

PSICOGEOGRAFIAS DE HONG KONG: *IN THE MOOD FOR LOVE*

Bruno Mendes da Silva¹

Resumo: Este trabalho pretende analisar as características psicogeográficas de Hong Kong e determinar a sua influência no cinema desta região. Procura-se, acima de tudo, compreender as relações entre estas especificidades e as opções estéticas de Wong Kar-Wai no filme *In the mood for love* (2000): a ausência de planos gerais; a ausência de luz natural; a ausência de privacidade das personagens; a sua obsessão pela comida e pelo cinema que, na década de 60, quando decorre a narrativa, tinha uma média anual de 90 milhões de espectadores.

Palavras-chave: psicogeografia, cinema, Hong Kong, Wong Kar-Wai, Nova Vaga

Email: bsilva@ualg.pt

Introdução

A Região Administrativa Especial de Hong Kong da República Popular da China tem uma relação intrínseca com o seu cinema que se assume, desde logo, de forma distintiva e particular. Este é o ponto de partida desta comunicação que pretende analisar o filme *In the mood for love* de Wong Kar-Wai. O filme, datado do ano 2000, fala-nos do Sr. Show e da Sra. Shan, vizinhos que, nos anos 60, vivem em habitações tipicamente sobrelotadas. Quando descobrem que os seus cônjuges os traem, desenvolvem uma relação obsessiva onde simulam ser os seus respetivos pares. Na primeira parte do trabalho será feito um resumo histórico, social e político de Hong Kong, no intento de conhecer os motivos que despoletaram tamanho desenvolvimento da indústria cinematográfica, passando pelo movimento Nova Vaga, do qual fez parte, nos anos 80, Wong Kar-Wai. Na segunda parte, tentaremos definir o alcance da influência do Território no seu cinema, nomeadamente na obra em questão, bem como os reflexos estéticos e narrativos no universo cinematográfico do realizador. Finalmente, na conclusão, procurar-se-á o ponto de convergência entre o Território de Hong Kong e *In the mood for love*, dentro do universo cinematográfico de Wong Kar-Wai.

¹ CIAC-Universidade do Algarve.

Parte 1. O Território

Em 1842, na sequência da primeira guerra do ópio, Hong Kong tornara-se uma colônia do império britânico. Até 1997, altura da transferência de soberania para a República Popular da China, converteu-se numa das economias mais liberais do mundo, conhecida pelos seus arranha-céus, pelo seu alto desenvolvimento tecnológico e por ser um ponto de convergência entre o Oriente, a irredutível cultura milenar chinesa, e o Ocidente, ou melhor, a projeção da ideia de Ocidente no imaginário chinês. Atualmente, com 7 milhões de habitantes num Km², rege-se pela política “Um país, dois Sistemas”², e pela “Lei Básica”³.

In the Mood for Love acontece em 1962, quatro anos antes do início da Revolução Cultural Chinesa, no momento em que Hong Kong experienciava um dos seus maiores crescimentos económicos e demográficos. Nos anos 50 e 60, na sequência da guerra da Coreia, altura em que os Estados Unidos embargaram o comércio com a China, o território desenvolveu a sua indústria com a ajuda dos refugiados políticos. Nesta época, o hábito de ir ao cinema já era uma forte tradição cultural, num lugar onde a densidade populacional fazia com que as habitações não fossem um espaço de intimidade, mas sim um lugar de promiscuidade, tendo em conta que, por norma, viviam várias famílias na mesma casa. Conforme refere Wong Kar-Wai:

“I always wanted to make a film about this period, because it’s very special in the history of Hong Kong, because it is right after 1949 and a lot of people from China are living in Hong Kong and they still have their dreams about their lives back in China. So like the Chinese communities in the film, there are people from Shanghai and they have their own languages and they don’t have contact with the local

² Conceito desenvolvido por Deng Xiaoping e aplicado à reunificação de Hong Kong e Macau à China. Consiste na continuação da prática capitalista nestas duas Regiões Administrativas Especiais durante 50 anos após o retorno destas à China socialista.

³ A Lei Básica define as políticas básicas Chinesas relativamente à Região Administrativa Especial de Hong Kong, conforme acordado pela República Popular da China e pelo Reino Unido e de acordo os princípios da política “Um país, dois Sistemas”.

Cantonese. And they have their own movies and music and rituals. That is a very special period and I'm from that background. And I want to make a film like this, and I want to recreate that mood.” (Kaufman 2009)

Em consequência, os habitantes de Hong Kong vão a casa sobretudo para dormir. As refeições são feitas majoritariamente fora de casa. Os restaurantes de rua surgem como cogumelos por toda a cidade. Ir ao cinema, ver um filme, numa sala cheia, às escuras, é uma maneira de conseguir um momento a sós, num sítio onde a intensidade do dia a dia pode ser assustadora. É também uma maneira de fugir ao terrível clima da região, onde a humidade no ar, durante a maior parte do ano, ronda os 90% e se associa a uma temperatura de cerca de 30%. Como os cinemas são climatizados (o ar condicionado surge nos finais dos anos 20), as salas de cinema são autênticos templos do conforto.

O cinema é uma parte essencial da vida de Hong Kong, e, neste sentido, *In the Mood for Love* é um filme metanarrativo, porque falar sobre o quotidiano do território é falar sobre cinema: “Hong Kong é o seu cinema” (Andrade s.d., 8).

Outro fator importante para o desenvolvimento do cinema de Hong Kong foram as Seitas. Na década de 60 o cinema tinha uma audiência que rondava uns impressionantes 90 milhões de espetadores anuais. A rentável indústria cinematográfica era a maior máquina de lavagem de dinheiro proveniente dos negócios das Tríades. Face a tão lucrativo negócio, as produtoras e os investidores entendiam o cinema de Hong Kong como um investimento comercial seguro, onde os riscos estéticos deveriam ser preteridos por fórmulas que haviam provado assertividade e sucesso garantido.

É neste cenário que, nos anos 80, chega a Hong Kong, um movimento (que é simultaneamente universal e local) que vem trazer ao seu cinema a áurea de seriedade⁴ que nunca tinha conseguido até então: a Nova Vaga.

⁴ Conforme refere José Navarro de Andrade (s.d.), nos anos 70 alguns críticos de cinema ocidentais tentaram encontrar uma “verdade cinematográfica” no cinema de ação de Hong Kong. Com especial incidência no género “Kung Fu”, afirmando que este não trazia apenas sensações física: eram pautados por conceitos inovadores como uma nova ideia de *raccord*, onde o corte só acontece no final de cada movimento; a rapidez da montagem e, em oposição a

Extremamente circunspecta no imenso caudal produtivo de Hong Kong, a Nova Vaga (movimento no qual se insere o, na altura, jovem Wong Kar-Wai) vem fazer com que o cinema saia do Território e seja mostrado ao mundo. E aqui, mais uma vez, fica difícil definir onde acaba Hong Kong e onde começa o cinema de Hong Kong. Os cineastas deste movimento deixaram de lado os géneros tipicamente fantasiosos do território e interessaram-se pela sua realidade social, pelos problemas quotidianos. Quiseram retratar e pensar o dia a dia, o prédio onde vivem, o vizinho do lado, a casa de “sopa de fitas” do outro lado da rua, tornando-se assim uma nova mais valia para o cinema da região. A Nova Vaga passou a ser a cara do cinema de Hong Kong no Ocidente, que desde cedo reconheceu o seu novo potencial.

Parte 2. *In the mood for love*

“Film is the greatest teacher, because it teaches not only through the brain,
but through the all body.”

Vsevolod Pudovkin

Hong Kong é um cenário cinematográfico natural por excelência, antecipado por Fritz Lang em *Metropolis* e reinventado por Ridley Scott em *Blade Runner*. Uma selva de arranha-céus que nos projeta inevitavelmente para o futuro⁵ e que, no entanto, serve tão facilmente um regresso a um certo passado intimista do Território⁶. Para isso Wong Kar-Wai utiliza a noção de campo como Hitchcock em *A Janela Indiscreta*. O que está em campo é um recorte voyeurista do tecido urbano e a imagem de alguém que olha através de uma janela é, também, recorrente nesta narrativa. O que vemos pela janela, alegoria perfeita do ecrã de cinema, é uma parte do quotidiano. O que as personagens de *In the Mood for Love* veem pela janela são as ruas de Hong Kong, onde tudo

esta, uma duração excessiva e mórbida do sangue e dos ferimentos. No entanto, estes críticos, foram sempre considerados extravagantes.

⁵ Como acontece no filme *2046* (2004), numa sequência dos filmes *Days of being wild* (1991) e *In the Mood for love* (2000).

⁶ Apesar de algumas cenas do filme serem filmadas na Tailândia e no Camboja (nomeadamente no templo de Angkor Wat).

acontece e onde não acontece nada. O que nunca vemos, enquanto espetadores, é a imagem esmagadora dos edifícios longos e esguios. Apenas nos é dada a rua. O ponto de vista do realizador, que é inevitavelmente o ponto de vista do espetador, é sempre horizontal, nunca vertical. Não obstante o espaço da horizontalidade é condicionado pelas paredes próximas dos edifícios e por isso pouco vemos nas imagens de exteriores. Apenas sabemos que estamos num ambiente claustrofóbico e obscuro.

Essa claustrofobia é acentuada pela escala de planos. Wong Kar-Wai não utiliza, nas imagens do Território, uma única vez um plano geral, fica-se pelos planos médios e pelos grandes planos. Rouba espaço ao público e às personagens, que se cruzam em ruas estreitas e vivem em apartamentos partilhados por várias famílias, onde também não há espaço. Nem privacidade. E essa ausência de privacidade promove, mais uma vez, uma inevitável tendência voyeurista. É obrigatório contemplar a vida alheia, porque não existe mais nada. A não ser paredes.

A obscuridade, por sua vez, é acentuada pela utilização constante da luz artificial, excetuando as sequências finais filmadas na Tailândia e no Camboja. Inclusivamente as cenas de exteriores são sempre filmadas com iluminação artificial, reforçando a ideia de esmagamento das personagens pelo tecido urbano dominante, onde o vislumbre de luz natural nunca acontece⁷. Uma iluminação personificada que é ténue e se compadece com vidas esvaziadas pela rotina.

Por sua vez, esta ideia de rotina, onde os dias se tornam efémeros e sem sentido, é sublinhada pela própria estrutura da narrativa. As cenas de encontros e desencontros repetem-se uma e outra vez, até que se esvaziam, também, de sentido ou de importância. Porque na constante iminência de acontecer alguma coisa, nunca acontece nada e as personagens, que vivem perdidas numa solidão imposta pelo Território, encontram na rotina a sua única tábua de salvação. Podemos também encontrar este devir em *Lost in translation* de Sofia Coppola, onde a cidade oriental, tecnológica e frenética, submete as personagens à

⁷ Antes da estada do Sr. Show em Angkor Wat, a única cena filmada com luz natural é a do momento em que este adoece. Entra luz pela janela da cozinha quando a Sra. Shan lhe prepara xarope de sésamo.

inércia. Uma inércia nostálgica que anseia por uma felicidade que parece nunca chegar.

O cinema como temática paralela está sempre presente. São recorrentes os diálogos entre o Sr. Show e a Sra. Shan sobre idas ao cinema. O Sr. Show, a certa altura, decide escrever guiões para cinema, nomeadamente para filmes de *Kung Fu*. Aliás, na primeira parte, os diálogos entre as duas personagens resumem-se, quase exclusivamente, a dois temas: Cinema e Comida. Comer é uma atividade muito presente na vida e nas conversas chinesas. O cumprimento habitual no sul da China não é tanto “bom dia” ou “boa tarde” mas sim “já comeste hoje?” (*Iao mou sek fan?*). Isto porque as refeições são, excetuando ocasiões especiais, muito ligeiras e de digestão fácil, implicando um número de refeições superior às da tradição ocidental.

A utilização de pouca profundidade de campo vem intensificar a ideia de espaços apertados, onde as pessoas se tocam ao passarem uma pela outra, principalmente nas cenas de interiores. O mesmo acontece nos pontos de vista que abrangem apenas partes dos corpos das personagens. Algumas aparecem apenas em *off* ou de costas, nomeadamente o marido da Sra. Shan e a esposa do Sr. Show, reforçando, assim, a ideia de afastamento em relação aos respectivos cônjuges. Não obstante, as personagens principais assumem uma dedicação surpreendente face aos laços matrimoniais. Nos frequentes grandes planos das mãos, o realizador realça as alianças, cristalizando a ideia de vínculo inquebrável. Destes destaca-se um em que a mão do Sr. Show, com a respetiva aliança, tem como pano de fundo as grades de uma janela. As grades das janelas, indissociáveis da arquitetura chinesa, também surgem frequentemente como pano de fundo das conversas entre estas personagens, surgem, inclusivamente, por vezes, em primeiro plano, ou seja Wong Kar-Wai filma esses diálogos do interior das janelas, aprisionando assim, novamente, o Sr. Show e a Sra. Shan nas suas alianças. Esta ideia de espaços apertados é muitas vezes amenizada pela utilização de reflexos em vidros e espelhos, o que provoca uma ligeira sensação de dilatação espacial. No entanto, outras vezes é acentuada pela chuva que empurra as personagens contra as paredes dessas ruas estreitas, comprimindo o espaço ainda mais.

Não deixa de ser surpreendente o facto de Wong Kar-Wai, que tem o seu próprio universo cinematográfico muito bem definido, utilizar, à semelhança da estrutura clássica, o *plot point* da narrativa aos 27 minutos. Embora a descoberta da traição já tivesse sido, de algum modo, antecipada, nomeadamente na cena da gravata do chefe da Sra. Shan, a verdade é que esse é o preciso momento em que as personagens, que se encontram num sítio público, um restaurante, pela primeira vez, confirmam as suas desconfianças. A calma com que reagem a essa descoberta é coincidente com a postura que mantêm ao longo de toda a narrativa. Uma calma contagiante, que atinge os seus momentos mais altos nos planos em câmara lenta, sublinhados por uma banda sonora que projeta as imagens para uma nova dimensão interpretativa.

Os grandes planos do relógio de parede do escritório da Sra. Shan, fortalecem a ideia latente de que o tempo não passa num sítio onde nada acontece. “Afiml já tudo aconteceu” desabafa a personagem feminina numa altura em que decidem simular a relação dos seus cônjuges. A desfragmentação da linearidade da narrativa, que no início do filme foi lançada pela utilização do *fade in/fade out*, vai crescendo e a certa altura torna-se muito ténue a linha que separa a simulação da situação “real”. No final ficam algumas questões em aberto, como o segredo⁸ que o Sr. Show deixou no templo de Angkor Wat no Camboja e que já tinha anunciado ao seu colega jornalista, em Singapura. E, finalmente, quem é a criança que vive com a Sra. Shan em Hong Kong em 1966?

Conclusões

Em Hong Kong, o movimento Nova Vaga, nos anos 80, dividiu-se em duas fações (Andrade s.d., 14): uma que enveredou pelo relato da complexa sociedade local, adotando uma estética muito realista e que vem romper por completo com a tradição cinematográfica existente até então no Território; e

⁸ Anos depois de se despedir da Sra. Shan, o Sr. Show visita o templo de Angkor Wat, para contar um segredo que, de acordo com a tradição, caso fosse sussurrado para um buraco e fechado com barro, seria eternamente guardado.

outra, que vai beber a essa rica herança e adaptá-la a uma estética contemporânea relativamente à década em causa (entre a qual o nome mais sonante talvez seja John Woo).

No entanto, existem, ainda, alguns realizadores que ficam com um pé em cada facção, como é o caso de Wong Kar-Wai. *In the mood for love* ainda tem, alguma coisa, de procura da realidade social. A tentativa de ser, simultaneamente, um reflexo e uma reflexão sobre a vida das pessoas comuns está presente nesta obra. Existem, porém, fatores novos que a demarcam da Nova Vaga. Desde logo, obviamente, a distância temporal de um movimento que, como todos os outros, é datado no tempo, de seguida, é importante considerar o facto de estar a ser retratada uma década do passado que, segundo o próprio realizador (Kaufman 2009), é muito rica, uma vez que dentro da comunidade chinesa existiam diferentes culturas, idiomas e tradições (inclusivamente cinematográficas) e, finalmente, não podemos deixar de reputar a cimentação de um universo próprio que só os grandes realizadores conseguem alcançar.

Em *In the mood for love*, Wong Kar-Wai explora as temáticas que lhe são mais caras: a solidão e o desejo. Estes dois sentimentos são a base para o desenvolvimento da progressiva obsessão que as duas personagens desenvolvem em torno das traições dos seus cônjuges e que fomentam um turbilhão de emoções que nunca é projetado nas suas posturas.

O Sr. Show e a Sra. Shan são tratados, em termos de imagem, como mais um elemento pictórico na composição do enquadramento. Mais que as restantes personagens que apenas aparecem parcialmente, de costas, ou mesmo em *off*. O Sr. Show e a Sra. Shan são parte do cenário, são adereços de cena cuidadosamente posicionados e, simultaneamente, são as personagens principais de uma narrativa onde a utilização expressiva da música traz tanta ou mais informação ao espetador quanto os diálogos. Porque afinal, o conteúdo de um filme não passa para o espetador apenas através da visão, passa através de todos os sentidos do corpo.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, J. N. de. s.d. *Macau/Hong Kong*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Aumont, J. 1995. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus Editora.

Guedes, J. 1991. *As seitas: Histórias do Crime e da Política em Macau*. Macau: Livros do Oriente.

Haw, S. 2008. *História da China*. Lisboa: Tinta-da-china.

Kaufman, Anthony. 2009. "The 'Mood' of Wong Kar-Wai; the Asian Master Does it Again." *Indiewire*, 6 de dezembro.

http://www.indiewire.com/article/decade_wong_kar-wai_on_in_the_mood_for_love/.

Acedido em 30 de outubro de 2011.

Voguel, A. 2005. *Film as a Subversive Art*. Londres: C.T. Editions.

Bruno Mendes da Silva é diretor da Licenciatura em Ciências da Comunicação da ESEC/UALG, investigador do CIAC, doutorado na área de Literatura/Literatura Comparada/Literatura e Cinema na FCHS/UALG. Pós-graduado em Gestão das Artes pelo IEEM, licenciado em Cinema e Vídeo pela ESAP e ex-realizador da TDM (1995-2000).