chinese Films in Focus*. London: British Film Institute, 47-55.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. 2005. Fantasma et Répétition. in FERRARI, Jean-Christophe (ed.). *In the Mood for Love*. Chatou: La Transparence, «Cinéphilie». 75-111.

WILKERSON, Douglas. 1994. Film and Visual Arts in China: An Introduction. in Linda Ehrlich/ David Desser (ed), *Cinematic Landscapes – observations on the visual arts and cinema of china and japan*. Austin: University of Texas Press.

YICHANG, Liu. 2013 [1972]. *Tête-Bêche*. Arles: Editions Philippe Picquier.

ZHANG, Yingjin. 2004. Chinese Traditional Cinema. New York&London: Routledge

YUE, Audrey. 2003. In The Mood for Love: Intersections of Hong Kong Modernity. in

BERRY, Chris (ed.) *Chinese Films in Focus*. London: British Film Institute, 128-136.

FILMOGRAFIA

Antonioni, Michelangelo. 1962. *L'Eclisse*

Godard, Jean-Luc. 2004. *Notre Musique*

Kar Wai, Wong. 1994. *Ashes of Time*

-----1994. *Chunking Express*

-----1990. *Days of Being Wild*

-----1995. *Fallen Angels*

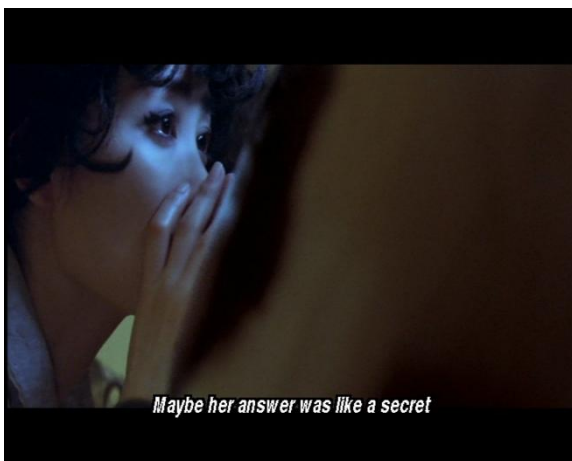
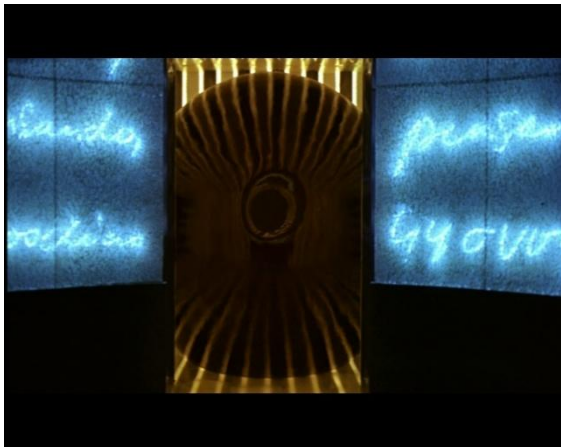
-----1997. *Happy Together*

-----2000. *In The Mood for Love*

-----2004. *2046*

ANEXOS

Anexo 1



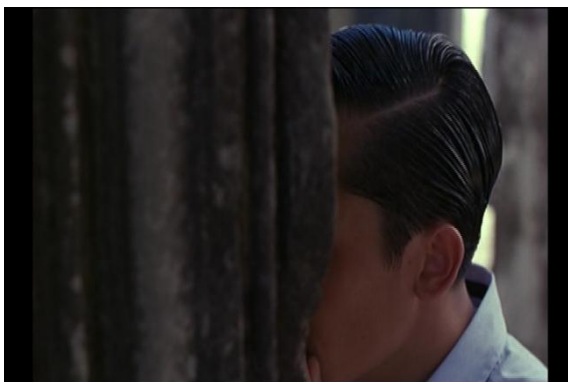
Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4



Anexo 5



Anexo 6



Anexo 7



Anexo 8



Anexo 9



Anexo 10

